

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS – TEORIA DA LITERATURA

ANDRÉ NATÃ MELLO BOTTON

**DOS BECOS E VIELAS AO PARACAMPO:**  
UMA HISTÓRIA DA LITERATURA MARGINAL DAS PERIFERIAS

Porto Alegre  
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

ANDRÉ NATÃ MELLO BOTTON

**DOS BECOS E VIELAS AO PARACAMPO:  
UMA HISTÓRIA DA LITERATURA MARGINAL DAS PERIFERIAS**

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Tereza Amodeo

Coorientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Emanuelle Oliveira-Monte

Porto Alegre  
2023

## Ficha Catalográfica

B751d Botton, André Natã Mello

Dos becos e vielas ao paracampo : uma história da literatura marginal das periferias / André Natã Mello Botton. – 2023.

246 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo.

Coorientadora: Profa. Dra. Emanuelle Oliveira-Monte.

1. Literatura marginal das periferias. 2. Paracampo. 3. Campo literário. 4. História da literatura. I. Amodeo, Maria Tereza. II. Oliveira-Monte, Emanuelle. III. , . IV. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

ANDRÉ NATÃ MELLO BOTTON

**DOS BECOS E VIELAS AO PARACAMPO:  
UMA HISTÓRIA DA LITERATURA MARGINAL DAS PERIFERIAS**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Aprovado em: 23 de fevereiro de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profª Drª Lucía Tennina – UBA

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio – UFRJ

---

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino – UFRGS

---

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena – PUCRS

Porto Alegre  
2023

Dedico esta tese a quem produz cultura das e nas periferias brasileiras.

## AGRADECIMENTOS

Aos escritores e escritoras brasileiros. Em especial, aqueles e aquelas que produzem literatura e cultura nas periferias brasileiras. Muito obrigado pelo seu trabalho!

Aos meus pais, meu irmão, minha cunhada e a toda a minha família pela paciência e incentivo que me deram desde sempre. Amo vocês!

Agradeço a minha orientadora, Maria Tereza Amodeo, que desde 2016, na PUCRS ou no Jardim Botânico, me enxergou e acreditou em mim. Obrigado por me encontrar e tirar o melhor de mim.

A todos os professores e professoras que passaram pela minha trajetória. Sem eles e elas, meu caminho poderia ser outro.

Às minhas amigas Debbie Noble e Jozilda Fogaça, colo, escuta e afeto.

Ao meu grande amigo Iárllem Marques, espelho de alma.

Ao amigo Lucas Rodrigues que chegou e ocupou um lugar muito especial em minha vida.

Aos amigos Dani e Paula, historiadores da melhor qualidade, parceiros de troca e de muitas discussões. Se esse trabalho possui muitas notas de rodapé, a culpa, em parte, é deles.

À professora Emanuelle Oliveira-Monte, que me recebeu nos EUA e me acolheu na sua família.

Aos amigos que fiz em Nashville, especialmente Inaê Dutra, meu porto de Língua Portuguesa em outro país, and Lorely Chavez Soto, my American twin. I also thank Cho-Han Chiang (Mark), my forever roommate, and Jose Zepeda, Shelby Gunn, Danny, and Jared, thank you for being my family in Nashville.

Aos queridos amigos da academia, Dana Bier, Fabi Fagundes, Matheus Blumm e Paulo César Carboni, entre um treino e outro, um olhar, um carinho.

Ao CNPq, pela oportunidade única de poder me dedicar, pela primeira vez em minha vida, aos estudos, à pesquisa.

A todos os contribuintes brasileiros, que, por meio de seus impostos, tornaram possível minha bolsa de doutorado.

Ao PPGL da PUCRS, todos os professores e funcionários, meu muito obrigado pela oportunidade em cursar o doutorado e o mestrado, espero ter dado a vocês o melhor de mim.

Aos amigos e amigas que fiz nesses anos no PPGL, a parceria de vocês fez toda a diferença!

A você que está lendo este trabalho, muito obrigado!

“Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente  
escreve.”  
Ferréz

“[...] ninguna disciplina sola – o ningún intelectual solo – es suficiente para analizar y  
comprender la realidad social o actuar dentro de ella.”  
Catherine Walsh

## RESUMO

A produção literária das periferias brasileiras a partir dos anos 2000 desafia a estrutura do sistema literário hegemônico. É entendida aqui como marco cultural que pluraliza a produção literária brasileira contemporânea, problematizando e desafiando as estruturas hegemônicas do campo literário brasileiro, de saber e de poder. A presente proposta de pesquisa faz uma reconstituição, na primeira parte, das trajetórias literárias de Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e de João Antônio ao longo do século XX até o início dos anos 2000. Na segunda parte, a análise está voltada para a obra *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, a trajetória de Ferréz e a publicação das três edições especiais da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* – 2001, 2002 e 2004. Desse modo, propõe-se o conceito de *paracampo* visto que a organização coletiva de agentes tensiona o campo literário hegemônico, interferindo nas condições e na forma de produção de cultura a partir das periferias brasileiras, por isso a elaboração do conceito para interpretar as especificidades dos objetos literários abordados e como os agentes oriundos das periferias tensionam e interferem nas regras da arte do campo literário. O *paracampo*, desse modo, é uma proposta epistêmica intercultural que deve refletir as relações estabelecidas entre os agentes produtores de cultura desde as periferias brasileiras e mesmo para além delas. Na última parte, Sonia Regina Bischain e José Falero são trazidos para a discussão como exemplos de agentes oriundos do *paracampo* literário marginal das periferias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura marginal das periferias; Paracampo; Campo literário; História da literatura.

## ABSTRACT

The literary production of the Brazilian peripheries from the 2000s onwards challenges the structure of the hegemonic literary system. It is understood here as a cultural mark that pluralizes the contemporary Brazilian literary production, problematizing and challenging the hegemonic structures of the Brazilian literary field, of knowledge and power. The present research proposal reconstitutes, in the first part, the literary trajectories of Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, and João Antônio throughout the 20th century until the early 2000s. In the second part, the analysis is focused on Paulo Lins' *Cidade de Deus*, Ferréz' trajectory and the publication of three special editions of *Caros Amigos magazine/Literatura Marginal* - 2001, 2002, and 2004. The concept of *paracampo* is proposed since the collective organization of agents tensions the hegemonic literary field, interfering in the conditions and the form of production of culture from the Brazilian peripheries. This is the reason for the elaboration of the concept to interpret the specificities of the literary objects addressed and how the agents from the peripheries tension and interfere in the rules of art of the literary field. The *paracampo*, thus, is an intercultural epistemic proposal that should reflect the relations established among the agents that produce culture from the Brazilian peripheries and even beyond. In the last part, Sonia Regina Bischain and José Falero are brought to the discussion as examples of agents from the marginal literary *paracampo* of the peripheries.

**KEYWORDS:** Marginal literature of the peripheries; *Paracampo*; Literary field; History of literature.

## RESUMEN

La producción literaria de las periferias brasileñas a partir de la década de 2000 desafía la estructura del sistema literario hegemónico. Se entiende aquí como un marco cultural que pluraliza la producción literaria brasileña contemporánea, problematizando y desafiando las estructuras hegemónicas del campo literario brasileño, del saber y del poder. La presente propuesta de investigación reconstituye, en una primera parte, las trayectorias literarias de Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus y João Antônio a lo largo del siglo XX hasta principios de la década de 2000. En la segunda parte, el análisis se centra en *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, la trayectoria de Ferréz y la publicación de tres ediciones especiales de la revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* - 2001, 2002 y 2004. Así, el concepto de paracampo se propone desde la organización colectiva de agentes tensa el campo literario hegemónico, interfiriendo en las condiciones y la forma de producción de la cultura de las periferias brasileñas, por lo tanto, la elaboración del concepto para interpretar las especificidades de los objetos literarios abordados y cómo los agentes de las periferias tensión e interfieren en las reglas del arte del campo literario. El paracampo, así, es una propuesta epistémica intercultural que debe reflejar las relaciones que se establecen entre los agentes productores de cultura de las periferias brasileñas e incluso más allá. En la última parte, Sonia Regina Bischain y José Falero entran en la discusión como ejemplos de agentes del paracampo literario marginal de las periferias.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura marginal de las periferias; *Paracampo*; Campo literario; Historia de la literatura.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Tabela comparativa dos escritores.....	48
Figura 2 - Adaptação do texto narrativo à forma poética.....	88
Figura 3 - Reportagem da Folha da Manhã (SP), Domingo, 25 de fevereiro de 1940, Suplemento, p. III. .....	92
Figura 4 - Quadro comparativo .....	95
Figura 5 - Comparação entre as edições de Capão pecado .....	162
Figura 6 - Revista Revistas Caros Amigos/Literatura Marginal Ato I, II e III, respectivamente.....	181
Figura 7 - Campo de produção cultural.....	203
Figura 8 - Paracampo literário marginal das periferias: conjunto das relações objetivas constitutivas na sua estrutura .....	205

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>UM PRÓLOGO</b> .....	13
<b>2</b>	<b>ENTRANDO EM CAMPO: UM JOGO CONCEITUAL DE DISPUTAS</b> .....	27
PARTE I: UM CAMPO LITERÁRIO EM VIAS DE FORMAÇÃO NO SÉCULO XX.....		45
<b>3</b>	<b>LIMA BARRETO: ESPECIALMENTE SUBURBANO</b> .....	52
3.1	O OLHAR DE UM AUTOR DOS SUBÚRBIOS PARA O RIO DE JANEIRO.....	53
3.2	TRAJETÓRIA PELA BUSCA DE INSERÇÃO NO CAMPO LITERÁRIO.....	67
3.3	2017.....	75
<b>4</b>	<b>CAROLINA MARIA DE JESUS: UMA RASURA NO CAMPO LITERÁRIO</b> .....	79
4.1	A TRILOGIA DO “EU”: <i>QUARTO DE DESPEJO, CASA DE ALVENARIA E DIÁRIO DE BITITA</i> 80	
4.2	RESSIGNIFICAÇÃO DO GÊNERO DIÁRIO.....	93
4.3	A CRIAÇÃO DE UM NOMOS LITERÁRIO.....	98
<b>5</b>	<b>JOÃO ANTÔNIO: O MOVIMENTO DAS RUAS</b> .....	109
5.1	O “CORPO-A-CORPO COM A VIDA”.....	110
5.2	UM MUNDO DE COMBATE.....	120
5.3	UMA POSIÇÃO EM CONSTRUÇÃO.....	130
PARTE II: A EMERGÊNCIA DE UM PARACAMPO LITERÁRIO.....		135
<b>6</b>	<b>CIDADE DE DEUS ENTRA EM CAMPO</b> .....	139
6.1	UM MARGINAL ONISCIENTE.....	141
6.2	O(S) TERRITÓRIO(S) CIDADE DE DEUS.....	147
<b>7</b>	<b>CAPÃO-FERRÉZ</b> .....	154
7.1	<i>CAPÃO PECADO</i> : TRAJETÓRIA.....	160
7.2	FERRÉZ, INTÉRPRETE DA CONTEMPORANEIDADE.....	169
7.3	DAS LUTAS NO CAMPO AO RECONHECIMENTO.....	175
<b>8</b>	<b>REVISTA CAROS AMIGOS/LITERATURA MARGINAL</b> .....	180
8.1	TRÊS TEXTOS, TRÊS ATOS.....	184
8.2	EFEITOS DA REVISTA: LIVRO.....	188
<b>9</b>	<b>EFEITOS DE CONTEMPORANEIDADE: PARACAMPO</b> .....	191

<b>PARTE III: O TENSIONAMENTO DE UM PARACAMPO LITERÁRIO .....</b>	<b>220</b>
<b>10 SONIA REGINA BISCHAIN.....</b>	<b>222</b>
<b>11 JOSÉ FALERO .....</b>	<b>227</b>
<b>12 UM EPÍLOGO.....</b>	<b>233</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>238</b>

## 1 UM PRÓLOGO

“**Dos becos e vielas** há de vir uma voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros” (VAZ, 2007, s/p, grifos meus). O trecho utilizado para dar título a esta tese faz parte do *Manifesto da antropofagia periférica*, de 2007, escrito por Sérgio Vaz, por ocasião da Semana de Arte Moderna da Periferia. Mais tarde, neste trabalho, o texto ganhará o seu devido destaque e importância, contudo sublinho aqui o esforço que acompanhará todo este percurso analítico de ouvir as vozes que gritam contra o silêncio; as vozes registradas em todos os livros que serão estudados; vozes, igualmente, que produzem manifestações culturais/estéticas legítimas; que redefinem, dessa maneira, o campo literário e cultural nacional; vozes que vêm dos becos e vielas e que produzem uma nova historiografia; que registram outros olhares, produzem representações, inscrevem novas e antigas tradições; e novos estilos literários presentes na literatura marginal produzida nas periferias brasileiras. Além disso, *dos becos e vielas* destaca o vetor que guia todo este trabalho: os territórios periféricos que são compreendidos em temporalidades distintas.

Apesar de o termo “história” se relacionar primordialmente com a noção de tempo, a intenção primeira que surge nesta discussão é a de tensionar as obras literárias produzidas dentro dos territórios periféricos específicos em temporalidades que se entrecruzam nos espaços marginalizados. Duas definições são necessárias nesse ponto: o “território” não é entendido apenas como o espaço propriamente dito, “mas espaço como lugar de uma produção semiótica dos sujeitos e suas subjetividades” (AUGUSTO, 2019, p. 40); a “temporalidade”, por seu turno, é encarada não como linha temporal, ou como sucessão de eventos, uma teleologia, mas como um tempo espiralar em que “uma experiência inauguraria uma temporalidade relacionando acontecimentos” (AUGUSTO, 2019, p. 43).

Ainda sobre o título deste trabalho, a escolha consciente de juntar os dois termos – marginal e periferia – está embasada primeiramente, na opção em manter a “marginalidade” em que os textos são construídos e dentro de uma positivação desse termo. No contexto contemporâneo, são muitas as margens de produção artística, grupos minoritários socialmente que se organizam para produzir literatura. Por outro lado, o “periferia” (ou a sua adjetivação, “periférica”) se apresenta enquanto ideia geossocial em que determina tanto o espaço material de onde os escritores produzem a sua ficção, quanto aquilo que o discurso em si possui em relação ao olhar que esses autores e autoras imprimem ao seu texto e para as representações que

apresentam. De todo modo, “literatura marginal das periferias” faz referência a escritores que são oriundos de periferias, que a partir dessa(s) mesma(s) margem(ns) constroem o seu imaginário – não falando apenas *da* ou *sobre* a periferia, mas a partir dela e, dessa maneira, engendram um modo de ser no mundo. Além disso, os escritores produzem movimentações identitárias para si e para suas personagens, abordando distintos imaginários possíveis para diferentes grupos sociais. O conceito de “identidade” perde sua rigidez nesse contexto de produção e se relaciona com os espaços por onde as personagens transitam. Ademais, os agentes trazem para suas obras outras referências e estruturas narrativas que não fazem parte daquelas canonizadas. Misturam, dessa maneira, diferentes mídias, outros gêneros textuais e elementos de sua própria realidade.

O subtítulo desta tese, por seu turno, “uma história da literatura marginal das periferias”, parte de *uma* proposição possível de fazer *uma* historiografia sobre o tema. Em outras palavras, justamente porque o *corpus* literário é diverso, em relação ao “cânone”, e vasto, as possibilidades historiográficas são muitas. Durante a pesquisa, foi percebida a necessidade de cunhar novos conceitos que pudessem contribuir para as análises e para o entendimento das ações dos escritores pelo campo literário brasileiro.

Em uma ampliação da teoria proposta por Pierre Bourdieu (1996), na qual o autor não se utiliza do conceito de *paracampo*, percebi a impossibilidade de analisar tal movimento de produção literária oriundo das periferias brasileiras como um “subcampo”, de acordo com a perspectiva bourdiana, visto a probabilidade de interpretação equivocada de uma posição condicionada à subalternidade de escritores e de obras da literatura marginal das periferias no campo literário. Acrescente-se a isso que no contexto de análise francês, no qual Bourdieu está inserido e desenvolve sua pesquisa, questões relativas à colonialidade/modernidade e outras, como raça ou território, que estão implicadas nesses termos, não entram no debate. No entanto, Bourdieu, quando desenvolve sua teoria, está refletindo sobre sociedades capitalistas e a relação direta do liberalismo nesses contextos, o que, em alguma medida, também é o caso do Brasil. Com isso, a reflexão que proponho parte de alguns conceitos como “*habitus*”, “campo” e “capital”, apresentados pelo sociólogo francês, mas não se condiciona a eles justamente pela especificidade do contexto social e artístico brasileiros. O conceito de *paracampo* proposto nesta tese será desenvolvido, na medida em que as análises acontecem, porque o estudo dos textos literários, das trajetórias dos autores, de trabalhos de outros pesquisadores, de entrevistas dos escritores e de outros aportes teóricos e literários, em sua maioria, indicam movimentações na estrutura do sistema literário brasileiro contemporâneo. Nessa medida, utilizo-me do

argumento de Catherine Walsh, para também pensar não apenas a partir de uma perspectiva (no caso, a bourdiana), mas *a partir com* uma perspectiva outra que atualize a especificidade do caso brasileiro e que disso possa repensar e propor uma nova abordagem teórica.

Tal perspectiva [decolonial] não significa uma rejeição ou negação do pensamento Ocidental; de fato, o pensamento Ocidental é parte do pluriversal. O pensamento e a civilização ocidentais estão na maioria de/em todos nós, mas isso não significa uma aceitação cega, nem significa se render totalmente às ficções Norte-Atlânticas. Dentro do pensamento Ocidental, sempre houve críticas internas, críticas Eurocêntricas do eurocentrismo, assim falando. [...] O nosso pensamento, contudo, está próximo das críticas decoloniais do eurocentrismo que sempre estiveram presentes em diferentes momentos temporais, com a não aceitação das ficções Ocidentais e do Norte como as únicas possíveis. (minha tradução)<sup>1</sup>

Embora a teoria decolonial não seja aprofundada ao longo deste trabalho, a partir do argumento acima, pode-se dizer que a atualização da teoria bourdiana ao caso brasileiro da produção literária de escritores oriundos das periferias do Brasil, também se apresenta como uma das possibilidades de pensar teorias à maneira decolonial. Em outras palavras, como ficará explicitado, não me condiciono ao pensamento de Bourdieu, mas me aprofundo e parto dele para propor uma outra práxis que esteja mais próxima das especificidades do campo literário brasileiro.

Conforme ficará explicitado no decorrer desta pesquisa, a literatura marginal das periferias se constitui hoje no Brasil como uma das mais importantes pela capacidade em produzir um outro tipo de literatura, de repensar padrões estéticos e de percepção da qualidade de textos que surgiram nas últimas décadas. Com isso, o espaço simbólico de produção artística das periferias não estaria em uma posição inferior, mas conforme o sentido do sufixo grego “para”, em paralelo. Assim, “estaria próximo” ao campo literário hegemônico em disputa por reconhecimento, autonomia e legitimidade.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> “Such perspective does not mean a rejection or negation of Western thought; in fact, Western thought is part of the pluriversal. Western thought and Western civilization are in most/all of us, but this does not mean a blind acceptance, nor does it mean a surrendering to North Atlantic fictions. Within Western thought itself, there have always been internal critiques, Eurocentric critiques of Eurocentrism, so to speak. [...] Our thinking instead is with the decolonial critiques of Eurocentrism that have been present in different moments in time, with the nonacceptances of the West and North Atlantic fictions as the only way.” (WALSH; MIGNOLO, 2018, p. 3).

<sup>2</sup> Registro neste o ponto o meu agradecimento ao professor da UFRJ, Ary Pimentel. Depois de um curso online ministrado por ele em 2020 e em sucessivas conversas via WhatsApp, percebi a impossibilidade de utilizar o conceito de “subcampo” proposto por Bourdieu (1996). Nesse profícuo diálogo com Ary, atentei para a necessidade de expandir a teoria bourdiana.

Esta história da literatura está dividida em três “momentos decisivos”<sup>3</sup> em relação à “formação” de um *paracampo*, que não está concluído ou acabado, mas em constante construção, demonstrando assim sua mobilidade e contínua estruturação. Entendo também que são momentos decisivos – levando em conta certas referências entre os autores em seus textos e entrevistas – para a própria historiografia das Letras dentro da cultura brasileira, ou melhor, remetendo à ideia que Michel Foucault (2005) traz, contribuições a respeito de “irrupções dentro da cultura”.

Os três blocos irruptivos culturais a respeito da literatura marginal das periferias se constituem a partir do modo como os autores constroem suas visões sobre a periferia e o centro urbano: em um primeiro momento, com Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e João Antônio. Esses escritores apresentam em suas obras uma nova representação dos espaços (de dentro e para os subúrbios, favelas e periferias) e também acerca dos sujeitos que habitam nas margens geográficas e sociais das cidades (Rio de Janeiro e São Paulo).

Em seguida, por volta dos anos 2000, principalmente com os trabalhos de Paulo Lins e Ferréz, há um esforço para positivar a situação de quem mora nas favelas brasileiras. O uso do adjetivo “marginal” ganha nos textos e trabalhos dos escritores um sentido diferente daquele comumente utilizado para caracterizar o “bandido”. Além disso, o surgimento das três edições especiais da Revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*, comprova a importância da coletividade para o surgimento de um *paracampo* literário marginal das periferias (em alguma medida, homólogo ao campo literário institucionalizado), seus desdobramentos, estruturação e processos de legitimação e autonomia.

Por fim, na última parte, abordo a trajetória de dois autores que se afirmam já dentro desse *paracampo*: Sônia Regina Bischain explicitamente apresenta uma outra visão para fatos históricos (como a Ditadura Civil Militar) que nem sempre são representados a partir da margem. A autora possui um alto acúmulo de prestígio dentro do *paracampo* literário marginal das periferias e torna-se exemplo da profissionalização do escritor dentro da periferia. José Falero, por seu turno, modifica em sua prosa a dicotomia “centro” *versus* “periferia/margem”. O escritor percebe a sua periferia como o centro discursivo de sua prosa. As personagens de seus textos transitam, desse modo, por uma cidade onde as barreiras geográficas se estreitam e se alargam. Diferentemente de Sonia Bischain, José Falero após a publicação de sua primeira obra já surge no campo literário hegemônico com subsídio de uma grande casa editorial.

---

<sup>3</sup> Conforme expressão usada por Antonio Candido (2000) em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*.

Os capítulos desta tese possuem estruturas diversas de apresentação da vida dos escritores e análise de suas obras. Justamente por respeitar a trajetória individual sobre as suas produções, optei por apresentar diferentes estruturas em cada capítulo. Desse modo, cada agente é percebido dentro de sua individualidade – uma vez que escrever uma história da literatura é escrever uma narrativa sobre – e a particularidade dos textos em prosa dos escritores e escritoras. Ao trazer a análise da produção da obra dos autores selecionado como *corpus*, trago estruturas textuais diferentes, que a lógica da produção de cada um possui – não seguindo a estrutura formal esperada de um texto acadêmico.

Justamente por haver uma gama enorme de produção em todo o Brasil, escolhi neste trabalho fazer o estudo de alguns textos em prosa de escritores e escritoras que têm se destacado no campo literário brasileiro. É inegável, contudo, a significativa presença de textos poéticos e igualmente importantes no e para o campo literário. Não há como negar também a qualidade e, nos últimos anos, o aumento de slams que contribuem para o surgimento de novos produtores culturais e literários. Entretanto, a prosa contribui na reflexão mais direta acerca da representação do real e nas situações humanas da experiência cotidiana através de um universo ficcional. Romances, contos e crônicas, dessa forma, apresentam modos peculiares de uma época, de um autor, em um determinado país, que convergem entre o que se narra e o como se narra.

A intenção, contudo, de focalizar romances, contos e crônicas se constitui um ato político no sentido de que o romance sempre foi um gênero de destaque na cultura “erudita”. Walter Mignolo, em *Histórias locais/projetos globais*, utiliza das metáforas de Ariel e Caliban para apresentar a relação de poder entre o colonizador e o colonizado na medida em que este se usa das armas daquele para amaldiçoá-lo.

Nosso símbolo não é, pois Ariel... mas sim Caliban. Isso é algo que nós, os habitantes *mestizos* destas ilhas onde morou Caliban, vemos com especial clareza: Próspero invadiu as ilhas, matou nossos antepassados, escravizou Caliban, e ensinou-lhe sua língua para se fazer compreender. Que mais poderia Caliban fazer se não usar essa mesma língua – hoje ele não tem outra – para amaldiçoá-lo, para desejar que a “peste vermelha” caísse sobre ele? Não conheço outra metáfora mais expressiva de nossa situação cultural, nossa realidade... Que é nossa história, se não a história e cultura de Caliban? (MIGNOLO, 2020, p. 208 *apud* RETAMAR, 1989, p. 14).

Os textos em prosa, *corpus* deste estudo, são encarados a partir desse mesmo argumento: escritores marginalizados se utilizam dos mesmos artifícios culturais hegemônicos, atualizando-os conforme as especificidades subjetivas, locais e temporais, para interferir

culturalmente, fazer valer os novos lugares de onde falam e exigir escuta (MIGNOLO, 2020), por parte daqueles que sempre negaram esses espaços.

Por sua vez, seguindo a mesma perspectiva, as narrativas curtas são representativas de gêneros textuais com um amplo aceite desde o final do século XIX até a contemporaneidade. Tanto o conto quanto a crônica ganham novos contornos e formas de escrita que são estabelecidos com o passar do tempo através de uma linguagem que traz consigo um “modo de viver”<sup>4</sup>. O que pretendo, assim, é mostrar que nas periferias dos centros urbanos há uma forte produção de literatura. Reconhecer a presença de obras produzidas a partir dos becos e vielas, que precisam ser conhecidas por quem está fora dessa realidade. Para além disso, essa produção precisa, definitivamente, ser compreendida nas discussões acadêmicas acerca da cultura brasileira contemporânea. Ampliar o campo de visão acerca da produção literária contemporânea, muitas vezes restrito a uma classe social, a um gênero e a uma cor de pele; em outras palavras, comprovar que há outras possibilidades de fazer literatura. Ao mesmo tempo, propor que esses mesmos textos juntamente com seus produtores têm auxiliado na construção de um novo setor, ou melhor, de um *paracampo* literário marginal das periferias que desafia e tensiona as regras de constituição (muitas vezes excludentes) do campo literário nacional hegemonicamente e arbitrariamente instituído.

Destaco ainda o meu envolvimento pessoal com as narrativas ao longo de cada parte da pesquisa, bem como o interesse político e ético em construir uma tese de doutorado que aborde temas cada vez mais urgentes na sociedade. No entanto, o critério utilizado na seleção do *corpus* foi percebido por meio de uma ampla pesquisa em artigos científicos, teses, publicações editoriais, eventos científicos, festas literárias, resenhas, entrevistas dos próprios escritores e outros materiais que serviram como índices sobre a circulação das obras. Além disso, a seleção de Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e de João Antônio se consolidou sobretudo a partir do estudo dos textos de abertura das três edições especiais da Revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* em que Ferréz os elege como vozes primeiras ou como uma tradição em ficcionalizar as periferias a partir delas mesmas.

Sobre a minha ligação com as periferias, acredito que iniciou já nos anos de 2011 e 2012, quando morei em Itapeverica da Serra/SP, no Seminário Maria Mater Ecclesiae, para realizar meu curso de Bacharel em Filosofia – o qual consegui concluir. A região fica próxima

---

<sup>4</sup> A expressão aqui é utilizada em sentido semelhante ao que Glória Anzaldúa (1987) faz na sua análise sobre o espanhol mexicano enquanto língua liminar. Sobre a linguagem utilizada na maior parte das obras (especialmente nos trabalhos de Carolina Maria de Jesus e a partir dos anos 2000) aqui neste trabalho analisadas, pode-se inferir que o português falado nas periferias, por sua vez trazido para os textos literários, também é uma variante do português formal que agrega em si a cultura das periferias, ou seja, um modo de viver.

de Santo Amaro, Campo Limpo e Capão Redondo, muitas vezes circulei por esses bairros, pelas casas de moradores, mas não tinha tomado consciência da realidade na qual eu estava inserido. As vans que ligavam Valo Velho a Itapecerica da Serra faziam parte quase do meu cotidiano, aquelas mesmas que o escritor Sacolinha, da periferia de Suzano, São Paulo, fala que trabalhou quando adolescente. As fotos presentes na primeira edição de *Capão pecado* – a qual tive contato apenas durante a escrita desta tese – me fizeram lembrar que muitas vezes eu andei por aqueles mesmos becos e vielas. Além disso, durante os dois anos que morei em São Paulo, todos os finais de semana eu ia para Embu das Artes, na paróquia localizada no Jardim Pinheiro, para trabalhar com jovens e famílias.

Meu percurso, contudo, enquanto pesquisador de literatura marginal das periferias começa em 2013, enquanto bolsista de iniciação científica, ainda na graduação; depois, no mestrado, com a dissertação *Realismo e violência em romances da literatura marginal-periférica brasileira: a representação da favela*<sup>5</sup>; e, agora, no doutorado com esta proposta de uma história da literatura marginal das periferias.

No entanto, não sou morador de periferia, não sou negro e dentro da balança social brasileira, em um outro destino ou escolhas, eu estaria ocupando uma outra posição, ou falando sobre outros tipos de produções culturais. Os limites próprios do meu esforço por desenvolver uma história da literatura, transitam por tomadas de posição, escolhas e identidades: faço parte de uma família migrante que saiu, em 1997, do interior do Estado do Rio Grande do Sul, Jaboticaba, para trabalhar em uma fábrica de calçados em outra cidade, Parobé, na região metropolitana de Porto Alegre; de pais trabalhadores/operários; sou um homem gay, cisgênero, branco; oriundo durante todo o período do ensino básico da escola pública; obtive graduação em uma instituição privada com bolsa do Prouni; durante o meu mestrado na PUCRS, trabalhei como professor e recebi bolsa parcial da CAPES; e, durante os anos de doutorado, com bolsa integral do CNPq para realizar minha pesquisa (pela primeira vez em minha vida pude me dedicar exclusivamente aos estudos e à minha investigação).

Além disso, durante a pandemia do COVID-19, consegui realizar o doutorado sanduíche, de novembro de 2020 a abril de 2021, na Vanderbilt University, em Nashville, Tennessee, EUA. Durante esse período, pude participar de eventos nessa universidade que contribuíram para o deslocamento do meu olhar para o meu trabalho, para o Brasil e para o meu entendimento enquanto latino-americano. Assim, tenho consciência do privilégio que carrego

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8426>. Acesso em: 03 fev. 2021.

e que não posso negar. Nesse sentido, utilizo-me desse mesmo privilégio para estudar as trajetórias de quem nem sempre pode ter acesso a posições semelhantes às que ocupo.

Dessa maneira, escolhi como objeto de pesquisa a literatura marginal produzida nas periferias para promover uma ampliação do debate sobre esse tema e ser um canal de escuta das vozes que vêm das margens da sociedade brasileira, tantas vezes silenciadas e esquecidas nas histórias literárias, e ser também canal para que, por meio do meu trabalho, outras pessoas possam ouvir essas mesmas vozes. O *objeto* de meu trabalho são as obras literárias, os produtores delas são os *sujeitos* de minha pesquisa. Destaco essa diferença, pois, como afirmei no início deste prólogo, o meu esforço é o de refletir *com* esses agentes reconhecendo as suas subjetividades, diferenças e trajetórias singulares que se entrecruzam no campo literário brasileiro. Não pretendo, com isso, ocupar ou tirar o lugar de quem esteja “mais próximo” das realidades ficcionalizadas nos textos que ao longo deste trabalho serão estudados, espero, contudo, através desta pesquisa, fazer com que as mesmas histórias (de personagens e de autores) sejam lidas e escutadas por todos, ganhando, com isso, espaço para futuras discussões dentro dos campos literário e acadêmico.

Hoje, a favela é cantada e exaltada no *meanstreaming* nacional e internacional. Não apenas artistas brasileiros utilizam em suas composições esses espaços, mas também nas músicas de línguas estrangeiras há um olhar positivado para locais periféricos e para seus moradores. À guisa de exemplo, a música “Favela”, cantada e escrita pela *norueguesa* Ina Wroldsen e em parceria com o DJ brasileiro, Alok, possui mais de 14 milhões de visualizações no YouTube<sup>6</sup>.

O clipe mostra imagens de mulheres da comunidade Tavares Bastos, da Zona Sul do Rio de Janeiro, no Morro da Nova Cintra. Claramente, uma outra visão acerca da realidade de uma favela, agora muito mais colorida, com pessoas sorrindo, nos bares, um olhar romantizado para aquele espaço periférico. A letra, por sua vez, destaca que, apesar de todas as condições e dificuldades que o mundo impõe a uma mulher favelada, ela ainda consegue resistir e sorrir. Esse é apenas um caso em que a favela foi “assimilada” e midiaticizada para o mundo todo, com cores, com representações distintas daquelas que é comumente vista nos noticiários, em que a violência impera. Vale aqui destacar que a perspectiva criada na música e no clipe é construída por artistas brancos, externos àquele espaço e que se utilizam dessa espacialidade para vender o seu produto.

---

<sup>6</sup> No dia da consulta para este trabalho, o número exato de visualizações no canal do DJ Alok era de 14.287.059. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DRy7CgWHLHU>. Acesso em: 29 ago. 2020.

Contudo, essa visão para uma favela possui um longo caminho circunscrito mais através da construção de subjetividades por meio de estereótipos, com expressões preconceituosas e racistas, do que propriamente com as cores e expressões alegres que são percebidas na canção acima citada. No artigo “A palavra é: favela”, Jane Souto de Oliveira, pesquisadora do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), e Maria Hortense Marcier, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), fazem um percurso pela música popular brasileira e refletem sobre como a favela é representada ao longo do tempo. A primeira música data de 1928, *A favela vai abaixo*, escrita por J. B. da Silva, o Sinhô, “como forma de lamento pela destruição do morro da Favela, prevista pelo Plano Agache para a cidade do Rio de Janeiro” (OLIVEIRA; MARCIER, 2006, p. 61). Além desta, no mesmo ano, mais duas outras músicas são gravadas, tendo o tema “favela” por base em suas composições: *Não quero saber mais dela*, também de Sinhô, e *Foram-se os malandros*, de Casquinha e Donga. Com esses exemplos, fica evidente a mudança ocorrida no cantar a favela ao longo de quase 100 anos. Transformações percebidas nos ritmos que mudam e que surgem, mas que por um lado destacam a “extensa e intrincada rede de relações sociais que se atualizam na favela e, de outro, a dinâmica de sua própria transformação” (OLIVEIRA; MARCIER, 2006, p. 104).

A música serve aqui como exemplo, pois comprova de modo mais geral como as visões acerca de espaços marginalizados têm mudado. Dentro do campo artístico brasileiro diversas alterações ocorrem paralelamente, às vezes um polo específico de cultura (cinema, música, artes plásticas, literatura) influencia nas concepções de outro espaço simbólico. Há correlação nas percepções, pois o campo literário nunca ficará imune às modificações ocorridas no campo das artes plásticas, por exemplo, e vice-e-versa.

No entanto, dentro do espaço simbólico do campo literário nacional do final do século XIX ao início do XX com Lima Barreto e, depois, com Carolina Maria de Jesus e João Antônio, na segunda metade do XX, representações concretas de uma atitude estética começam a se modificar. De acordo com Pierre Bourdieu (1996), em *As regras da arte*, mesmo com a estrutura fechada de um campo literário, com determinações e prescrições, há possibilidade de que agentes externos ao espaço simbólico sejam reconhecidos por aqueles que ocupam posições de poder. No caso brasileiro, principalmente, a partir dos três escritores acima, o campo literário começa a ganhar outros contornos, perspectivas sociais distintas começam (no início do século XX) a lutar por autonomia e legitimidade. Talvez, numa acepção diacrônica, possa-se afirmar que a plena afirmação e consolidação de uma literatura produzida *da e para* a periferia tenha ganhado o seu devido lugar dentro do sistema literário a partir do surgimento de *Cidade de*

*Deus*, de Paulo Lins, *Capão pecado*, de Ferréz, e com a publicação das três edições especiais da *Revista Caros Amigos/Literatura Marginal*.

Posto isso, esta análise está bastante localizada (CERTEAU, 1982): uma territorialidade (as periferias geossociais brasileiras), um período de tempo (do início do século XX até 2022) e um objeto (a literatura marginal das periferias). O recorte – sempre provisório e inacabado –, presente neste trabalho, aproxima textos de escritores e escritoras que surgem no seio do campo literário com vistas para a sua realidade – a periferia. Mas acionam também outros dispositivos próprios deste mesmo campo para produzir um novo setor (ou sistema de relações): um *paracampo* literário marginal das periferias. O conceito será desenvolvido na segunda parte, mas ele estará como pano de fundo para esta pesquisa, uma vez que mesmo as ações de Lima Barreto, no início do século XX, serão atualizadas nas produções de João Antônio ou de Ferréz, por exemplo. O novo termo aqui proposto não foi pensado como modo de exclusão dos agentes do campo literário hegemônico – como algum crítico poderia afirmar. A partir das leituras dos romances, contos e crônicas, associados a outros trabalhos teóricos – como os de Érica Peçanha do Nascimento (2009), Lucía Tennina (2017), Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013), por exemplo –, percebi que os modelos de disputas por reconhecimento dos produtores marginais poderiam ser ampliados dentro de sua relevância para a cultura brasileira. Além disso, os mesmos agentes produtores de cultura estavam criando instâncias próprias para se legitimar, como premiações e editoras. Com isso e com outros dados advindos do campo acadêmico (assim como do campo político com novos estímulos do Estado marcadamente no início do século XXI) que serão explicitados ao longo do trabalho e no capítulo 9, principalmente, é possível afirmar que os agentes das periferias começam a estruturar um novo espaço simbólico, um *paracampo*, de acúmulo de capital, de reconhecimento interno, de transferência de prestígio e de legitimação entre si, para, dessa maneira, poder disputar novas posições (mais ou menos) em caráter igualitário ou intervir dentro do campo literário hegemônico.

Se, contudo, o objeto estético está circulando pelos mais diversos campos (social, acadêmico, literário) é sinal de que há consumo, tornando-se, desse modo, fato literário.

Por outro lado, se, como todo fato histórico, o fato literário é uma criação única e insubstituível, determinada pelo encontro de fatos anteriores e de vontades individuais, ele possui a particularidade de não poder existir como tal sem ser posto livremente em circulação numa coletividade mais ou menos grande. Ou seja, sem a publicação (que esta se faça por meio de repetição oral, cópia, impressão ou qualquer outro processo), o fato literário não existe como tal, a obra é apenas um fato histórico entre outros, e não tem acesso à existência literária. (ESCARPIT, 1994, p. 150)

Perceber uma obra estética como fato literário insere na discussão as diversas relações com a vida coletiva. Por sua vez, a obra literária (ou mesmo o escritor) representa, com isso, um interesse por parte do público e alcança autonomia relativa nos espaços simbólicos por onde circula. A comprovação sobre a autonomia das obras é perceptível no levantamento de outros tantos estudos antecedentes a este ora proposto. Correlatos nos temas, mas distintos nos modos de abordagens e nas seleções dos textos.

*Cuidado com os poetas!*, de Lucía Tennina (2017) faz um estudo profundo sobre os saraus das periferias de São Paulo. A dissertação de mestrado de Érica Peçanha do Nascimento, “*Literatura marginal*”: os escritores da periferia entram em cena, um dos primeiros estudos sobre o assunto (2006), discute a apropriação do termo “literatura marginal” por escritores oriundos das periferias, mais o estudo das três edições especiais da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*. A tese de doutorado de Mário Augusto Medeiros da Silva, *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*, de 2011, reúne um *corpus* que parte de Carolina Maria de Jesus, os *Cadernos Negros*, Paulo Lins e Ferréz, discutindo também, conforme o título, conceitos que escritores usam para se identificar. Conforme exposto, “literatura marginal” não se fecha em si, mas abre sempre novas possibilidades de estudo e de pesquisa. Evidentemente, há um número cada vez maior de pesquisas teóricas sobre o tema, mas as aqui citadas servem de exemplo para confirmar a tese de que há um *paracampo* literário marginal das periferias em movimentação e em estruturação.

Assim, a proposta de construir uma história da literatura marginal das periferias não se relaciona somente ao que a literatura pode construir exclusivamente sobre o real. Impõe-se também a produção de um discurso historiográfico que faça ao mesmo tempo uma arqueologia sobre o próprio discurso literário – ao falar sobre as periferias e as regiões marginalizadas socialmente –, e também sobre as contribuições acerca desse real – constituindo um modo diferente de encarar uma realidade que sempre foi escrita por aqueles que não faziam parte desse espaço urbano. Nesse sentido, o trabalho inclui em si questões relativas à historiografia que devem ser consideradas.

Existe uma historicidade da história. Ela implica no movimento que liga uma prática interpretativa a uma prática social.

A história oscila, então, entre dois pólos. Por um lado remete a uma prática, logo, a uma realidade, por outro é um discurso fechado, o texto que organiza e encerra um modo de inteligibilidade.

Sem dúvida a história é o nosso mito. Ela combina o “pensável” e a origem, de acordo com o modo através do qual uma sociedade se compreende. (CERTEAU, 1982, p. 33)

Ou seja, dizer sobre a história é refletir sobre esse mesmo conceito. De todo modo, esta pesquisa constitui-se, como já afirmado, enquanto uma perspectiva sobre a literatura marginal das periferias dentre tantas outras que poderiam ser evocadas. A temporalidade<sup>7</sup> não é tratada como uma regra exclusiva e “evolutiva” que deve ser reconstruída necessariamente para que haja uma “história”. O discurso produzido a partir das margens sociais – de uma territorialidade – surge, nesse sentido, como direção. Com isso, a estrutura própria do trabalho se impôs e vai se constituindo conforme sua temática e as diversas perspectivas de cada obra.

História que não é estrutura, mas vir a ser; que não é simultaneidade, mas sucessão; que não é sistema, mas prática; que não é forma, mas esforço incessante de uma consciência retomando a si mesma e tentando se ressarcir até o mais profundo de suas condições; a história que não é descontinuidade, mas longa paciência ininterrupta. (FOUCAULT, 2005, p. 86)

O esforço em construir uma história da literatura sobre a prosa escrita nas periferias e favelas brasileiras constitui uma ação legítima de discussão sobre textos não hegemônicos que foram ao longo do tempo marginalizados por estudiosos ou silenciados dentro da própria historiografia literária, “se foi possível e necessário escrever aquela história ontem, hoje é possível e necessário escrever estas ‘outras’ histórias” (SANTIAGO, 1982, p. 153). Desse modo, o “[...] discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor” (BOURDIEU, 1996, p. 197). Por isso, a história das obras literárias e dos seus autores produtores não se encerra, mas evoca constantemente novos conceitos e metodologias.

Nessa perspectiva, as ideias de “nação” ou mesmo de “idioma” não servem mais como noções preliminares para selecionar os textos. Em outras palavras, nação enquanto “comunidade imaginada”, conforme o conceito de Benedict Anderson (2008), implica questionar de qual nação se está falando, pois esta seria construída discursivamente ao longo do tempo. Dentro de “uma nação” há outras construções imaginadas distintas e igualmente relevantes que precisam ser ouvidas. Por outro lado, o idioma também é posto em xeque, pois a língua canonizada precisa ser questionada frente a outras formas linguísticas que são registradas nos textos literários – como a oralidade.

---

<sup>7</sup> Um processo aberto e contínuo, sem vias para uma genealogia, ou mesmo de formação, sincrônico e diacrônico. Embora a diacronia não possua em si uma crítica literária, ela contribui em uma história da literatura ao rever o levantamento de dados sobre a obra e o seu espaço, que, ao mesmo tempo, contribuem para efetuar a abordagem pela sincronia, ou seja, em determinado período de tempo.

Importa, acima de tudo, refletir sobre a obra literária e suas imbricações, as novas formas de encarar o próprio conceito de “literatura” e considerar as distintas maneiras de olhar para a realidade.

Se não se pode mais pensar a história em termos de um esquema linear e unicultural, mas apenas como a articulação de sistemas que se imbricam, superpõem e transformam constantemente; se não se pode mais restringir a produção de um povo a um espaço arbitrariamente construído por razões de hegemonia político-econômica, mas, ao contrário, encarar esse espaço como um *locus* móvel e plural; se finalmente não se pode mais limitar o âmbito da literatura à produção escrita ficcional ou poética, os *corpus* que serviram de base às histórias literárias tradicionais, perdem sua fixidez, tornando-se múltiplos e dinâmicos, e dão margem à coexistência de cânones distintos dentro de um mesmo contexto. (COUTINHO, 2003, p. 19-20)

Nessa conjuntura, o diálogo que o discurso historiográfico faz entre as obras estabelece a relação ou a comparação entre elas<sup>8</sup>. Métodos e critérios se distinguem conforme o tempo e devem ser relativizados conforme a territorialidade na qual são construídos. Conceitos precisam ser revistos de modo que evitem anacronias entre teoria e ficção. Uma visão monolítica ou unívoca não dá mais conta da heterogeneidade percebida na literatura brasileira contemporânea. É necessário considerar a dinamicidade da produção e mesmo a influência de novos mecanismos de circulação das obras. O que pode ser percebido em uma extensa lista de escritores que escrevem a partir do espaço de onde são oriundos, tais como: Sérgio Vaz, Conceição Evaristo, Ferréz, Sacolinha, Sonia Regina Bischain, Alessandro Buzzo, Michel Yakini, Evanilton Gonçalves, Dinha, Allan Santos da Rosa, Lucas Litrento, Esmeralda Ribeiro, Paulo Lins, Elisa Lucinda, Rodrigo Ciríaco, Geovani Martins, José Falero, Marcus Vinícius Faustini e a lista segue.

São nomes de escritores e de escritoras que, ao longo do século XXI, vêm produzindo literatura no Brasil a partir de uma outra perspectiva, diferente daquela canonizada. Que se movimentam pelos saraus, universidades e ações como agitadores culturais de suas quebradas. Que mudam a dinâmica das manifestações e dos processos culturais. Que afrontam um sistema social excludente. São esses mesmos sujeitos que questionam, por meio de sua produção, teorias, métodos, abordagens, critérios e conceitos de pesquisa. Os padrões estéticos são outros, o modo como esses agentes literários encaram a realidade é distinto do institucionalizado. A visão que possuem de um espaço marginalizado socialmente pode ser percebida a partir do desejo de romper com estereótipos que, há mais de 500 anos, perpetuam preconceitos nesta

---

<sup>8</sup> “E nessa circularidade se torna impossível definir o que é produto e aquilo que produz, reabrindo continuamente o discurso propriamente historiográfico, visto que a história é, mais uma vez, espelho de uma dinâmica social colocada no tempo e fruto, por sua vez, de uma prática simbólica que cria o seu tempo, misturando, de modo arbitrário e mistificador, memória e esquecimento” (FINAZZI-AGRÔ, 2013, p. 76).

República das Letras. A ampla produção estética comprova esses elementos de distinção e (por que não?) de renovação do campo cultural nacional. Não dá mais para negar a presença de vozes no campo literário brasileiro que surgem dos becos e vielas das periferias do Brasil – é urgente ouvi-las!

## 2 ENTRANDO EM CAMPO: UM JOGO CONCEITUAL DE DISPUTAS

Pensar os textos da literatura marginal das periferias é perceber a mudança de paradigmas e a movimentação da própria língua. Não apenas relativizar essa produção, por um olhar sociológico, mas descobrir as nuances sintáticas e morfológicas às quais esses mesmos escritores se submetem, por sua vez – e são submetidos – dentro dos padrões literários pré-concebidos. Dentro dessa concepção discursiva (retomando Michel Foucault em *A ordem do discurso*, de 1971), os textos são justamente postos nos limites de um campo literário, pois os seus produtores não se enquadram aos padrões, mostrando, assim, a luta interna por poder, mas, mais do que isso, o jogo de disputa para falar sobre sua realidade e construir ficção a partir dela: “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10).

Partindo do argumento apresentado por Michel Foucault (2005) no artigo “Sobre a arqueologia das ciências”, por extensão, pode-se dizer que a favela/periferia/margem não é o objeto comum a um grupo de proposições, mas o referencial ou a lei de dispersão de diferentes objetos ou referentes colocados em ação por um conjunto de enunciados – nesse caso, os textos em prosa escritos por autores oriundos das periferias brasileiras. A unidade dos enunciados estaria conferida graças à dispersão de modos enunciativos distintos, mas que se encontram semelhantes no princípio de onde partem o seu olhar para a ficção. Os termos “favela” ou “periferia” não são usados como referência a uma possível unidade ou a uma concepção igualitária para todos esses espaços urbanos. Há no Brasil favelaS ou periferiaS, plurais, distintas entre si e com condições próprias diferentes, que são capazes de desenvolver e criar diversas manifestações culturais graças àquela lei de dispersão, ou seja, na heterogeneidade de sua distinção e na própria capacidade de cada uma das manifestações de diferenciar-se e, com isso, aproximar-se.

De qualquer forma, certamente é preciso tomar consciência de que esses recortes – quer se trate dos que admitimos ou dos que são contemporâneos aos discursos estudados – são sempre, eles mesmos, categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas, tipos institucionalizados: por sua vez, eles são fatos de discurso que merecem ser analisados ao lado de outros, que mantêm certamente com eles relações complexas, mas que não têm características intrínsecas autóctones e universalmente reconhecíveis. (FOUCAULT, 2005, p. 88)

A aproximação de diferentes discursos, desse modo, possibilita perceber a complexa rede de relações estabelecidas entre as mais diversas manifestações culturais, mas que se

aproximam não somente pelo tema, mas de onde partem as reflexões estabelecidas sobre determinado conteúdo. Quando Carolina Maria de Jesus começa a publicar seus livros – a partir de *Quarto de despejo*, em 1960 –, por exemplo, o mundo artístico brasileiro está passando por um momento de reviravolta representacional, especialmente com o movimento Cinema Novo, que se tornou fundamental durante os anos 1960 e 1970 na discussão a respeito da igualdade social brasileira. Segundo Glauber Rocha,

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (2013, p. 2)

No campo cultural do século XX, em que a autora do Canindé surge, a recepção de uma nova escrita com uma nova inscrição dentro do campo cultural urbano brasileiro ainda não estava “preparada” para o que seria dito por Carolina. A autora apresenta em seus textos uma visão interna da realidade da favela, haja vista que um dos primeiros artigos publicados sobre a autora (de 1983, presente no livro *Os pobres na Literatura Brasileira*, com organização de Roberto Schwarz) focaliza o caráter documental de *Quarto de despejo*, que, propriamente, a qualidade estética<sup>9</sup>. Nesse sentido, o campo artístico (incluindo aqui o cinematográfico e o literário) da época ainda está em mudança.

Ao mesmo tempo, ou poucos anos antes do aparecimento de Carolina, outros autores – como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Guimarães Rosa, por exemplo – surgem nesse espectro como novas possibilidades de (re)pensar o(s) sujeito(s) brasileiro(s) em sua multiplicidade: nordestino, pobre, migrante, faminto e negro. Entretanto, a estética própria desses e de outros escritores mantém um padrão formal elitizado.

A forma discursiva direta e testemunhal da maioria dos textos de Carolina Maria de Jesus chamou a atenção do público em geral. A perspectiva, contudo, sobre a importância desse tipo de construção literária vai ser reconhecida apenas mais tarde, assim como o preconceito que se manteve quanto à “originalidade” da escrita daqueles que receberam os textos da escritora (seja do público em geral ou da crítica especializada). *Quarto de despejo*, logo no seu lançamento, obteve um sucesso inigualável, mas muito mais pelo componente exotizado do que pelo caráter inovador do texto, o que pode ser comprovado pela quantidade enorme de pesquisas acadêmicas que focalizam a perspectiva antropológica ou a social que o texto possui. Suscetível

---

<sup>9</sup> No capítulo propriamente dedicado à Carolina Maria de Jesus, abordaremos o texto “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual”, de Carlos Voigt, com mais detalhes e profundidade.

a essas abordagens pelo fato de ser escrito no formato de diário o gênero possui em si os elementos necessários para discussão de conceitos como “verdade”, “testemunho” e “sociedade”, dentre tantos outros que possam ser compreendidos a partir dessa leitura. Assim, perceber o estético nos escritos de Carolina, associado à temática de denúncia dos problemas sociais na extinta favela do Canindé, constitui-se numa possibilidade muitas vezes deixada para um segundo plano.

A falta de crítica literária acerca da produção de Carolina contrasta com toda fortuna crítica despendida em relação aos textos oriundos de um movimento que pretendia representar sujeitos à margem da sociedade – os movimentos literários e artísticos dos anos 1970: “Seja herói, seja marginal”<sup>10</sup>, a literatura marginal ou o movimento mimeógrafo.

O escritor marginal dos anos 1970 possui uma visão “centrada e consagrada criticamente na Zona Sul do Rio de Janeiro” (SILVA, M., 2011, p. 92). Ele se quer marginal, mas não lança mão de sua posição social e nem a critica. Ser marginal, portanto, nesse contexto, serve muito mais como uma identidade dentro de um fazer literário. Do mesmo modo, o que é “marginal” nessa geração é o livro enquanto artefato posto à margem no contexto social – pois estaria à venda ao largo dos grandes circuitos e editoras –, e não os seus autores que estariam localizados numa centralidade do poder ou pertenceriam à classe média ou alta, com condições privilegiadas de existência, tanto no âmbito econômico como no cultural.

“Em outras palavras, o escritor maldito – que se quer marginal e semelhante aos personagens que povoam seus escritos – alimenta-se da miséria do outro, mas não lança um olhar crítico frente à matéria narrada” (PATROCÍNIO, 2013, p. 31). São autores profundamente ensimesmados e que por meio de seus escritos politizam o cotidiano (SILVA, M., 2011.). Contudo, o que temos desde o início dos anos 2000 é uma outra literatura marginal; sujeitos que não escolheram ser marginais ou periféricos, mas que foram marginalizados e periféricos, seja geograficamente, como socialmente, e que, por sua vez, produzem literatura marginal das

---

<sup>10</sup> Em sua tese de doutoramento, o professor Mário Augusto Medeiros da Silva define esse movimento dispersivo e centrado a partir de quatro pontos: “O que uniria Chacal, Charles, Geraldo Carneiro, Francisco Alvim, Roberto Schwarz, Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Afonso Henriques Neto, Ana Cristina César e vários outros, de acordo com a bibliografia seria, grosso modo: 1) a situação de sufoco, para algumas frações de classes sociais, provocada pelo golpe civilmilitar de 1964; 2) o estreitamento cultural da década, provocando a necessidade de fazer algo novo e diferente do que era feito até então, oriundo do Concretismo; 3) síntese das duas anteriores, para a maioria dos poetas, havia a necessidade de se posicionar, de uma forma contracultural no mundo, que passava também pela maneira de lidar com o objeto livro, em todas as etapas do sistema literário. O livro, não mais produto e sim artefato, seria algo vivido, tanto quanto a ideia de Literatura Marginal, naquele momento, seria a síntese de um estilo de vida na contramão da cultura e – no jargão de época – desbundado; 4) por fim, tentar-se-ia a recuperação do coloquial, do íntimo e comezinho em literatura, perdido na experimentação formalista e no engajamento social dos anos progressos” (2011, p. 92).

periferias. E nesse tipo de produção cultural registram uma linguagem própria de seu contexto social.

A língua, desse modo, como marca de distinção de uma “cultura letrada”, torna-se meio de exclusão de determinados discursos que não se enquadrariam no rol aceito pelos intelectuais. Mais uma vez, a obra de Carolina Maria de Jesus<sup>11</sup> é recebida a partir de duas visões: uma exótica, quanto ao comportamento de uma pessoa dentro de uma favela e, outra, quando é considerada uma etnografia, no que se refere ao valor testemunhal da “verdade” enquanto um documento sobre a realidade brasileira. Em ambos os casos, o valor estético é excluído e ignorado, restando apenas o olhar social para a obra. Por outro lado, nem Carolina Maria de Jesus nem outros autores aparecem nas historiografias literárias, são conscientemente esquecidos ou postos à margem do discurso dominante uma vez que todos quebram com as estruturas linguísticas preconcebidas e impostas.

Fazer uma história da literatura como processo de reconhecimento de uma cultura da periferia que produz sua literatura falando de si, implica repensar as estruturas analíticas e a própria ideia do que é literatura. Tais movimentações literárias são representativas de uma cultura efervescente dentro das margens sociais brasileiras, a cultura da periferia. Aqueles que durante e até o século XX foram objetos, agora são sujeitos de suas narrativas e obras. Desse modo, conforme a definição da antropóloga e pesquisadora Érica Peçanha do Nascimento, a “[...] cultura da periferia pode ser descrita como um conjunto simbólico próprio dos membros das camadas populares que habitam em bairros periféricos e alguns produtos e movimentos artístico-culturais por eles protagonizados” (2019, p. 19). A cultura da periferia reúne em si modos de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos.

O conjunto simbólico também é percebido na estrutura dos romances, nos poemas, nos saraus e nos slams. Ao mesmo tempo, na cena cultural de modo amplo, o campo literário tem agregado lentamente outras manifestações artísticas específicas, como as expressões do funk, do rap, do hip-hop, entre outras, e que reproduzem as suas singularidades no plano artístico, assim como manipulam esses mesmos códigos culturais periféricos. Desse modo, falar em “cultura da periferia” não significa apenas demarcar geograficamente o aparecimento de produtos e produtores a partir de onde eles surgem, mas também considerar a própria

---

<sup>11</sup> Antes mesmo da autora, escritores como Orestes Barbosa, Antônio Fraga, João Antônio, até mesmo Lima Barreto passaram despercebidos pelo campo acadêmico. Exceto por este último, aqueles se utilizavam da língua sem se importar com os desvios de linguagem normatizados pela regra culta, por exemplo, e, nesse entremeio, conseguiram certa posição de prestígio no campo literário.

significação dada pelo termo periferia, através do sentido social e político dos sujeitos postos à margem da sociedade. O conceito de literatura marginal das periferias, portanto, abarca em si certa realidade sobre o espaço originário dos produtores que ainda concentra a população marginalizada econômica, étnica e socialmente; que apresenta restrição ao exercício da cidadania, menor acesso a equipamentos e serviços públicos, maior percurso para o trabalho e vulnerabilidade a riscos ambientais, quando comparada a bairros historicamente tidos como ricos, centrais ou nobres.

Ou mesmo, a sua legitimidade interpretativa e operacional quando estão em jogo outras referências geográficas, culturais, econômicas e políticas que podem ser relacionadas a algum tipo de centralidade, especialmente no discurso construído por sujeitos que articulam sua atuação político-cultural no sentido de ressaltar pertencimento, formas de compreender e intervir nas cidades, tais como movimentos artísticos populares como o hip-hop, o funk e a literatura marginal-periférica. (NASCIMENTO, 2019, p. 17)

Uma literatura pensada e desenvolvida a partir da união da ética e da estética, mas com um viés político voltado à reconstrução de todo um campo literário que sempre foi construído no entorno de ideias e concepções excludentes e hegemônicas. Uma linguagem da periferia que pretende corromper a linguagem formal, “não existindo, nesse sentido, uma forma única de expressão da periferia” (PATROCÍNIO, 2013, p. 54). Na acepção de Nascimento (2019), a riqueza dada pelo setor marginal das periferias para as Letras, dentro do sistema literário nacional, é enorme. Não se restringindo, com isso, a um modelo ou a um tipo único de produzir literatura.

É necessário, desse modo, ampliar o que se entende por Literatura<sup>12</sup>. Antoine Compagnon, diante da dificuldade em conceituar o que é “Literatura”, conclui a sua reflexão da seguinte maneira: “*Literatura é literatura*” (2001, p. 46, grifos do autor). Tal concepção possibilita abarcar uma totalidade que nem sempre é considerada enquanto manifestação cultural. Do mesmo modo, nenhum texto que se propõe literário, passa imune ao campo literário, “cada obra provoca um rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição)” (COMPAGNON, 2001, p. 34). Há uma noção de coletividade, que é alcançada por meio da linguagem, e que vai além dos aspectos formais da teoria da literatura.

---

<sup>12</sup> Não entraremos na profundidade do tema em tentar definir o que seria “Literatura” ou as suas funções, uma vez, contudo, que há várias correntes literárias-filosóficas que já tentaram delinear tal conceituação. Desde Jakobson, em seu *Questions of poétique*, de 1973, com a tentativa de extrair a essência da arte enquanto literariedade, ou o que faz com que uma mensagem verbal seja uma obra literária; passando por Strawson (*apud* Bourdieu, 1996) que afirma que a função da obra de arte é não ter função, por extensão podendo ser aplicada à Literatura; até Gadamer delineando uma possível ontologia da obra de arte, conforme o *Vérité et méthode* (BOURDIEU, 1996).

De fato, enquanto as outras artes apelam para meios de expressão universais por natureza (embora sua utilização, sua ressonância possam variar consideravelmente, de acordo com o contexto social), como sons, formas, cores, a literatura supõe de início o emprego de uma linguagem inteligível, isto é, de um sistema de signos que são formas e sons, mas que, para uma coletividade bem determinada, transcendem este simples valor formal e adquirem um valor representativo inteiramente novo e ligado à própria existência desta coletividade. (ESCARPIT, 1994, p. 150)

Não é possível tentar desvincular a produção literária da sociedade em que foi produzida e por onde circula. O fato literário seria, dessa maneira, reduzido a uma unidade imediata e homogênea, sem que se considerem os seus desdobramentos e implicações. As relações percebidas na vida de um sujeito são dadas e relacionadas pelo próprio indivíduo ou mesmo pelo pesquisador que as percebe *a posteriori*. De modo geral, esse é o trabalho que o sociólogo francês, Pierre Félix Bourdieu<sup>13</sup>, desenvolve em *As regras da arte*, publicado em 1992<sup>14</sup>, no qual estuda o campo literário onde Flaubert – em sua *A educação sentimental*, de 1869 – está inserido, numa Paris da segunda metade do século XIX com suas particularidades sociais, econômicas, políticas e culturais. Apesar da distância entre as sociedades francesa e brasileira, e no modo como se comportam os campos literários desses países, há fatores envolvidos que merecem ser estudados, pois influenciam diretamente na construção social dos agentes em meio a um todo que se estrutura – enquanto estrutura estruturada e estruturante (BOURDIEU, 1983) – no decorrer do tempo.

Desse modo, o conceito de “campo literário”, cunhado por Bourdieu, contribui para uma visão ampla sobre literatura e aprofunda as relações que a obra literária e seus produtores desenvolvem em um espaço simbólico. Com isso, um “campo literário” – entendido muito mais como conceito do que materialidade propriamente –, conforme a visão de Pierre Bourdieu, constitui-se de disputas internas entre agentes, instituições e outros fatores que entram no jogo interno ao campo artístico para legitimar sua produção, para ganhar prestígio entre os seus pares, assim como reconhecimento e consagração dentro da história do campo literário.

---

<sup>13</sup> Pierre Bourdieu nasceu em 1º de agosto de 1930, em uma família de camponeses, na cidade de Denguin, França. Foi aluno da École Normale Supérieure (ENS), graduou-se em Filosofia, foi professor no Liceu Moulins, na França; de 1955 a 1958, prestou serviço militar na Argélia e de 1958 a 1960, foi professor assistente na faculdade de Letras, na Argélia, quando publica o seu primeiro trabalho de campo *Sociologie de l'Algérie*, em que discute como o processo de colonização interferiu na sociedade cabila; em 1960, retorna a Paris assumindo cargos e disciplinas dentro da École Normale Supérieure (ENS) e na École de Sociologie du Collège de France, dentre outras instituições, além de ter sido professor visitante de Princeton e convidado na Universidade de Chicago, e em Harvard etc. Sua vasta obra abrange os processos culturais de sociedades relativamente autônomas e aprofunda sua teoria a partir da leitura de Max Weber, Saussure, Durkheim e Karl Marx, ou seja, desenvolve sua proposição acadêmica no entremeio do Interacionismo e do Estruturalismo Francês. Morreu em 23 de janeiro de 2002, em Paris.

<sup>14</sup> Em 1975, no texto *L'invention de la vie d'artiste*, publicado na revista *Actes de la recherche en sciences sociales*, que Pierre Bourdieu coordenou até 2002, ano de sua morte, já havia algumas pistas teóricas apresentadas que foram desenvolvidas em *As regras da arte*.

Nesse contexto, os escritores e suas obras devem ser postos em relação com todos os outros elementos que são suscitados pelo produto cultural: o diálogo com o público leitor; as discussões com as Academias de Letras; o mercado de vendas de livros (com editores e as suas casas editoriais, e as livrarias e livreiros); as políticas públicas que o Estado propõe para a educação e distribuição nas bibliotecas e os seus acervos; o campo acadêmico (com simpósios, congressos, periódicos etc.); as traduções para outras línguas e publicações no Exterior (como adaptações para o cinema, por exemplo); o campo do jornalismo e o modo como a imprensa divulga as obras, por meio de revistas (resenhas) ou cadernos literários especializados ou não; e os prêmios literários (regionais, nacionais ou internacionais). Enfim, toda a circulação que um texto literário é capaz de suscitar no campo social no momento de seu surgimento ou as reverberações que produz e são percebidas mais tarde. Com isso, o campo literário está em profunda relação com outros campos, como o político e o econômico, em busca de sua autonomia relativa. “Nesse sentido, o conceito de campo literário é uma importante ferramenta para se pensar a literatura como um fenômeno que não se dá apenas no nível da linguagem, ou na subjetividade de um escritor ou um leitor, mas nas práticas sociais” (LUCENA, 2009, p. 78).

Os autores tornam-se agentes capazes de ficcionalizar seja o seu cotidiano, ou mesmo criar, a partir de temas que lhes sejam urgentes, histórias e delas (re)inventar o seu mundo. Sujeitos que produzem narrativas a partir de suas perspectivas sociais, históricas, de gênero, étnicas e de uma nova acepção do que é Literatura. No caso brasileiro, associando as relações acima apontadas por Bourdieu, há que se considerar também as marcações estruturantes da desigualdade no Brasil, tais como de classe, de gênero, de raça e de território. A perspectiva historiográfica, nessa medida, relaciona-se com produções literárias que surgiram, surgem e ainda vão surgir em diferentes contextos culturais. Pois,

[...] o que toda experiência de uma outra cultura nos oferece é a ocasião para se fazer uma experiência sobre nossa própria cultura; muito mais que uma variação imaginária – a introdução de novas variáveis ou conteúdos em nossa imaginação – é a própria forma, melhor dizendo, a estrutura da nossa imaginação conceitual que deve entrar em regime de variação, assumir-se como variante, versão, transformação. (CASTRO, 2018, p. 21-22)

Qual é a cultura brasileira que é discutida? De onde é falada? Por quem é representada e criada? Há apenas uma cultura ou há culturaS? São perguntas que precisam ser feitas dentro da multiplicidade que as suas repostas devem abarcar. Justamente porque a cultura oficial é assimilativa, em um primeiro momento essas questões parecem estar respondidas – dependendo de quem as faz. Do mesmo modo que constantemente são postas em xeque e em alguma medida retiradas de sua valoração própria. Nesse sentido,

A cultura oficial assimila o outro, não há dúvida; mas, ao assimilá-lo, recalca, *hierarquicamente*, os valores autóctones ou negros que com ela entram em embate. No Brasil, o problema do índio e do negro, antes de ser a questão do silêncio, é a da hierarquização de valores. (SANTIAGO, 1982, p. 17, grifo do autor)

Os produtos culturais de sujeitos que habitam as periferias brasileiras devem também ser considerados como categoria de reflexão. Repensando, dessa maneira, a posição valorativa de tais manifestações estéticas dentro do contexto social, uma vez que é sempre inferiorizada ou menosprezada, antes mesmo de sua posição ser considerada relevante dentro dos setores culturais, políticos e econômicos. Por isso, a perspectiva, dentro deste contexto analítico literário, não pressupõe a objetificação de sujeitos, mas os considera, primeiramente, subjetividades capazes de produzir suas histórias e de as narrar.

Assim, “todos os existentes são centros potenciais de intencionalidade, que apreendem os demais existentes segundo suas próprias e respectivas características ou potências” (CASTRO, 2018, p. 42). Ao se referir especificamente às experiências ameríndias, as considerações de Viveiros de Castro podem ser relacionadas à abordagem teórica ora proposta. A reformulação crítica, nesse meio, deve considerar as manifestações culturais como produtos de sujeitos que se centram em suas produções enquanto potências discursivas, históricas e sociais de resignificação de seus mundos reais e ficcionais.

As manifestações artísticas desses agentes – que escreveram e escrevem a partir das margens urbanas – não isentam o campo literário brasileiro de abalos e modificações em sua estrutura. Cada escritor/a deixa sua marca – por mais que haja ações de uma “elite” para silenciá-los ou excluí-los – no cerne do campo de produção dos bens culturais. Os deslocamentos e vozes devem ser entendidos como construções de novas perspectivas que não sejam excludentes, mas que surjam dentro da potencialidade discursiva. Além disso, o campo acadêmico, por sua vez, deve perceber suas estéticas e modos de representação distintos – uma estrutura que às vezes é forçada por quem está fora dele.

Pierre Bourdieu, segundo a crítica de Renato Ortiz (1983), desenvolveu uma teoria da prática voltada para as ações de sujeitos inseridos em uma estrutura social enquanto agentes *na* sua ação, não mais considerada como simples execução, “mas sim como núcleo de significação do mundo; a sociedade não existe como totalidade, mas como intersubjetividade que tem origem na ação primeira do sujeito” (ORTIZ, 1983, p. 12). Assim, antes de falar propriamente do campo literário, é necessário voltar a atenção aos conceitos bourdianos de “*habitus*”, de

“campo”<sup>15</sup> e de “trajetória” – termos que se referem diretamente ao sujeito e se desdobram nas ações de um agente.

Dessa forma, conceitos como “*habitus*”, “campo” e “trajetória” precisam ser delineados à medida que estão diretamente relacionados ao pensamento procedente da aplicação do conceito de campo literário. Dessa maneira, a estrutura de capital<sup>16</sup> cultural, econômico, social e simbólico, mesmo não sendo equivalentes entre si, constitui capitais básicos que cada agente<sup>17</sup> adquiriu e adquire, conforme o seu movimento pelo espaço social e nas relações construídas nesse percurso.

Perseguir a trajetória de um artista é a tentativa de construir o ponto de vista do autor estudado dentro do campo onde ele está inserido, conforme Bourdieu, é “*colocar-se em seu lugar*, mas por uma tentativa em tudo oposta a essa espécie de identificação projetiva na qual se exercita a crítica ‘criativa’” (1996, p. 107, grifos do autor). A partir das escolhas no “campo dos possíveis” se torna imaginável traçar dentro do campo literário as “tomadas de posição” e as possíveis direções que o artista e sua obra seguirão, para, em seguida, perceber como se deu a construção de seu “projeto literário”, mais ou menos definido conscientemente. Contudo, uma vez que o campo possui suas regras, princípios ou hierarquias próprias, o agente pode ou não as seguir, para adquirir um prestígio e reconhecimento imediatos, por exemplo. Ele também

---

<sup>15</sup> O conceito de “campo”, de um modo mais geral, antes mesmo de sua possível aplicação em um determinado período de tempo ou em um setor de produção simbólica, neste caso, a literatura.

<sup>16</sup> A definição de “capital”, na obra de Pierre Bourdieu, não está claramente explícita em um ou outro texto, sendo que ele desenvolve tal ideia ao longo de quase todo seu percurso teórico. Desse modo, adoto aqui a explicação presente no livro *Vocabulário Bourdieu*, conforme definido por Frédéric Lebaron: “Um ‘capital’ é um ‘recurso’, segundo o modelo do ‘patrimônio’, isto é, um estoque de elementos (ou ‘componentes’) que podem ser possuídos por um indivíduo, um casal, um estabelecimento, uma ‘comunidade’, um país, etc. Um capital é também uma forma de ‘segurança’, especialmente do ponto de vista do futuro; tem a característica de poder, em determinados casos, ser investido e acumulado de modo mais ou menos ilimitado” (2017, p. 101) e segue, “Os diferentes tipos de capital [social, escolar, cultural, econômico e simbólico] – definidos deste modo – podem ser acumulados, convertidos uns nos outros, transmitidos de geração em geração, mas de maneiras muito variáveis e sempre dependentes dos contextos sociais que condicionam seu ‘valor’ social. Uma parte importante das estratégias dos indivíduos e dos grupos visa manter ou estender sua dotação (absoluta e relativa) nesses diferentes tipos de capital. No entanto, essas estratégias não são, em geral, estratégias de ‘maximização’ conscientes e explícitas. Assim, o valor relativo dos diferentes tipos de capital torna-se, por sua vez, um fator de lutas simbólicas” (2017, p. 103).

<sup>17</sup> Sobre uma possível definição do termo agente: “A adoção do termo ‘agente’ por Bourdieu está relacionada ao seu esforço de construção de uma teoria da ação prática, ou seja, de um conhecimento sobre o modo como agentes concretos, inseridos em uma posição determinada do espaço social e portadores de um conjunto específico de disposições incorporadas, agem nas situações sociais. [...] O conhecimento praxiológico e a noção de agente a ele associada é apresentado e defendido, então, pelo autor como uma alternativa capaz de solucionar os problemas decorrentes das perspectivas subjetivista e objetivista. O conhecimento praxiológico não se restringiria a identificar estruturas objetivas externas aos indivíduos, tal como o faz o objetivismo, mas buscaria investigar como essas estruturas se encontram interiorizadas nos agentes, constituindo um conjunto estável de disposições estruturadas, um *habitus*, que, por sua vez, estrutura as práticas e as representações das práticas. Essa forma de conhecimento apreenderia, então, a própria articulação entre os planos da ação ou das práticas subjetivas e o plano das estruturas, ou, como repetidamente diz o autor, captaria o processo de ‘interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade’.” (NOGUEIRA, 2017, p. 26-27).

pode opor-se diretamente ao padrão estabelecido e “fundar” as suas leis e regras que abalarão as estruturas internas desse campo. Ambas as ações são voltadas à busca de legitimidade, e, por sua vez, de uma obra que ganhe prestígio dentro das lutas e posições que o sujeito ocupa no campo em relação a outros agentes e suas posições.

Para Bourdieu, o processo de legitimação se constitui em: reconhecimento entre os pares, aquisição de prestígio, ampliação de volume e da estrutura de capital<sup>18</sup>; só então, esse processo será legítimo e poderá impor suas regras e definir a partir delas o que pode ser legitimado ou não naquele campo. Nessa medida, tal encadeamento não chega a “abalar as estruturas”, nem a alterar a lógica do jogo, mas, ao conseguir fundar uma nova escola, movimento etc., de prestígio, altera os conceitos para definir o que é legítimo ou não<sup>19</sup>.

Nesse sentido, as relações estabelecidas no interior do campo são eivadas por aproximações e distanciamentos que o artista constrói ao longo do tempo – como os grupos de artistas que se reuniam nos cafés de Paris do XIX, conforme Bourdieu os apresenta em *As regras da arte*, ou mesmo, por extensão desse argumento, no início do XX, no Rio de Janeiro, em que jovens também se reuniam em confeitarias para questionar os seus projetos literários ou para criticar as instituições de poder. Essas associações – que na grande maioria dos casos resultaram em revistas de crítica literária ou mesmo de crônicas ou de histórias curtas – são construídas por indivíduos que se reconhecem quanto ao seu *habitus* e na sua posição dentro do campo do poder<sup>20</sup>, enquanto indivíduos que se tornam, em alguma medida, opositores a um cânone estabelecido, mais especificamente, se identificam no que se refere ao capital intelectual e cultural, ao capital econômico, à idade biológica e social, e às aspirações que cada um deles possui. A afinidade tanto dessas características, quanto do *habitus* primário e secundário<sup>21</sup>,

---

<sup>18</sup> O que pode acontecer em vida, podendo ter sido um agente com pouco importância para o campo, em vida, mas revolucionar esse mesmo campo após a morte.

<sup>19</sup> Gostaria de agradecer aqui à colega do PPG de História da PUCRS, Letícia Sabina Wermeier Krilow, que me auxiliou, durante trocas de e-mails, conversas e leituras, a chegar em uma definição mais clara sobre o processo de legitimação.

<sup>20</sup> Segundo Pierre Bourdieu (1996, p. 244), “o campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os ‘burgueses’ do século XIX, têm por aposta a transformação ou conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas”.

<sup>21</sup> Segundo Pierre Bourdieu (1983, p. 65), “a prática é, ao mesmo tempo, necessária e relativamente autônoma em relação à situação considerada em sua imediatidade pontual, porque ela é o produto da relação dialética entre uma situação e um *habitus* – entendido como um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma *matriz de percepções, de apreciações e de ações* – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas, que permitem resolver os problemas da mesma forma, e às correções incessantes dos resultados obtidos, dialeticamente produzidas por esses resultados. Princípio gerador duravelmente armado de improvisações regradas

acontece pelos fatores de reconhecimento que os aproxima ou os distancia na luta interna do campo em busca da legitimidade, mas mais do que tudo, na procura constante por “aquisição” de um capital simbólico e de prestígio que lhes dará, da mesma forma, um capital social hegemônico – ou não – dentro do seu espaço social.

Nesse sentido, a análise crítica dos produtos culturais de determinado agente pressupõe, o estudo dos traços biográficos na medida em que abarca em si traços do campo social e dos capitais que estão inseridos em determinado meio de produção. Neste caso, por exemplo, o livro, enquanto manifestação artística, permite ao crítico ver nele determinados traços que apresentam a estrutura estruturada onde o agente “estava” quando produziu o bem simbólico e também as escolhas para permanecer naquele espaço ou para tentar alterar a estrutura estabelecida.

As regras internas de cada campo são determinadas por meio de *habitus* de agentes que ocupam posições dominantes no campo, mas que escolhem manter as determinações já estabelecidas, uma vez que a mudança pressupõe oscilações de posição dos indivíduos inseridos naquele espaço, ou também se dão quando os agentes dominantes são “forçados” a introduzirem alterações nas formas legítimas de produção para manterem-se em suas posições de dominação. Ao mesmo tempo, o *habitus* condiciona o agente a tomar determinadas atitudes, conforme as suas ações, ou as regras do campo, por outro lado, também permitem que certos ajustamentos sejam feitos em relação às situações que se apresentam ao indivíduo.

Dessa forma, pode-se considerar o *habitus* enquanto princípio operador entre as estruturas e as práticas, ou, como:

[...] estruturas constitutivas de um tipo particular de meio (as condições materiais de existência características de uma condição de classe), que podem ser apreendidas empiricamente sob a forma de regularidades associadas a um meio socialmente estruturado, produzem *habitus*, sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente

---

(*principium importans ordinem ad actum*, como diz a escolástica), o *habitus* produz práticas que, na medida em que elas tendem a reproduzir as regularidades imanentes às condições objetivas da produção de seu princípio gerador, mas, ajustando-se às exigências inscritas a título de potencialidades objetivas na situação diretamente afrontada, não se deixam deduzir diretamente nem das condições objetivas, pontualmente definidas como soma de estímulos que podem aparecer como tendo-as desencadeado diretamente, nem das condições que produziram o princípio durável de sua produção: só podemos, portanto, explicar essas práticas se colocarmos em relação a *estrutura* objetiva que define as condições sociais de produção do *habitus* (que engendrou essas práticas) com as condições do exercício desse *habitus*, isto é, com a *conjuntura* que, salvo transformação radical, representa um estado particular dessa estrutura. Se o *habitus* pode funcionar enquanto operador que efetua praticamente a ação de colocar em relação esses dois sistemas de relação na e pela produção da prática, é porque ele é história feita natureza, isto é, negada enquanto tal porque realizada numa segunda natureza.” (grifos do autor).

orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (BOURDIEU, 1983, p. 60-61, grifos do autor)

Assim, o *habitus* “completa o movimento de interiorização de estruturas exteriores, ao passo que as práticas dos agentes exteriorizam os sistemas de disposições incorporadas” (MICELI, 2007, p. XLI), durante a primeira infância, no seio familiar, por exemplo, o *habitus* está presente nos indivíduos que compõem essa família e é transmitido de modo quase circular em que o exterior (as condições objetivas) é assimilado pela interioridade (subjativação) do indivíduo e, em seguida, é expressado na exterioridade das ações (novas ações que tendem a reforçar a originalidade do *habitus* primário). Nesse sentido,

[...] o *habitus* seria um conjunto de esquemas implantados desde a primeira educação familiar, e constantemente repostos e reatualizados ao longo da trajetória social restante, que demarcam os limites à consciência possível de ser mobilizada pelos grupos e/ou classes, sendo assim responsáveis, em última instância, pelo campo de sentido em que operam as relações de força. (MICELI, 2007, p. XLII)

Nessa acepção, o sociólogo brasileiro Sérgio Miceli, apresenta o rompimento que a argumentação bourdiana possui. Pierre Bourdieu se coloca como intermediário entre as teorias estruturalistas e interacionistas. Nas primeiras, o indivíduo nada mais é que um reproduzidor de estruturas determinadas previamente por algo superior e externo a ele; já as últimas condicionam o indivíduo às suas relações com a cultura.

Nesse entremeio teórico, o sociólogo francês percebe que há estruturas primeiras que condicionam o indivíduo, mas, ao mesmo tempo, graças à sua relação com a cultura, o indivíduo possui certo grau de ação frente a essas estruturas, pois elas também possibilitam a “reatualização” de novos *habitus* e a reposição de outros ao longo de sua trajetória de vida. Conforme afirma Bourdieu, “eu queria colocar em evidência as capacidades ativas, inventivas, ‘criadoras’, do *habitus* e do agente (que o termo hábito não exprime)” (1996, p. 205).

O artista se identifica enquanto tal, por sua vez, na aproximação com outros escritores, dentro do campo literário, no reconhecimento de certos *habitus* que foram percebidos na relação interna do campo. Em outros termos, a tomada de posição do artista é “decidida” – e percebida mais tarde pelo crítico – considerando o *habitus* e, ao mesmo tempo, a conjuntura social e histórica do momento em que o agente viveu. Afinal,

Todas as vezes que se institui um desses universos relativamente autônomos, campo artístico, campo científico ou qualquer de suas especificações, o processo histórico que aí se instaura desempenha o mesmo papel de *alquimista a extrair a quintessência*. De maneira que a análise da história do campo é sem dúvida, em si mesma, a única forma legítima da análise de essência. (BOURDIEU, 1996, p. 160, grifos do autor)

Assim, a análise estética de um texto deve estar associada ao estudo do processo de autonomização do campo de produção, sem desconsiderar a obra artística enquanto resultado histórico nas suas formas de construção da linguagem ou de um modo narrativo – o estudo do romance ou de outros gêneros narrativos, por exemplo, a ser considerado nesta pesquisa. História e literatura – ou a estética – devem, desse modo, estar plenamente relacionadas no momento da construção crítica e analítica da trajetória do artista. Quando essas duas acepções são consideradas, entende-se a escolha por determinado gênero ou por formas textuais. Dessa maneira, a linguagem do texto se relaciona, em alguma medida, com o exterior da obra – no nível do real –, que, por sua vez, influencia diretamente na produção do objeto artístico, mas também com a estrutura histórica interna do campo literário – suas lutas, mudanças, posições de agentes, instâncias de sacração.

Em outra medida, Bourdieu associa nessa sua proposta metodológica às teorias formalistas com uma sociologia da história, sem ficar condicionado ao essencialismo estético de Jakobson e outros dentro dessa tradição estruturalista, nem mesmo a uma tradição de história literária de cunho marxista. Por sua vez, na grande maioria dos casos, essa última perspectiva desconsidera o estético em si e se ocupa muito mais com a materialidade do texto enquanto produto e artefato histórico, destacando uma função social em “oposição” ao conceito de “literariedade”, cunhado pelos formalistas.

Assim, a obra literária é o resultado tanto do seu tempo no campo literário onde surge, uma vez que o artista está inserido nele, mas é também oriundo de condições sociais específicas, da aquisição de sentido ao longo da história de sua recepção e sintoma estético de oposição. O trabalho do crítico deve estar à procura de uma

lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os “interesses” mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma. (BOURDIEU, 1996, p. 15-16)

Assim, este trabalho desenvolve uma análise das estruturas estéticas dos artistas, mas associa em si uma mirada para a história, considerando, ao mesmo tempo, a diacronia e a sincronia. O trabalho historiográfico, dentro dessa argumentação, segundo Michel de Certeau, “consiste em recortar o dado segundo uma lei presente, que se distingue do seu ‘outro’ (passado), distanciando-se com relação a uma situação adquirida e marcando, assim, por um discurso, a mudança efetiva que permitiu este distanciamento” (1982, p. 93). O ponto em que o historiador se coloca no presente para escrever uma história, em que o objeto do discurso produzido fora elaborado em uma outra temporalidade, associa-se à investigação sociológica

de Pierre Bourdieu. O estudo da trajetória do artista, com isso, insere em si a ideia do levantamento de informações a respeito das tomadas de escolha e decisões feitas até a produção da obra.

Desde que a história do indivíduo nunca é mais do que uma certa especificação da história coletiva de seu grupo ou de sua classe, podemos ver nos sistemas de disposições individuais *variantes estruturais* do *habitus* de grupo ou de classe, sistematicamente organizadas nas próprias diferenças que as separam e onde se exprimem as diferenças entre as trajetórias e as posições dentro ou fora da classe. O estilo “pessoal”, isto é, essa marca particular que carregam todos os produtos de um mesmo *habitus*, práticas ou obras, não é senão um *desvio*, ele próprio regulado e às vezes mesmo codificado, em relação ao *estilo* próprio a uma época ou a uma classe, se bem que ele remete ao estilo comum não somente pela conformidade, a maneira de Fídias que, a crer em Hegel, não tinha “modos”, mas também pela diferença que constitui todo “modo”. (BOURDIEU, 1983, p. 80-81, grifos do autor)

Assim o estudo da história<sup>22</sup> individual do autor é percebido na história coletiva de uma sociedade, pois o sujeito está inserido em um campo social e é considerado um agente conforme as suas ações em diferentes campos de produção restrita, sofrendo nesses espaços as consequências das disputas de outros agentes e as suas próprias tomadas de posição. Desse modo, a própria escrita da história pode ser compreendida de duas formas: por uma alternativa interna, na análise da estética, na busca por uma “essência” daquilo que é artístico, por um processo de depuração da própria obra de arte; ou, por uma alternativa externa, na qual considera o contexto fora do campo de produção, por onde a obra se desdobra, pelos campos social, econômico e político.

O termo “campo”, nesse sentido, se refere à “estrutura que determina a forma das interações” (BOURDIEU, 1996, p. 208), espaço simbólico onde os agentes ocupam determinadas posições e funções, conforme a quantidade de capital específico de cada campo e o volume geral de capital.

---

<sup>22</sup> “Por esta razão, entendo como *história* esta prática (uma ‘disciplina’), o seu resultado (o discurso) ou a relação de ambos sob a forma de uma ‘produção’. Certamente, em seu uso corrente, o termo *história* conota, sucessivamente, a ciência e seu objeto – a explicação que se *diz* e a realidade *daquilo que se passou* ou se passa. [...] O próprio termo ‘história’ já sugere uma particular proximidade entre a operação científica e a realidade que ela analisa. Mas o primeiro destes aspectos será nossa entrada no assunto, por diversas razões: porque a espessura e a extensão do ‘real’ não se designam, nem se lhes confere sentido senão em um discurso; porque esta restrição no emprego da palavra ‘história’ indica seu correspondente (a ciência histórica) à ciência ou pelo menos à função particular que é a teologia; finalmente para evitar a floresta virgem da História, região de ‘brumas’ onde proliferam as ideologias e se corre o risco de jamais reencontrar-se. Pode ser também que, atendo-se ao *discurso* e à sua fabricação, se apreenda melhor a natureza das relações que ele mantém com o seu *outro*, o real. A linguagem, não tem ela como regra implicar, embora colocando-a como outra que não ela mesma, a realidade da qual fala?” (CERTEAU, 1982, p. 32-33, grifos do autor). A história, nesse sentido, seria a relação entre uma prática historiográfica e o seu resultado, sob a forma de uma produção discursiva. Como bem designou o autor no excerto acima, falar em real possui sempre um problema metodológico na pesquisa científica, pois não há como falar da sua espessura ou extensão; desse modo, o estudo do discurso literário – em uma história – produzido por autores que consideramos provenientes das periferias brasileiras (que produzem a literatura marginal das periferias), permite-me fazer relações e perceber as mesmas relações que essa literatura possui no “real”.

Um campo é um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdades, que se exercem no interior desse espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em sua concorrência com os outros a força (relativa) que detém e que define sua posição no campo e, em consequência, suas estratégias. (BOURDIEU, 1997, p. 57)

Desse modo, é uma estrutura que está previamente estruturada, mas que também é passível de ser transformada ou de conservar as suas forças. As transformações ou as conservações dessas posições se darão conforme a movimentação dos agentes ou mesmo a partir de sua posição relativa dentro do campo.

A posição de cada artista e a análise do seu ponto de vista, por sua vez, auxiliam no estudo crítico interno da obra – sem aqui prevalecer marxismo ou estruturalismo. A noção de “campo” supera essas duas abordagens teóricas, pois o conceito de campo literário pressupõe “uma homologia entre o espaço das obras definidas em seu conteúdo propriamente simbólico e, em particular, em sua *forma*, e o espaço das posições no campo de produção” (BOURDIEU, 1996, p. 234, grifo do autor).

No centro do argumento bourdiano estão as duas teorias, pois essa sociologia literária considera o discurso ficcional narrativo enquanto expressão de um grupo social, juntamente com sua história, mais seu sistema literário e toda a relação de forças simbólicas entre agentes e instituições. Assim, “não há ação de um agente que não seja reação para todos os outros, ou para alguns deles [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 147), o que demonstra uma quebra com o estruturalismo francês e abre as possibilidades de reestruturação social no(s) campo(s).

O crítico, por sua vez, deve assumir, na reconstrução do ponto de vista do autor, um local de onde perceba as lutas internas no campo e de todos os outros aspectos já evocados que também influenciam na construção do objeto estético. Segundo Bourdieu,

Essa distância de todas as posições que favorece a elaboração formal é o trabalho sobre a forma que a inscreve na própria obra: é a eliminação implacável de todas as “ideias feitas”, de todos os lugares-comuns típicos de um grupo e de todos os traços estilísticos capazes de marcar ou de trair a aderência ou a adesão a uma ou outra das posições ou tomadas de posição atestadas; é o uso metódico do estilo indireto livre, que deixa indeterminada, tanto quanto possível, a relação do narrador com os fatos ou pessoas de que fala a narrativa. (1996, p. 132)

Ora, o estudo de determinados autores que vão “contra” a estrutura imposta pelo campo literário, também se coloca em oposição aos estudos clássicos literários, por abordarem justamente autores que não fariam parte do cânone historiográfico ou de uma crítica literária tradicionais. Seria um movimento homólogo ao do campo literário no acadêmico, ou vice-versa,

perceptível nas estruturas desses campos, pois estariam diretamente relacionadas, uma influenciando na outra.

O princípio da homologia funcional e estrutural segundo o qual a lógica do campo de produção e a lógica do campo de consumo são objetivamente orquestradas reside no fato de que, por um lado, todos os campos especializados (campo da alta costura ou da pintura, do teatro ou da literatura, etc.) tendem a se organizar segundo a mesma lógica, ou seja, segundo o volume do capital específico possuído e segundo a antiguidade – que lhe está, muitas vezes, associada – da posse e, por outro, as oposições que tendem a se estabelecer, em cada caso, entre os mais ricos e os menos ricos em capital específico, entre os dominantes e os dominados, os titulares e os pretendentes, os antigos e os recém-chegados, a distinção e a pretensão, a ortodoxia e a heresia, a retaguarda e a vanguarda, a ordem e o movimento, etc., são *homólogas entre elas* – daí, toda a espécie de invariantes – e *homólogas das oposições que organizam o campo das classes sociais* (entre dominantes e dominados) *ou o campo da classe dominante* (entre fração dominante e fração dominada). (BOURDIEU, 2007a, p. 217, grifos do autor)

Assim, o campo literário possui índices de heteronomia (editores, revistas, instituições específicas de consagração), que se relacionam diretamente, que influenciam na estruturação do campo e em uma possível reformulação das condições internas de consagração ou de exclusão dos agentes em disputa por reconhecimento ou prestígio.

Como se vê particularmente bem no caso da arte de vanguarda, esse sentido da orientação social permite mover-se em um espaço hierarquizado onde os *lugares* – galerias, teatros, editoras – que marcam posições nesse espaço marcam ao mesmo tempo os produtos culturais que lhes estão associados, entre outras razões porque através deles indica-se um público que, com base na homologia entre campo de produção e campo de consumo, qualifica o produto consumido, contribuindo para constituir-lhe a raridade ou a vulgaridade (inconvenientes da divulgação). (BOURDIEU, 1996, p. 190, grifo do autor)

Desse modo, tanto a homologia externa entre os campos quanto a heteronomia interna do campo estão associadas ao desenvolvimento e ao percurso dos agentes, revelando, nessa medida, uma subordinação à estrutura do campo.

Doravante, trata-se de uma verdadeira *subordinação estrutural*, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através das cifras de venda, do número de recebimentos, etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado. (BOURDIEU, 1996, p. 65, grifos do autor)

Dentro desse espaço de disputa, a desigualdade impera e não permite que todos os agentes possuam os mesmos meios de produção e as condições necessárias para seu desenvolvimento pleno, dependendo, em alguma medida, das condições que se lhes apresentam

ao longo de suas trajetórias. Uma gênese do campo literário desenvolve-se na resposta à pergunta: quais são as implicações de subordinação a que os agentes nesse período devem se submeter ou mesmo romper para ganhar certo prestígio? De todo modo, segundo a teoria bourdiana, a história de um(a) autor(a) está associada à do campo, bem como a do período histórico em que o artista surge, suas lutas por consagração associadas às movimentações pelo campo literário nos espaços social e do poder. Ora privilegiando determinados escritores, ora tipos de obras, e apagando uns e outros, ou para usar dos termos de Bourdieu (2007b), não permitindo que os hereges ou profetas cheguem a pontos dentro da estrutura do campo em que sejam legitimados ou consagrados.

Segundo Bourdieu (1996), então, o campo literário ganha em autonomia<sup>23</sup> quanto mais se diferencia “dos modos de expressão artística dominados” e se afasta do polo inferior dentro da cadeia de produção do campo. No que se refere a certos escritores, a posição dominada que ocupavam no momento de sua produção, com o tempo pode se alterar. Se não estão plenamente consagrados, há potência de legitimação, mas, sobretudo, podem ser capazes de definir novas posições no campo artístico que, ao longo do tempo, obtêm autonomia. Por outro lado, esses mesmos dominados possibilitam que novos setores dentro dos polos do campo literário surjam e se desenvolvam, permitindo, dessa maneira, uma maior abertura ou “aceitação” de novas manifestações culturais, criando, por fim, seus próprios meios e condições de legitimação, aumentando, com isso, sua própria autonomia em oposição ao polo dominante dentro do campo literário. Trata-se de deslocamentos que também apresentam novas estéticas e novos modelos de representação de sujeitos constantemente apagados da historiografia literária brasileira.

O processo teórico se desenvolve a partir da tomada do ponto de vista do autor para o seu campo artístico. De todo modo, as tomadas de posição ficam explícitas nas obras de cada autor(a).

De maneira mais exata, é preciso reconstituir o espaço das *tomadas de posição* artísticas atuais e potenciais em relação ao qual se construiu seu projeto artístico, e do qual se pode afirmar por hipótese que é homólogo ao espaço das posições no próprio campo de produção tal como foi grosseiramente evocado. Construir como tal o ponto de vista do autor é, se se quiser, *colocar-se em seu lugar*, mas por uma tentativa em tudo oposta a essa espécie de identificação projetiva na qual se exercita a crítica “criativa”. [...] Em outras palavras, só se pode adotar o ponto de vista do autor (ou de qualquer outro agente), e compreendê-lo – mas com uma compreensão muito diferente daquela que possui, na prática, aquele que ocupa realmente o ponto considerado –, com a condição de reapreender a situação do autor no espaço das

---

<sup>23</sup> “Segundo Bourdieu, a ‘autonomia’ refere à autonormatividade do campo, definido pela disputa de um ‘capital simbólico específico’ entre um número limitado de produtores. Estes escritores ‘profissionalizados’, mediante seus próprios juízos, gerenciam a disputa por esse ‘capital literário’ que depende unicamente das relações de força no interior do campo (principalmente, o reconhecimento dos pares) e se libertam de toda influência externa, heterônoma (seja as de caráter moral, político, religioso ou econômico)” (SALOM, 2014, p. 27).

posições constitutivas do campo literário: é essa posição que, com base na homologia estrutural entre os dois espaços, está no princípio das “escolhas” que esse autor opera em um espaço de tomadas de posição artísticas (em matéria de conteúdo e de forma) definidas, também elas, pelas diferenças que as unem e as separam. (BOURDIEU, 1996, p. 107-108, grifos do autor)

Nesta tese, as obras analisadas são confrontadas com estudos relativos que evocam diferentes temas e abordagens, porém também são vistas dentro de seus contextos de produção associadas às trajetórias individuais de cada autor no campo literário em que estão inseridas.

Em um primeiro momento, neste caminho, há uma modificação da forma legitimada de produção do campo literário, uma vez que os(as) autores(as) alteram as formas de narrar, bem como o ponto em que se colocam na estrutura interna do campo, sendo que os condicionamentos e os capitais acumulados não permitiriam que escritores como Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus ou João Antonio – por possuírem *habitus* distintos e formas distintas de produção daqueles associados aos escritores legitimados de suas épocas –, chegassem ao grupo dos dominantes. Entretanto, esses três agentes procuram brechas dentro das estruturas de capital (cultural, econômico e social) para se inserirem no campo ou, por meio de suas produções, forçam os próprios limites do espaço simbólico de produção artística para o seu ingresso nele. Por fim, tentaremos expor como o seu percurso dentro do campo literário hodierno se dá, uma vez que as modificações internas do campo ao longo da história são susceptíveis de mudanças internas – com vistas também para novas atribuições de sentidos.

## PARTE I: UM CAMPO LITERÁRIO EM VIAS DE FORMAÇÃO NO SÉCULO XX

A presente seção está disposta de maneira linear e cronológica para assegurar uma forma argumentativa mais consistente dentro da justificativa acerca de uma história da literatura marginal das periferias. No entanto, há que se destacar que cada um dos três escritores abordados nesta primeira parte poderia ser considerado como indício primeiro para escrita de outras historiografias com distintos pontos de vista a serem apreciados – assim como outros autores caberiam nesse contexto. O modo como são aqui examinados leva em conta um princípio de encontro atemporal e temático. Em outras palavras, de acordo com a definição de “encruzilhadas discursivas”, proposta pelo professor italiano e pesquisador da Università degli Studi La Sapienza, Ettore Finazzi-Agrò, são:

[...] cristalizações momentâneas de sentido que procedem uma perspectiva genealógica; em vez do início e da sua sagração, seria útil apontar para os “inúmeros inícios” de que descende uma realidade múltipla e cambiante, que deve ser narrada e que pode ser contada em modos diferentes e reversíveis. (2013, p. 35)

Desse modo, extrapolando um sentido unívoco que poderia ser associado à historiografia, esta parte do trabalho analisa a multiplicidade dos discursos que os escritores abordados evocam por meio de seus textos, partindo, cada um a seu modo, de distintas periferias, ou de margens sociais e geográficas. Assim não é possível falar de uma *origem* da literatura marginal das periferias, mas em *origens* possíveis não contemporâneas para os fatos estéticos contemporâneos (FINAZZI-AGRÒ, 2013) a serem trabalhados no percurso desta pesquisa. Acrescente-se a isso que não é possível afirmar uma evolução – uma teleologia, um fim – no trabalho dos escritores de um passado em relação aos do “presente”. O que se identifica, contudo, quando se dispõem os agentes em relação, são caminhos discursivos com temáticas semelhantes que se entrecruzam e formam, com isso, uma malha historiográfica.

Para tanto, os percursos literários de Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e João Antônio são examinados por meio de seus textos em prosa (fatos estéticos), de dados biográficos que auxiliam a compor o *habitus* de cada um, a fim de esboçar os principais elementos de suas escritas que contribuíram para a formação do *paracampo*<sup>24</sup> literário marginal das periferias, uma vez que, senão todos, mas a maioria dos escritores estudados na parte II desta tese, se referem ora a um, a outro, ou, mesmo, aos três como fundamentais para o desenvolvimento de suas escritas. Em outras palavras, são os próprios escritores que definem quais seriam os seus precursores, com isso, o levantamento do *corpus* aqui apresentado parte

---

<sup>24</sup> Que será proposto com profundidade no capítulo “Efeitos de contemporaneidade”.

da relação que os autores apontam em seus textos literários ou mesmo de crítica, a respeito de sua produção no campo literário brasileiro.

Sergio Miceli, talvez um dos primeiros sociólogos bourdianos brasileiros, como comprova o seu livro *Poder, sexo e letras na República Velha*, de 1977, faz uma análise profunda sobre os anatólios na sociedade brasileira e sua atuação no campo intelectual do século XX<sup>25</sup>. O sociólogo estuda treze escritores<sup>26</sup> e investiga o modo como a trajetória desses homens está profundamente marcada pelo *habitus* familiar. Acrescenta também a maneira como estigmas marcam a produção intelectual, quais as ações de tentativa de inserção no campo social dominante (relações sociais com homens de poder), bem como a carreira e a consequente produção. Os elementos que Miceli (1977, p. 18-19) levanta em sua tabela, “Triunfos, handicaps e carreiras”, são inseridos aqui como noções primeiras para perceber a proximidade e as distâncias entre os três escritores. No entanto, alguns itens em relação ao quadro de Miceli foram aqui adaptados para que possam se adequar a noções sociais importantes que contribuem para a formação do *habitus*. Por exemplo, na estrutura proposta pelo sociólogo não é considerada a profissão da mãe, um tópico que é julgado fundamental tanto por Lima, Carolina e João Antônio em seus escritos. Ademais, originalmente, Miceli pondera apenas “Curso superior”, o que aqui é expandido para a noção de “Educação formal” que leva em consideração os estudos básicos escolares, pois assegura, no caso da escritora Carolina Maria de Jesus, contemplar as distâncias de desenvolvimento do *habitus* escolar em seu percurso em relação aos outros dois escritores.

O quadro torna-se, portanto, ponto de partida para a investigação de dados que influenciam na possível autonomia relativa dos agentes no campo literário, jornalístico, acadêmico ou intelectual. Além disso, apresenta uma visão geral sobre *habitus* e as trajetórias que serão aprofundadas no decorrer desta parte. O desenho de uma tabela serve para melhor comparar e dispor elementos que serão aprofundados nos capítulos subsequentes a respeito de

---

<sup>25</sup> Segundo Miceli, “O grupo dos “anatólios” não se enquadra em quaisquer das categorias existentes na época, pois constituem o produto de uma primeira forma de diversificação de papéis no âmbito do trabalho de dominação. Os integrantes desse grupo prefiguram um tipo novo de intelectual profissional, assalariado ou pequeno produtor independente, vivendo dos rendimentos que lhes propiciam as diversas modalidades de sua produção, desde a assessoria jurídica, as conferências, passando pelas colaborações na imprensa, até a participação nos acontecimentos mundanos e nas campanhas de mobilização em favor do serviço militar, da alfabetização, do ensino primário, etc.” (1977, p. 71).

<sup>26</sup> São eles: Humberto de Campos Vêras, Afonso Henriques de Lima Barreto, Jonathas Archanjo da Silveira Serrano, Hermes Floro Bartolomeu Martins de Araújo Fontes, Vivaldo Coracacy, Manuel Carneiro de Souza Bandeira, Paulo Setúbal, Gilberto de Lima Azevedo Souza Ferreira Amado de Faria, José Maria Bello, Agildo da Gama Barata Ribeiro, Juarez Nascimento Fernandez Távora, João Alberto Lins de Barros e Luís Carlos Prestes.

cada escritor. Cada item proposto torna-se, dessa maneira, uma pista na construção da imagem e da trajetória do escritor.

Figura 1 - Tabela comparativa dos escritores

<i>Escritores</i>	<i>Data e lugar de nascimento e morte</i>	<i>Profissão do pai e da mãe</i>	<i>Dilapidação social dos pais</i>	<i>Estigmas</i>	<i>Gestão do capital de relações sociais</i>	<i>Posição na fratria e carreiras dos irmãos</i>	<i>Educação formal</i>	<i>Carreira</i>	<i>Tipo de produção</i>
<b>Afonso Henriques de Lima Barreto</b>	1881/ Rio de Janeiro, RJ	Tipógrafo, tradutor	Órfão de mãe aos 10 anos	Negro, alcólatra, alucinações, internamentos.	Padrinho ministro (Visconde de Ouro Preto)	Primogênito de 4 filhos; 1 irmão guarda-civil, 1 irmão condutor de bondes, 1 irmã dona de casa	Engenharia, interrompido no último ano.	Pequeno funcionário na Secretaria da Guerra, jornalista, professor particular	Romances, contos, crônicas, novelas, diários, reportagens, folhetins, escritos políticos, peça de teatro <sup>27</sup>
	1922/ Rio de Janeiro, RJ	Professora	Pai louco aos 19 anos						
<b>Carolina Maria de Jesus</b>	1914/ Sacramento, MG	Pai desconhecido, tocador de violão	Órfã de pai. Mãe volta para Sacramento	Negra, trabalha no interior, em fazendas, é presa, feridas nas pernas, favelada.	Audálio Dantas, Wily Aureli, jornalistas	Do meio entre três irmãos; o mais velho (mulato) some na vida, um nasce morto	2º ano do ensino formal básico	Escritora, empregada doméstica, trabalhadora do campo, catadora de lixo – “Já fui lavradora, doméstica, catadeira de papel, e	Diários, romances, peças de teatro, poemas, músicas, críticas sociais, textos em jornais.
	1977/ São Paulo, SP	Mãe empregada domésticas e outras funções	Mãe volta para Sacramento e Carolina vai sozinha morar em São Paulo		Dentre outros escritores/as				

<sup>27</sup> Segundo Francisco de Assis Barbosa (2017), em 1903, Lima Barreto esboçou uma peça de apenas um ato: *Os negros*, conforme o próprio Lima, inspirada em Maeterlinck. A publicação se deu no jornal *Quilombo*, em julho de 1949 e hoje está presente em *Histórias e sonhos*, a data da escrita da peça é de 21 de setembro de 1905.

**João  
Antônio  
Ferreira  
Filho**

1937/ Osasco, SP	Pai português, operário, comerciante, motorista de caminhão	Constantes mudanças por São Paulo, porém os pais retornam a Presidente Altino, distrito de Osasco, SP	Nascido na periferia de Osasco, “mulato” no Morro da Geadá, jogador de sinuca, malandro, presença constante em botecos, uso de álcool	Ricardo Ramos, Jácomo Mandato, Ilka Bunhilde Laurito, Mario da Silva Brito, Mylton Severiano da Silva, Moacyr Scliar, dentre outros escritores/as	Primogênito de 2 filhos; seu irmão Virgínio Antônio Ferreira continuou morando em Presidente Altino	Curso de Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero, não concluído	agora sou escritora” (JESUS, 1996, p. 140)	Escritor, jornalista, repórter	Contos, crônicas, ensaios, críticas literárias
---------------------	---	---	---	---	---	---	--	--------------------------------------	--

Fonte: O autor (2023).

Apesar da aparência “estruturalista” do quadro, a proposta comparativa dos dados levantados sobre cada um dos agentes e sua inserção no campo social e literário à sua época possibilita destacar as relações sociais desenvolvidas por cada um dos agentes e a trajetória dos escritores na sociedade e no campo literário à sua época. Apenas Carolina Maria de Jesus já nasce em uma família em posição dominada ou que não teve acesso aos bens de consumo da posição dominante. Lima Barreto e João Antônio, por outro lado, são oriundos de famílias que estão em situação material de declínio. A inserção dos dois homens no mundo das letras, ambos primogênitos, por isso o “dever” de tomar conta de seus entes e recolocá-los em posição ascendente na cadeia material e social, apresenta-se, contudo, como tentativa de retomar o prestígio social às suas famílias. A investida de aquisição de prestígio, por sua vez, acontece por duas vias: a entrada de ambos em cursos superiores, nos dois casos, não concluídos, e a sua colocação no campo jornalístico, o que para a época de Lima estava em processo de autonomização de Estado e na de João Antônio, apesar do período autoritário, em alguns jornais e revistas alternativos, acontecia de maneira independente dos governos. Outra categoria que apresenta dificuldade de acesso à posição dominante é o dos estigmas, pois são considerados mutilações sociais visíveis que os três possuem, no caso a cor de sua pele.

O modo que os escritores encontram para conquistar posição de dominação e de reconhecimento se dá através da aproximação com aqueles que já possuem certo prestígio no campo social. Em Lima Barreto temos um político, em Carolina Maria de Jesus e João Antônio escritores e jornalistas. Segundo Miceli, “A possibilidade de ocuparem estas novas posições dependeu, não dos títulos e diplomas que por acaso tivessem, mas muito mais do capital de relações sociais que conseguiram mobilizar” (1977, p. 69). Dessa forma, os três escritores acionam o capital de relações sociais para contribuir na legitimação de sua produção, mobilizando, assim, que o capital desses outros agentes também se aproximasse, não de forma mecânica, mas por meio de investimentos intelectuais de sua produção literária.

Além disso, os gêneros literários também contribuem para que possa haver legitimação de sua produção, haja vista que a prosa, desde o século XIX, ganhou valor na classe burguesa. Por sua vez, as narrativas curtas, que os três autores produzem, seja conto ou crônica, estão intimamente relacionados ao campo jornalístico e a uma produção “mais direta” de histórias. Carolina e Lima investem também no gênero diário como forma de se autoconsagrarem (de maneira dissimulada no caso de Lima) ou de agregar valor através de memórias próximas à realidade (como se vê em Carolina de Jesus).

A partir desses elementos, parte-se para a análise mais aprofundada de cada um dos escritores. Suas particularidades e trajetórias que se aproximam e se distanciam em movimentos em busca de legitimação e autonomia por meio de sua produção e outros investimentos sociais. Contudo, as suas obras apresentam elementos temáticos e estéticos que serão mais tarde recuperados por escritores dentro do *paracampo* literário marginal das periferias.

### 3 LIMA BARRETO: ESPECIALMENTE SUBURBANO

*Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela.*  
Lima Barreto, *Diário do Hospício*

Afonso Henriques de Lima Barreto, filho do tipógrafo, João Henriques de Lima Barreto, com a professora Amália Augusta Pereira de Carvalho, possui em seu nome a mistura dos nomes do pai, “Henriques”, com o de seu padrinho Afonso Celso de Assis Figueiredo, o Visconde de Ouro Preto, mas também faz referência ao rei de Portugal, Afonso I, ou Afonso Henriques. Nessa reunião, percebemos um fator de tentativa de distinção social do filho já em berço, uma vez que sua árvore genealógica remonta a avós e bisavós escravizados. Esse último fator, segundo o ensaísta, historiador e jornalista Francisco de Assis Barbosa (primeiro biógrafo de Lima), será alvo de críticas pelos seus colegas da Politécnica, enquanto estudante de Engenharia, curso nunca concluído: “Vejam só! Um mulato ter a audácia de usar o nome do rei de Portugal!” (2017, p. 104).

A primeira publicação conhecida de Lima Barreto aconteceu em 1 de novembro de 1900: trata-se do soneto “Assim...” divulgado no jornal *O suburbano*. Na época, o autor ainda frequentava as aulas de engenharia civil, na Escola Politécnica, e é com os amigos do curso que começa, em 1897, a frequentar a Biblioteca Nacional – torna-se frequentador assíduo da instituição – e também dos bares e cafés do centro carioca. As suas publicações constantes na revista da Politécnica, *A Lanterna*, são marcadas por ironia, humor e críticas aos professores e alunos da escola, demonstrando desde já a capacidade de observador do cotidiano do espaço onde está inserido, o que mais tarde ficará evidente e solidificado nas suas crônicas (BARBOSA, 2017).

Contudo, é preciso destacar que a República ainda dava seus primeiros passos, e Lima Barreto até 1922, ano de sua morte, vai acompanhar de perto alguns eventos históricos no Rio de Janeiro e os relatar em seus textos, tais como: as obras de saneamento e de higienização de Pereira Passos (1902-1906), a construção da Avenida Central, o desaparecimento de cortiços no centro e o surgimento das favelas nos morros do Rio, a Revolta da Vacina (1904), a expansão da linha férrea da Central do Brasil, a Revolta da Armada (1910), além de, em nível mundial, em 1917, a Revolução Russa, que o autor comenta e, como leitor de Dostoiévski, não deixará passar em branco.

### 3.1 O OLHAR DE UM AUTOR DOS SUBÚRBIOS PARA O RIO DE JANEIRO

Durante a Primeira República, ninguém melhor que Lima Barreto conhecia as disputas e a homologia entre o campo do poder e o campo literário a seu tempo. Por meio de sua prosa desconcertante e crítica, soube representar nos textos praticamente todas as disputas de poder: político, social e cultural. O autor se movimenta, desse modo, de duas formas pelo campo literário (em processo de autonomia): por meio de uma escrita analítica (misturando ficção e realidade) e pelo reconhecimento das disputas internas ao campo, mas consciente do local de onde escreve e fala, os subúrbios (que ao seu tempo compõem as margens da sociedade carioca). Desse modo, Lima não perde de vista o seu “ideal” de desmascarar os preconceitos e problemas sociais do Rio de Janeiro<sup>28</sup>; ele o faz, por vezes, tentando implodir justamente os fundamentos de uma elite que pretende construir uma “república das letras”, a partir de modelos europeus, sem atentar para os que estão na base da pirâmide social.

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu em um Rio de Janeiro em obras. A cidade passava por modificações urbanas significativas especialmente para a população mais pobre que era retirada de suas casas no centro e jogada para as margens do Rio<sup>29</sup>. Além disso, Plano Agache, Reforma Passos e Revolta da Vacina foram projetos de embelezamento, modernização e de higiene, mas que no fundo mascararam a segregação da população mais pobre<sup>30</sup>. Todas as obras e projetos tinham um objetivo em comum: atingir a tão sonhada modernização da Capital Federal<sup>31</sup>. No seu diário, diz: “Nasci em segunda-feira, 13-5-81” (BARRETO, 2018b, p. 452), contudo, conforme atestam Barbosa (2017) e Schwarcz (2017), e o próprio Lima na crônica “Maio”, publicada na *Gazeta da Tarde*, em 4 de maio de 1911, o verdadeiro dia da semana de seu nascimento foi em uma sexta-feira 13, “Nasci sob o seu signo, a treze, e creio que em sexta-feira; e, por isso, também à emoção que o mês sagrado me traz se misturam recordações da minha meninice” (BARRETO, 2018c, p. 632).

---

<sup>28</sup> Lima Barreto não deixa registrado explicitamente esse ideal. Contudo, em seu *Diário íntimo*, no dia 12 de janeiro de 1905, manifesta a ideia de escrever um romance, o *Germinal negro*, no qual descreveria as vidas e as lutas dos negros em uma fazenda durante a escravidão. Lima, com isso, aproximaria o seu romance ao de Émile Zola, do final do século XIX, *Germinal*, nos pontos de lutas por melhores condições de vida, nos sofrimentos das pessoas e sem a idealização de personagens. Entretanto, o *Germinal negro* nunca saiu do diário.

<sup>29</sup> Ver: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>30</sup> Ver: ABREU, Mauricio de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO/ZAHAR, 1988.

<sup>31</sup> Um detalhe importante e curioso: Lima Barreto jamais se referiu ao Rio de Janeiro como Capital Federal. Demonstrando, com isso, um carinho e proximidade com a sua cidade.

Ainda sobre fatos históricos, viu revoltas, disputas por poder, a assinatura da Lei Áurea – dia de seu aniversário de sete anos, a qual assistiu nos ombros do pai (SCHWARCZ, 2017) –, o surgimento do sistema republicano, seus problemas e defeitos, os quais foram alvejados constantemente por sua pena, seja nos contos, crônicas ou romances. Na mesma crônica, “Maio” aos 30 anos, Lima apresenta a visão da criança Afonso Henriques sobre o 13 de maio de 1888:

Fazia sol e o dia estava claro. Jamais, na minha vida, vi tanta alegria. Era geral, era total; e os dias se seguiram, dias de folganças e satisfação, deram-me uma visão da vida inteiramente festa e harmonia. [...]

Eu tinha então sete anos e o cativo não me impressionava. Não lhe imaginava o horror; não conhecia a sua injustiça. Eu me recordo, nunca conheci uma pessoa escrava. Criado no Rio de Janeiro, na cidade, onde já os escravos rareavam, faltava-me o conhecimento direto da vexatória instituição para lhe sentir bem os aspectos hediondos. (BARRETO, 2018c, p. 633)

Mesmo com a marcação de onde escreve, Lima é capaz de recuperar a alegria da criança que não tem pleno conhecimento do que significava aquele ato, nem imaginar os horrores da escravidão. É esse o olhar do autor em seus textos: assim, o olhar de alguém que não viveu o período de escravidão, mas que em sua literatura sempre traz a visão daqueles que, assim como ele, ainda sofrem as consequências do tempo da “vexatória instituição”. Contudo, ao longo de sua vida conhecerá o preconceito e sentirá na pele as marcas que o período deixou no Brasil. Por isso, escreve anos depois uma crônica comentando o 13 de maio - gênero esse episódico e construído a partir da marcação temporal, próximo de fatos do cotidiano, diferentemente dos romances e contos que aprofundam determinados assuntos e ficcionalizam outros eventos. Como ficará claro no início do seu primeiro romance *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, publicado, primeiramente dividido em quatro números da Revista *Floreal*, em 1907, e, depois, de forma integral, em dezembro de 1909.

O trem parara e eu abstinha-me de saltar. Uma vez, porém, o fiz; não sei mesmo em que estação. Tive fome e dirigi-me ao pequeno balcão onde havia café e bolos. Encontravam-se lá muitos passageiros. Servi-me e dei uma pequena nota a pagar. Como se demorassem em trazer-me o troco reclamei: “Oh! Fez o caixeiro indignado e em tom desabrido. Que pressa tem você?! Aqui não se rouba, fique sabendo!” Ao mesmo tempo, a meu lado, um rapazola alourado reclamava o dele, que lhe foi prazenteiramente entregue. O contraste feriu-me, e com os olhares que os presentes me lançaram, mais cresceu a minha indignação. Curti, durante segundos, uma raiva muda, e por pouco ela não rebentou em pranto. Trôpego e tonto, embarquei e tentei decifrar a razão da diferença dos dois tratamentos. Não atinei; em vão passei em revista a minha roupa e a minha pessoa... os meus 19 anos eram sadios e poupados, e o meu corpo regularmente talhado. Tinha os ombros largos e os membros frágeis e elásticos. As minhas mãos fidalgas, com dedos afilados e esguios, eram herança de minha mãe, que as tinha tão valentemente bonitas que se mantiveram assim, apesar do trabalho manual a que a sua condição a obrigava. Mesmo de rosto, se bem que os

meus traços não fossem extraordinariamente regulares, eu não era hediondo nem repugnante. Tinha-o perfeitamente oval, e a tez de cor pronunciadamente azeitonada. (BARRETO, 2018a, p. 29-30)

Aqui, temos a perspectiva do adolescente Isaías Caminha que sai do interior para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida. Apesar de descrever todas as qualidades físicas que possui, não entende ainda o motivo da distinção feita pelo caixeiro. Contudo, começa a ter indícios de que a cor de sua pele seja o motivo de certos tipos de rejeição. A passagem deixa explícita quais são os objetivos do escritor Lima Barreto: fazer uma literatura crítica da sociedade brasileira do seu tempo, seus problemas sociais e de exclusão. A descrição do jovem Isaías é semelhante ao do jovem Afonso Barreto, uma mistura de pessoalidade na sua narrativa com sinceridade, conforme o próprio José Veríssimo lhe disse, quando Lima o visitara no Rio de Janeiro, conforme registro no *Diário íntimo* no dia 05 de janeiro de 1908. Ainda no *Diário*, percebemos que tanto *Isaías Caminha* quanto *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* foram escritos na mesma época. E em correspondência trocada com Gonzaga Duque, em 07 de fevereiro de 1909, Lima explica o porquê da escolha de publicar primeiro o *Isaías Caminha*:

Era muito cerebrino, o *Gonzaga de Sá*, muito calmo e solene, pouco acessível, portanto. Mandei as *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, um livro desigual, propositalmente malfeito, brutal por vezes, mas sincero sempre. Espero muito nele para escandalizar e desagradar, e temo, não que ele te escandalize, mas que te desagrade. (BARRETO apud BARBOSA, 2017, p. 172)

Logo no seu romance de estreia, Lima já aponta para que veio: para desagradar – no sentido de desafiar os padrões burgueses de escrita da época – e de tornar a literatura acessível a todos. A brutalidade e a sinceridade a que ele se refere no excerto acima ficam evidentes na análise da personagem Isaías Caminha, que possui todas as qualidades e características intelectuais para se destacar no Rio de Janeiro. Contudo, a sua cor de pele contribui para que ele não realize o sonho de ser doutor, mesmo tendo uma carta de recomendação do Coronel Belmiro ao doutor Castro, deputado que poderia lhe arranjar algum trabalho, mas que em nenhum momento da narrativa se digna a receber Isaías.

O tema da cor é caro na maioria dos textos de Lima. A diferença dos textos do autor para outras publicações da época, porém se dá no modo como vê tais acontecimentos. Seja em romances, crônicas ou contos, os narradores barretianos sempre partem de um lugar comum: os subúrbios cariocas, que, ao seu tempo, são periferias geossociais. “O crescimento das favelas também fez parte da expansão dos subúrbios cariocas. Já no final do século XIX, registros mostram a presença dessas habitações não só na área central do Rio – os morros da Favela e de Santo Antônio –, como nas faixas suburbanas” (SCHWARCZ, 2017, p. 167).

Tanto a história dos subúrbios e a das favelas possui relação direta, uma vez que são construídas praticamente ao mesmo tempo. Por outro lado, enquanto as favelas são construídas no entorno do centro carioca, os subúrbios desenvolvem-se conforme a expansão dos trilhos da Central do Brasil, de forma retilínea para o interior, ou para as margens da cidade. A distinção principal entre subúrbio e favela se dá pelo tamanho das habitações ou mesmo pelas faixas de terra destinadas a cada família. Os subúrbios, à época de Lima, possuiriam traços rurais onde seus moradores ainda cultivavam hábitos do interior.

No Rio de Janeiro das últimas décadas do XIX, o termo “subúrbio” – muitas vezes usado no plural, por conta dessa grande diversidade – passou a denominar e classificar áreas fora do centro, de um modo geral, descrevendo a região residencial e industrial constituída entre a serra do Engenho Novo, o morro do Telégrafo (na Mangueira) e o morro do Retiro (em Realengo). (SCHWARCZ, 2017, p. 167)

Lima morou, praticamente, durante toda a sua vida nos subúrbios, exceto no tempo de escola, quando habitava um quarto no centro e nos finais de semana ficava na Ilha do Governador. Mas após as constantes crises de loucura do pai, diagnosticada em 1902, a família toda se muda para o Engenho Novo, na rua Vinte e Quatro de Maio, 123; depois, em 1903, vão para Todos os Santos, na rua Boa Vista, 76 (“a casa do louco”); em 1913, ainda em Todos os Santos, mudam-se para a rua Major Mascarenhas, 42; e, em 1918, na mesma rua, mas agora para o número 26 (a “Vila Quilombo”), onde morreu em 1º de novembro de 1922. Subúrbio, no contexto histórico de Lima Barreto, é entendido como periferia, margem do centro: “o subúrbio é a margem, o extra muros, o território impreciso e não consolidado do ponto de vista urbanístico” (DOMINGUES, 1994/5, p. 6), nesse mesmo argumento, “o subúrbio é uma das variantes da condição periférica, normalmente contextualizada num padrão de urbanização que atingiu uma escala dimensional alargada” (DOMINGUES, 1994/5, p. 5-6).

Nesse sentido, Lima Barreto produz a partir da margem social, do ponto de vista urbanístico e social. Os textos aqui selecionados para análise são significativos da posição homóloga que o autor ocupa tanto no campo social quanto no literário. Nas crônicas, por exemplo, o autor se sente “mais livre” para opinar, partindo, como já mencionado, de um dado do cotidiano vivenciado nos subúrbios e fazendo, em muitos casos, quase uma análise sociológica do seu espaço e das pessoas. A crônica “Bailes e divertimentos suburbanos”, publicada pela primeira vez na *Gazeta de Notícias*, em 07/02/1922, e presente em *Marginália*, evidencia essa característica:

Há dias, na minha vizinhança, quase em frente à minha casa, houve um baile. Como tinha passado um mês enfurnado na minha modesta residência, que para enfezar Copacabana denominei “Vila Quilombo”, pude perceber todos os preparativos da

feira doméstica: a matança de leitões, as entradas das caixas de doces, a ida dos assados para a padaria. (BARRETO, 2018c, p. 670-671)

Assim começa o seu texto. Sobre um evento do seu dia a dia. Após o diálogo com a irmã, quando ela lhe fala sobre os novos tipos de músicas dançadas pelas pessoas, como o *fox-trot*, *rang-time* e *shimmy*, Lima registra que não conhece tais danças e afirma que há vinte anos passados os “bailes familiares” eram diferentes. “O baile, não sei se é, era ou foi, uma instituição nacional, mas tenho certeza de que era profundamente carioca, especialmente suburbano”<sup>32</sup> (BARRETO, 2018c, p. 671). Ao mesmo tempo apresenta a relação existente entre o tamanho da casa, com um cômodo voltado para colocar o piano e onde as pessoas dançariam durante as festas, contudo, em seu tempo, as pessoas mais pobres não teriam casas que comportassem espaços amplos para os bailes. Nesse momento, Lima acrescenta a sua crítica ao futebol, relacionando-o ao comportamento mais “agressivo” que as danças possuem como resultado da inserção do esporte no Brasil; e fala de Santinha, uma moça conhecida nos subúrbios por estar sempre nos bailes e de como terminou sua vida com vários filhos. E assim o cronista segue falando das mudanças, de como o cinema absorveu os teatros amadores, das comemorações após os jogos de futebol e das festas de carnaval que seriam iguais em todas as partes, seja em Niterói ou em Maxambomba<sup>33</sup>. Mas aqui fica a relação íntima, pessoal que o autor desenvolve com o seu subúrbio, transformando-o quase em uma personagem concreta.

**O subúrbio** não se diverte mais. A vida é cara e as apreensões muitas, não permitindo prazeres simples e suaves, doces diversões familiares, equilibradas e plácidas. Precisa-se de ruído, de zambumba, de cansaço, para esquecer, para espancar as trevas que em torno da **nossa vida**, mais densas se fazem, dia a dia, acompanhando *pari-passu* as suntuosidades republicanas.

**Ele** não mais se diverte inocentemente; **o subúrbio se atordoa e se embriaga** não só com o álcool, com a lascívia das danças novas que o esnobismo foi buscar no arsenal da hipocrisia norte-americana. Para as dificuldades materiais de sua precária existência, criou esse seu paraíso artificial, em cujas delícias transitórias mergulha, inebria-se minutos, para esperar, durante horas, dias e meses, um aumentozinho de vencimentos... (BARRETO, 2018c, p. 677, grifos meus)

Nesse trecho fica explícita a relação íntima do autor com o subúrbio, o que se evidencia pelo pronome possessivo “nosso”. Desse modo, Lima faz a análise do espaço, mas também se inclui como suburbano. Além disso, o uso da partícula “se”, “o subúrbio se atordoa e se embriaga”, faz com que o espaço geográfico, uma vez analisado, quase como uma etnografia,

---

<sup>32</sup> Deste trecho foi retirado o complemento para o título sobre Lima, pois é evidente a relação íntima do autor para com os subúrbios cariocas.

<sup>33</sup> É importante destacar o papel da cultura popular na obra de Lima Barreto e que será, mais tarde, lembrado por João Antônio no texto “Corpo-a-corpo com a vida”, de 1981. No último capítulo desta parte, o texto de João Antônio será comentado mais profundamente.

em seus fragmentos (futebol, danças, bailes, cinema, teatro), ganhe características de um agente que sofre e pratica suas ações.

Essas mesmas características percebidas nas crônicas, também podem ser encontradas em seus romances, por exemplo, em *Clara dos Anjos*, publicado após sua morte, em 1948, mas, conforme atesta o *Diário íntimo*, escrito entre 1903 e 1904<sup>34</sup>. O narrador descreve a constituição dos subúrbios:

O subúrbio propriamente dito é uma longa faixa de terra que se alonga, desde o Rocha ou São Francisco Xavier, até Sapopemba, tendo por eixo a linha férrea da Central. Para os lados, não se aprofunda muito, sobretudo quando encontra colinas e montanhas que tenham a sua expansão; mas, assim mesmo, o subúrbio continua invadindo, com as suas azinhagas e trilhos, charnecas e morrotes. Passamos por um lugar que supomos deserto, e olhamos, por acaso, o fundo de uma gruta, donde brotam ainda árvores de capoeira, lá damos com um casebre tosco, que, para ser alcançado, torna-se preciso descer uma ladeira quase a prumo; andamos mais e levantamos o olhar para um canto do horizonte e lá vemos, em cima de uma elevação, um ou mais barracões, para os quais não topamos logo da primeira vista com a ladeira de acesso. Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças por toda parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. Todo material para essas construções serve: são latas de fósforos distendidas, telhas velhas, folhas de zinco, e, para as nervuras das paredes de taipa, o bambu que não é barato. Há verdadeiros aldeamentos dessas barracas nas coroas dos morros, que as árvores e os bambuais escondem aos olhos dos transeuntes. Nelas, há quase sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto. Toda essa população, pobríssima, vive sob a ameaça constante da varíola e, quando ela dá para aquelas bandas, é um verdadeiro flagelo. (BARRETO, 2018a, p. 786)

A proximidade dos subúrbios e das favelas é muito clara no excerto acima. Além disso, os subúrbios também se encontram nos limites do Rio de Janeiro, entre o urbano e o rural, entre o centro e a margem. Como afirma Beatriz Resende, “o subúrbio é o espaço da desatenção, limítrofe com a zona rural, esquecido pela municipalidade tão odiada por nosso autor, mas afastado do porto – porta de chegada dos visitantes ilustres – da elegância, do cinematógrafo” (2017, p. 93). É um dos espaços periféricos ocupados pelo autor e que ganha seus próprios contornos, representações e destaque por toda sua obra. Se a municipalidade não dá a devida atenção para esses espaços, a literatura, sob a pena do escritor, receberá toda a atenção necessária que lhe for possível. Dessa forma, percebe-se que os subúrbios narrados e apresentados por Lima Barreto se constituem como periferias do Rio de Janeiro, seja pelo aspecto geográfico, seja pela condição social de muitos de seus moradores. Ou seja, periferia relacionada à geografia, mas também enquanto espaço simbólico de produção intelectual.

Assim, Clara dos Anjos do romance, filha do carteiro Joaquim dos Anjos e de dona Engrácia, moradores dos subúrbios, em meio à descrição do espaço, dos costumes e hábitos dos

---

<sup>34</sup> Há uma versão em conto de *Clara dos Anjos* publicado em dezembro de 1920, em *Histórias e sonhos*, pela editora Gianlorenzo Schettino Livraria Editora.

suburbanos, apaixonou-se por Cassi Jones de Azevedo. O rapaz que tem lá seus trinta anos, possui ficha na polícia por ter engravidado e abandonado mulheres, além de ter realizado pequenos furtos e golpes. Clara também cairá nas artimanhas do jovem e engravidará dele.

O narrador marca bem a distinção entre os dois: Cassi branco e sardento, com uma mãe racista; sobre a ascendência de Clara: “O carteiro era pardo-claro, mas com cabelo ruim, como se diz; a mulher, porém, apesar de mais escura, tinha o cabelo liso. Na tez, a filha tirava ao pai; e no cabelo, à mãe” (BARRETO, 2018a, p. 749). Quando Cassi descobre que Clara está carregando um filho seu, foge e a jovem fica com os pais.

No *Diário íntimo* há uma outra versão para o episódio em que Clara se encontra num beco no centro da cidade com um rapaz que também a abandona. Tanto uma versão quanto outra, segundo a visão do autor, destacam a condição social da mulher negra moradora dos subúrbios, que de uma forma ou outra será enganada e abandonada, pela condição de subalternidade que a cor da pele traz, ou em virtude do local onde mora. Mas Lima Barreto também critica o outro polo, o lado burguês da sociedade, as classes mais abastadas.

Botafogo, alvo constante de crítica do escritor, torna-se em sua obra o lugar comum da elite carioca. É praticamente impossível encontrar um romance ou crônica de Lima que não possua alguma crítica ao bairro e, dessa forma, relação com a realidade experienciada por ele. Por esse tom muito próximo do real, o escritor recebe muitas críticas durante a sua vida, como a de José Veríssimo. Em carta endereçada pessoalmente a Lima, sobre a publicação do livro *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, em 1909, Veríssimo destaca a sua primeira “impressão geral [...] excelente”, contudo, encontrou

um defeito grave [...]. É pessoalíssimo, e, o que é pior, sente-se demais que o é. Perdoe-me o pedantismo, mas a arte, a arte que o senhor tem capacidades para fazer, é representação, é síntese, é, mesmo realista, idealização [...]. A cópia, a reprodução, mais ou menos exata, mais ou menos caricatural, mas que se não chega a fazer síntese de tipos, situações, estados d’alma, a fotografia literária da vida, pode agradar à malícia dos contemporâneos que põe um nome sobre cada pseudônimo, mas, escapando à posteridade [...]. Eu que isto lhe digo, eu mesmo me dediquei, com a sua exata e justa pintura da nossa vida jornalística e literária, mas não dou por boa a emoção que ela me causou. (VERÍSSIMO, apud SCHWARCZ, 2017, p. 230)

José Veríssimo, pertencente a um polo erudito da cultura, e, por sua vez, de uma classe dominante, defende a “arte pela arte”, enquanto Lima, nesse primeiro momento de sua carreira, estaria mais preocupado em fazer uma literatura engajada e que fosse socialmente ativa em conscientizar os seus leitores sobre os problemas da sua sociedade. O *Isaías Caminha* possui ainda interferências explícitas das novas relações de amizade que Lima estabelece. Em 1907, juntamente com aqueles amigos da Politécnica, começa a editar a Revista *Floreal*. A estratégia

do periódico era a de provocar, chocar, criticar e debochar de tudo que fosse estabelecido. O “grupo dos Novos”, como eles se autodenominavam, possuíam claramente os seus opositores: os membros da ABL, grandes literatos, jornalistas influentes, gramáticos e celebridades da época, o polo dominante do campo literário.

O grupo [da Revista *Floreal*] – de algum modo capitaneado por Lima – se tinha em alta conta. Na avaliação de seus integrantes, eles seriam os “novos”. “Novos” porque se autoproclamavam os genuínos representantes de uma nova literatura; “novos” porque apartados do que consideravam ser os protecionistas da ABL e dos grandes jornais da capital. Na opinião da confraria, o ambiente daquela República das Letras era por demais fechado, até tacanho, e avesso a iniciativas concorrentes. Claro que essa era a percepção de uma geração que ia chegando com muita vontade de ascender, ou, ao menos, de ter chance de mostrar seus trabalhos. (SCHWARCZ, 2017, p. 189)

Esse grupo que pode ser localizado no polo de dominação dentro do campo literário brasileiro, com isso, começa a se organizar para poder publicar os seus textos e a criar instâncias próprias de legitimação, uma vez que o seu reconhecimento enquanto escritores não vinha por parte da ABL. Por outro lado, as poucas editoras que havia também não aceitavam o ingresso do grupo, pois elas estavam voltadas a nomes já consagrados. Percebendo essa dinâmica do campo literário do início do século XX, o grupo de escritores da Revista *Floreal* começa a publicar os seus textos em forma de folhetins nas revistas e jornais que eles próprios organizavam. Os autores criam, assim, instâncias de sacração e ao mesmo tempo legitimam as suas obras (movimentação semelhante ao que acontecerá também com os autores a partir dos anos 2000 em diante). Sobre o campo literário de Lima Barreto:

O êxito e a consagração não são mais concedidos às obras “raras” de um produtor individual, mas sim aos grupos de produtores associados em empreendimentos intelectuais coletivos (jornais, etc.) que tendem a se tornar ao mesmo tempo as principais instâncias de consagração. Ao consagrarem os escritores que lhes são dedicados, estas instâncias se autoconsagram, vale dizer, tendem a impor o primado da instância sobre o produtor. No interior desta nova hierarquia de legitimidades, os “grandes” cronistas – Paulo Barreto, Humberto de Campos, Medeiros e Albuquerque, etc. – tomam o lugar dos “grandes” críticos literários da geração anterior e assumem o encargo de selecionar e consagrar os novos pretendentes. (MICELI, 1977, p. 76-77)

À época de Lima, jornais e revistas eram amplamente reconhecidos como “locais” de cultura e da intelectualidade, o que atribuía a quem publicava nesses espaços certo valor homólogo. Com isso, quando os escritores criam um periódico, o mesmo produto torna-se uma instância de reconhecimento de prestígio, de modo que, ao publicarem autores até então externos ao campo e sem reconhecimento, o mesmo campo faz com que esse prestígio recaía sobre quem colabora na publicação. Lima também se envereda por esse caminho. Antes mesmo da produção final de *Isaías Caminha*, o autor já havia publicado alguns capítulos do livro na *Floreal*. Em 1911, em outro jornal, *Gazeta da tarde*, o escritor irá publicar a primeira versão

do livro *Numa e a ninfa*, em forma de conto. Além disso, no mesmo ano, na edição vespertina do *Jornal do Commercio*, em forma de folhetim, aparece *Triste fim de Policarpo Quaresma*, completamente ignorado pela crítica da época, vindo a surgir em forma de livro apenas em dezembro de 1915.

Em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros que vinham de ser importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica. (MICELI, 1977, p. 15)

Dessa grande imprensa aparecem os gêneros textuais a que os autores precisam se adaptar para entrar no jogo literário da época. Talvez por isso que Lima tenha produzido tantas crônicas e contos, ou mesmo, pequenos textos – como *Os bruzundangas*, de cunho político publicado na revista *A.B.C.*, em 1916, assim como *Numa e a ninfa*, praticamente uma paródia a respeito do campo político da época, publicado primeiramente como conto em 3 de junho de 1911, na *Gazeta*, em seguida, de março a junho de 1915, no jornal *A noite*, em forma de folhetim, e, por fim, em 1917, também pelo *A noite*, em formato de livro – que saíram nos periódicos da época e que depois se tornaram livros ou mesmo vieram nas edições de seus romances.

Uma exceção a essa prática é *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. O livro surge nas livrarias do Rio de Janeiro em 22 de fevereiro de 1919, sem ter sido impresso em nenhum periódico; além disso, é o último romance publicado ainda em vida por Lima Barreto. O original foi enviado a Monteiro Lobato, na época, dono da Revista do Brasil, de São Paulo, em 1918, quando Lima estava internado no Hospital Central do Exército, pois havia fraturado a clavícula durante uma bebedeira. Entre o envio dos manuscritos e a publicação, Lima se aposenta da Secretaria da Guerra, podendo se dedicar exclusivamente à literatura. Conforme registrou em seu diário: “Fui aposentado por decreto de 26-12-1918. Presidente da República, vice em exercício, Delfim Moreira e ministro da Guerra, Alberto Cardoso de Aguiar” (BARRETO, 2018b, p. 605). Também no *Diário íntimo*, Lima faz diversas anotações sobre suas ideias de textos e livros. No caso de *Gonzaga de Sá*, há apontamentos, de 1906, sobre a estrutura do romance, nomes e detalhes das personagens, locais por onde a personagem principal circulará, além de diálogos que o escritor provavelmente trabalhou até a publicação definitiva. Sobre *Gonzaga*, logo vemos a mudança do nome, pois, primeiramente, Lima o registra como J. Sá Bragança, para depois alterá-lo para a versão que hoje conhecemos.

O pai de Gonzaga de Sá devia ter nascido em 1813.

Gonzaga de Sá, em 1850, e entrou na Secretaria dos Cultos em 1872; quando nasceu, o pai tinha 37 anos, e a irmã deve ser mais velha do que ele 12 anos.  
[...]  
O pai de Gonzaga de Sá devia ter morrido em 1874, com, pelo menos, sessenta anos – 1814. Fez a campanha do Rio Grande; em 1845 voltou e fez-se professor. (BARRETO, 2018b, p. 529)

Além da mudança de nome, há alteração da instância narrativa. No diário, o narrador em primeira pessoa – muito próximo da voz do próprio autor – estabelece as relações com Gonzaga. Contudo, para a versão final do livro, Lima cria Augusto Machado – um narrador também em primeira pessoa que conta a história de Gonzaga de Sá – para se afastar e, talvez, tentar tomar distância da realidade, seguindo, em alguma medida, os conselhos de José Veríssimo. O modo como o autor constrói essas personagens passa por uma “advertência” que abre o livro com assinatura de Lima Barreto, de abril de 1918, “encarregou-me o meu antigo colega de escola, e, hoje, de ofício, Augusto Machado, de publicar-lhe esta pequena obra” (BARRETO, 2018a, p. 606).

Duas intenções ficam, assim, determinadas: por um lado, Lima usaria de sua posição, em 1918 de autor com certa experiência – já havia publicado dezenas de contos e crônicas, 3 romances, além de sua participação como editor da Revista *Floreal* –, para legitimar os escritos da personagem Augusto Machado: “apressei-me por conseguir a sua publicação, certo de que, com isso, irei animar uma acentuada vocação literária que se manifesta, de modo inequívoco, nas páginas que se seguem” (BARRETO, 2018a, p. 605). Por outro lado, o escritor se põe muito próximo da instância ficcional do narrador, ou seja, ao mesmo tempo que estabelece certa distância, há uma clara relação entre Augusto e Lima, mas que se desfaz no texto que possui um trabalho muito mais apurado sobre a estética e a própria construção linguística da diegese, em comparação às outras narrativas. *Gonzaga de Sá* não possui o mesmo cunho social e de denúncia que os outros textos barretianos têm – talvez por isso tenha ganhado em 1921 a menção da ABL e despertado logo de início o interesse de Monteiro Lobato.

Logo após à “advertência”, há uma “explicação necessária” assinada por Augusto Machado em 8 de outubro de 1906, mesmo ano do registro no *Diário íntimo* da estrutura e da história da obra. Nessa espécie de prólogo, Augusto revela toda a sua erudição ao citar Plutarco, ao usar ironia para se referir a Pelino Guedes<sup>35</sup> e para tentar justificar os possíveis erros ortográficos por não ser um leitor da gramática de Cândido de Lago: “É um estimulante que

---

<sup>35</sup> Pelino Joaquim da Costa Guedes nasceu em 1858, em Itambé, PE. Morreu em 1919, no Rio de Janeiro. Poeta, biógrafo, jornalista, advogado, professor, funcionário da Secretaria dos Negócios do Interior e da Justiça, fundador da Faculdade Livre de Direito do Rio de Janeiro. Foi o responsável pelo processo de aposentadoria do pai de Lima Barreto.

procuro, e uma imitação que tento. Plutarco e o doutor Pelino, mestres ambos do gênero, hão de perdoar esse meu plebeu intento, de querer transformar tão excelso gênero de literatura moral – a biografia – em específico de botica” (BARRETO, 2018a, p. 608). Apesar da falsa modéstia e de toda ironia presente nesse excerto, Augusto Machado revela como se dá a sua relação com Gonzaga de Sá, sobre como o conheceu – em uma visita à Secretaria dos Cultos. Mais uma vez, Lima engrandece a sua narrativa com uma forte ironia relativa à burocratização republicana, pois é Pelino Guedes quem dificulta o processo de aposentadoria de seu pai –, as caminhadas que os dois faziam pelo Rio de Janeiro, a paixão que Gonzaga possui pela cidade carioca e também sobre a própria vida de Augusto Machado. Ao construir uma biografia, diferentemente de outras, biógrafo e biografado não estão distantes. Augusto e Gonzaga são amigos e através da narrativa, o leitor é direcionado até o interior da casa deste último conhecendo cada detalhe de sua vida e família. A narrativa se volta, dessa maneira, para a tentativa de expor o profundo de Gonzaga, e, segundo Augusto Machado, o único modo é começar pela morte, voltar ao nascimento, família, formação da personagem, diálogos que foram marcantes, detalhes percebidos no íntimo da relação de amizade e encerrar, mais uma vez, com a morte.

Ao chegar ao jardim de sua casa, que olhava para a Lapa, para a Glória, para a Armação, para Niterói, contemplou o mar insondável, abaixou-se para colher uma flor que me oferecera, mas caiu, e morreu. Foi assim. Dias depois da morte do meu amigo, com título de “O inventor e a Aeronave”, entre os papéis desconstruídos que ele me legou com os seus livros, encontrei uma folha de almanaque, escrita de um lado e de outro. Li-a e verifiquei que se tratava de uma narração completa. (BARRETO, 2018a, p. 616).

Uma narrativa em forma elíptica que começa do modo como termina: a morte. Lima insere em sua história uma outra narração atribuída à Gonzaga na intenção de expor ao leitor o que havia de mais profundo do sujeito biografado, tarefa essa que apenas a literatura seria capaz de fazer, conforme Augusto Machado explicita. Literatura e vida real/concreta estariam profundamente relacionadas, uma vez que a arte, enquanto representação, seria reflexo e resultado do cotidiano<sup>36</sup>.

Nesse entremeio, Lima se vale de *Gonzaga de Sá* para misturar as suas opiniões sobre política, história, urbanização e a relação da literatura com a imprensa da época: “[...] quem não aparece no jornal, não aparecerá nem no livro, nem no palco, nem em parte alguma – morrerá. É uma ditadura!” (BARRETO, 2018a, p. 650). Esse trecho é parte de uma fala de Gonzaga dirigida a Augusto Machado. Ao longo do diálogo, os dois mostram as suas opiniões sobre

---

<sup>36</sup> Aproximação de experiência cotidiana e ficção que se percebe também no modo de escrita dos autores da literatura marginal das periferias.

pequenos e grandes jornais da época. O excerto é significativo no que tange à opinião de Lima sobre a sua relação com os periódicos, mas também revela que, para se estabelecer no campo literário, o escritor precisa ter algum contato com a grande imprensa. Em outras palavras, a autonomia relativa, legitimidade e prestígio que o autor pode adquirir dentro do campo literário brasileiro do início do século XX, estão relacionados, em alguma medida, com o contato do escritor com o autoritarismo (“É uma ditadura!”) de posições dominantes, bem como com as lutas internas por estabelecimento de uma posição de dominação no interior do campo. Contudo, nem Gonzaga de Sá, nem Augusto Machado, ou mesmo, Lima Barreto ocupam nessa época tal posicionamento, há esforço por parte dos três em galgar essa colocação.

Tanto *Gonzaga de Sá* quanto *Diário íntimo* são representativos da posição que Lima ocupa dentro do campo literário. Entretanto, o diário também é utilizado como simples agenda, em outros momentos, registra anotações para futuros textos, também faz críticas a trabalhos de outros escritores, bem como anota os pareceres que recebe. Sobre *Triste fim de Policarpo Quaresma*, por exemplo, destaca a falta de opinião dos jornais a respeito do romance. O sofrimento causado pela bebida também surge no *Diário íntimo*. Além de outros registros sobre suas dores pessoais, tais como: as suas internações, a tristeza que o pai e a casa da família lhe causam, reflexões acerca de sua cor de pele, a relação que estabelece com sua imagem, considerando-se feio e, por isso, não consegue namorar ou estabelecer relacionamentos longos com mulheres.

Contudo, desde a primeira anotação (de 2 de julho de 1900) até a última (13 de dezembro de 1921), a inconstância é uma das características que mais podem ser realçadas, pois o autor não consegue manter uma assiduidade em seus registros. Há um esforço, propósitos em seguir escrevendo no caderno, mas que não são realizados. Conforme o apontamento de 3 de janeiro de 1905: “Guardando-as [as notas do diário], eu poderei fazer delas como pontos determinantes da trajetória da minha vida e do meu espírito, e outro não é o meu fito” (BARRETO, 2018b, p. 491).

[...] o investimento no gênero memórias é tanto maior e mais frequente quanto mais baixo o grau de consagração relativa, fazendo com que o próprio produtor assuma ele mesmo o encargo de proceder, de maneira dissimulada, à sua própria consagração. Assim, os cálculos simbólicos desesperados que o investimento nesse gênero supõe são particularmente visíveis no caso dos produtores mais inseguros quanto à sua própria consagração e que acabam por adiar *post mortem* a data de publicação de suas memórias ou de parte delas, em geral a parte mais “íntima” e “secreta”. (MICELI, 1977, p. 17)

Lima Barreto enquanto vivo não adquire consagração relativa, esforça-se ao máximo, mas torna-se consagrado apenas após a sua morte. Miceli (1977) destaca a força simbólica da

escrita de memórias para autores não consagrados, assim como a dissimulação que tal ação possui, pois com o revestimento de uma escrita que não será revelada, pode-se ver melhor de onde o autor está escrevendo. Lima registra isso no dia 03 de janeiro de 1905:

Se essas notas forem algum dia lidas, o que eu não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo entre mim e ela; é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para bem ser compreendido exigiria uma autobiografia que nunca farei. [...] Aqui bem do alto declaro que, se a morte me surpreender, não permitindo que as inutilize, peço a quem se servir delas que se sirva com o máximo de cuidado e discrição, porque mesmo no túmulo eu poderia ter vergonha. (BARRETO, 2018b, p. 490-491)

Lima Barreto não escreveu uma autobiografia, mas fez uma biografia, sobre outra personagem, Gonzaga de Sá, revelando por meio desta, um pouco de si e do seu olhar para a sua realidade.

Gonzaga era desses homens cujo pensamento se transmite mal pelo escrever ou por outro instrumento qualquer de comunicação criado pela nossa humanidade. A sua inteligência não sabia dar logo um pulo da cabeça para o papel; e só a sua palavra viva, assim mesmo em palestra camarária, era capaz de dizer dele tudo o que lhe era próprio e profundamente seu. (BARRETO, 2018a, p. 617)

No esforço de Lima em se tornar um escritor reconhecido, percebe-se a aproximação entre a narrativa ficcional com os escritos do diário. Mesmo com todo o capital cultural adquirido, ele não corresponde à expectativa criada por seus familiares ou à que cria para si. Desse modo, em seus textos, registra índices sobre a visão que possui enquanto agente à margem do campo literário dominante da época – seja pela estética que desenvolve ou mesmo pela sua condição social de escritor negro, ou “mulato”, como registra sobre si em seu diário, ou de morador dos subúrbios.

Os escritos de Lima são os únicos rastros que se têm sobre o seu trânsito pelo Rio de Janeiro e pelo campo social. Neles estão registrados os espaços de disputa de poder, além dos bares, cafés e outros locais populares, a Secretaria da Guerra ou mesmo as relações dentro de sua casa. Por fim, ainda sobre a sua condição dentro do campo literário, é nas palavras de Augusto Machado que está a melhor definição sobre o modo como Lima se vê: “Nada mais me restava comparar, a não ser que o meu sangue me fizesse perfeitamente inferior, mas este mesmo eu cria correr em muitos daqueles a quem me julgava inferior” (BARRETO, 2018a, p. 701).

A suposta “inferioridade” que o autor atribui a si pode ser contraposta com as duas candidaturas de Lima Barreto à Academia Brasileira de Letras. Ao se propor membro da ABL – ao seu tempo a mais alta instituição legitimadora literária –, o criador de Policarpo Quaresma desafia as próprias estruturas mentais e do *habitus* arraigadas ao pensamento literário e cultural

dominantes do seu tempo. Seja por meio do caráter de suas obras – sempre avaliadas como pessoalíssimas – ou pelo fato de ser um autor negro, morador dos subúrbios e com estadias constantes no Hospital do Exército e no Hospício Nacional. Tomando de empréstimo o que Bourdieu escreve sobre Baudelaire, pode-se dizer que Lima Barreto ao se candidatar à ABL “[...] afirma o direito à consagração que lhe é conferido pelo reconhecimento de que goza no círculo estreito da vanguarda” (BOURDIEU, 1996, p. 80), reconhecimento evidenciado em suas edições de revistas ou mesmo nos textos publicados em outros jornais e, mais tarde, pelo próprio Monteiro Lobato ao editar o livro *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, em 1918.

A correspondência entre Lobato e Lima atesta o prestígio adquirido pelo autor de *Gonzaga de Sá*: “Recebi a sua carta de 9 do corrente e com ela os originais, que não li, nem é preciso, visto como estão assinados por Lima Barreto” (*apud* SCHWARCZ, 2017, p. 378). Carta remetida em 15 de novembro como resposta à enviada por Lima quando ainda estava internado no Hospital Central do Exército.

Nos textos de Lima aqui analisados, ficam evidentes as suas movimentações identitárias constituídas em dois polos de produção cultural: uma enquanto tenta se adequar ao padrão literário dominante da sua época, enquanto tentativa de inserção no mercado literário; e, outra que tenta, a partir do interior desse campo, estabelecer um novo padrão literário com novas representações e pontos de vista narrativos que não se expressam mais a partir do eixo dominante do seu tempo.

Lima Barreto possui um projeto muito claro. O seu diário comprova isso, mas, sobretudo, os seus romances se intercalam e se interpõem, de modo que personagens transitam em diferentes livros e cada uma das narrações contribui para a construção das personagens. Por exemplo, o dr. Bogoloff aparece em *Numa e a ninfa* e, em 1912, ganha um livro contando a sua história, *Aventuras do dr. Bogoloff*.

Ao contar a história de uma personagem branca e imigrante, Lima não abandona o seu compromisso ético. Conforme o próprio autor, em falar sobre sua cor (BARRETO, 2018b) ou a respeito do projeto incompleto de escrever uma história da escravidão no Brasil. Em *Bogoloff*, enquanto a personagem imigra para o Brasil, o escritor insere no meio da narração a sua visão sobre a escravidão:

Eu que não conhecia quase a história daquelas águas nem das terras que elas banhavam, só me lembrava que aquele era o mar da escravidão moderna, o mar dos negreiros, e que assistira durante três séculos aquele drama de sangue, de opressão e de saque, que foi o aproveitamento das terras da América pelas gentes da Europa. (BARRETO, 2018c, p. 17)

Após ser perseguido na Rússia, Bogoloff resolve vir para o Brasil. Apesar do pouco conhecimento sobre este país, a personagem-narradora (branca e loura, conforme descrito na narrativa) não deixa de manifestar sua tristeza e dor a respeito de uma parte da história recente do Brasil. Mesmo em uma diegese que apresenta a história de uma personagem que poderia estar em um outro polo de poder da época, o escritor não deixa imune à sua pena os temas que lhes são caros – explicitamente, a escravidão.

Conforme atesta o seu diário, em anotação de 1903: “No futuro, escreverei a *História da escravidão negra no Brasil* e sua influência na nossa nacionalidade” (BARRETO, 2018b, p. 452), ou, em 12 de janeiro de 1905:

Veio-me à ideia, ou antes, registro aqui uma ideia que me está perseguindo. Pretendo fazer um romance em que se descrevam a vida e o trabalho dos negros numa fazenda. Será uma espécie de *Germinal* negro, com mais psicologia especial e maior sopro de epopeia. Animará um drama sombrio, trágico e misterioso, como os do tempo da escravidão. (BARRETO, 2018b, p. 498)

Nem a “História da escravidão negra no Brasil” tampouco o “Germinal negro” foram escritos. No entanto, os textos que deixou publicados poderiam ser associados a esses dois projetos literários. Além disso, a descrição que faz do seu espaço geográfico contribui também para a constituição de um imaginário social acerca dos subúrbios.

### 3.2 TRAJETÓRIA PELA BUSCA DE INSERÇÃO NO CAMPO LITERÁRIO

Lima Barreto participa ativamente das ações que constituem o campo literário ao seu tempo. Como bom iniciado (BOURDIEU, 1996) e pretendente a uma posição dominante dentro das disputas por legitimidade, ele transita por entre os polos do campo: seja com a produção de uma literatura mais “pura” (próxima de um ideal da “arte pela arte”), seja por meio de outra perspectiva com características marcadamente sociais e políticas.

Já ficou explicitado anteriormente que Lima Barreto queria ingressar no polo dominante do campo de produção simbólico. Contudo, vale registrar quais foram as suas ações em vista desse propósito. Assim, a trajetória do autor é marcada por instâncias de consagração e agências legitimadoras, algumas criadas por ele na tentativa de legitimar o seu trabalho e o de seus colegas. Com isso, em busca de consagração no seu campo de produção específico em vias de autonomia, o autor passou em vida<sup>37</sup>: em 1900, sob o pseudônimo de Alfa Z, publica a crônica

---

<sup>37</sup> As informações contidas a respeito da participação e da produção no campo literário de Lima foram construídas a partir de três obras: *A vida de Lima Barreto* (2017), de Francisco de Assis Barbosa; *Lima Barreto: triste visionário* (2017), de Lília Schwarcz; e *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos* (2017), de Beatriz Resende.

“Francisco Braga – Concertos Sinfônicos”, em *A Lanterna*, jornal de estudantes; em 1902, edita, juntamente com Bastos Tigre, o periódico *A Quinzena Alegre*; em 1903, sob o pseudônimo de Rui de Pina, publica duas crônicas no jornal satírico *O Tagarela*; no mesmo ano, exerce as funções de secretário da *Revista Época*, dirigida por Carlos Viana, seu ex-colega da Politécnica.

Dois anos mais tarde, em 1905, começa a publicar no *Correio da manhã*, uma série de 26 reportagens, “Os subterrâneos do Morro do Castelo”; em 1907, trabalha como redator na *Fon-Fon* e dirige os únicos quatro números da *Revista Floreal – Publicação Bimensal de Crítica e Literatura*; em 1909, edita com Noronha Santos um panfleto contra a candidatura de Hermes da Fonseca à presidência da República, *O Papão* – “semanário dos bastidores da política, das artes e... das candidaturas”; em 1910, publica na revista *Careta*, sob o pseudônimo shakespeariano Puck e participa da fundação da Academia Livre de Letras ou Academia dos Novos<sup>38</sup>, com o apoio do jornal *A Imprensa*.

No ano seguinte, em 1911, aparece na *Revista Americana*, passando a publicar na *Gazeta da Tarde*, com o conto de estreia “O homem que sabia Javanês”, e, no mesmo período, no *Jornal do Commercio* (na edição vespertina), em forma de folhetins, publica *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Em seguida, em 1912, seus textos aparecem na revista *O Riso*; em 1913, o conto “Um e outro” é publicado na revista portuguesa, *A Águia*, e uma crônica no jornal operário-anarquista *A Voz do Trabalhador*; em 1914, publica o conto “Miss Edith e seu tio” na *Ilustração Brasileira*, participa da fundação da Sociedade Brasileira dos Homens de Letras – com modelo nos estatutos de sociedade homônima de 1883 – e começa a escrever crônicas diárias para o *Correio da noite*, jornal de Vítor Silveira, secretariado por Emílio Alvim.

Em 1915, em formato de folhetins, o jornal *A noite* publica *Numa e a ninfa*, e começa a participar com mais frequência em a *Careta*; em 1916, surge uma marca de reconhecimento favorável pelo campo jornalístico: uma resenha no jornal *A época*, na primeira página, sobre *Triste fim de Policarpo Quaresma*, prestes a ser lançado. Ainda no mesmo ano, começa a publicar no semanário político *A.B.C.*, no qual contribui com os contos alegóricos sobre a política nacional, *Os Bruzundangas*. Em 1917, escreve carta a Rui Barbosa, presidente da Academia Brasileira de Letras, candidatando-se para a vaga existente com a morte de Sousa Bandeira, candidatura que foi desconsiderada. No mesmo ano, publica em *O Debate* uma crítica sobre a atuação política e da Justiça paulistas na repressão às greves operárias.

---

<sup>38</sup> Lília Schwarcz (2017) e Francisco de Assis Barbosa (2017) divergem quanto as datas, aquela afirma o ano de 1910 e este 1911.

Em 1918, após 14 anos, 3 meses e 12 dias, consegue a aposentadoria do serviço público, publica o conto “Sua Excelência”, na revista *Plateia* e, do Hospital Central do Exército, envia a Monteiro Lobato, editor da *Revista do Brasil*, de São Paulo, os originais de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* – sem demoras, Lobato reconhece o valor do autor, responde à carta com retorno favorável à Lima para a publicação do livro. Em 1919, suspende a colaboração no *A.B.C.* porque a revista publicou um artigo contra os negros e candidata-se, pela segunda vez à ABL, na vaga deixada por seu amigo, Emílio de Meneses, recebendo apenas dois votos nos dois primeiros escrutínios e apenas um nas outras votações. Ainda em 1919, durante a sua segunda estada no hospício, recebe a reportagem de *A Folha* para uma entrevista, na qual afirma estar produzindo mais um livro, *O cemitério dos vivos*, sobre o que acontece dentro do sanatório.

Em 1920, recebe uma feijoada em sua homenagem no Hotel Novo Democrata. Organizada pelo editor e amigo Francisco Schettino, o qual, por meio de sua editora, Gianlorenzo Schettino Livraria Editora, publica *História e sonhos*, reunindo textos favoráveis sobre Lima (marca de reconhecimento dos dominantes do poder no campo literário, tais como: José Oiticica, Monteiro Lobato e Humberto de Campos). Ainda em 1920, inscreve o *Gonzaga de Sá* no prêmio “Melhor livro do ano” da Academia Brasileira de Letras, e recusa o convite de José Luís Ferreira (a quem é dedicado o *Policarpo Quaresma*), governador do Piauí, para dirigir a Imprensa Oficial do Estado.

No ano seguinte, começa a publicar na *Revista Souza Cruz*, recebe a menção honrosa da ABL, pelo livro *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, apresenta-se candidato, mais uma vez, à Academia Brasileira de Letras, para ocupar a vaga deixada por Paulo Barreto (o João do Rio). Contudo, no mesmo ano, retira a sua candidatura, segundo uma carta, “por motivos inteiramente particulares e íntimos”. No ano de sua morte, em 1922, publica o primeiro capítulo de *Clara dos Anjos*, “O carteiro”, na revista *O Mundo Literário*. Já em uma crônica na *Careta*, zomba da revista modernista *Klaxon*, oferecida por meio de Sergio Buarque de Holanda. Com isso, os paulistas revidam com mesma ironia na edição seguinte da *Klaxon*, em uma tentativa de diminuir o prestígio do autor carioca: “Na *Careta* (22 de julho) confunde ainda o espírito de atualidade da *Klaxon* com o futurismo italiano um snr. Lima Barreto” (SCHWARCZ, 2017, p. 455).

Desse modo, fica comprovada a longa trajetória de Lima pelo campo simbólico de produção cultural literária e as disputas que trava ora com agentes e instituições ocupantes do polo dominante (por exemplo, a ABL), ora por meio de condições de solidariedade entre

agentes com *habitus* semelhantes. São tentativas de alçar posições de prestígio em outros polos dentro do campo (por exemplo, a relação com Francisco Schettino). Além disso, Lima Barreto conhece muito bem as fronteiras do campo literário carioca do início do século XX, mas o esforço que despende para ganhar reconhecimento não é suficiente para receber a sagração que merecia. Mesmo nas críticas e nas posições contrárias, contudo, evidencia-se a legitimação da sua atuação enquanto escritor.

Ainda, “As relações de poder no interior do campo [que] reproduzem, assim, outras relações que lhe são externas” (ORTIZ, 1983, p. 24), como as relações de raça, que dominam a época de Lima, por meio da homologia entre o campo literário e o social, influenciam na diminuição da importância da sua obra.

Outro elemento que fica evidenciado nas tentativas de inserção no campo de produção simbólica ocorre por meio das investidas de Lima no campo jornalístico. Diversos escritores, como Carolina Maria de Jesus, João Antônio e outros que serão abordados adiante neste trabalho, investem nesse campo porque:

Embora ocupem uma posição inferior, dominada, nos campos de produção cultural, eles [os jornalistas] exercem uma forma raríssima de dominação: têm o poder sobre os meios de se exprimir publicamente, de existir publicamente, de ser conhecido, de ter acesso à *notoriedade pública* (o que, para os políticos e para certos intelectuais, é um prêmio capital). (BOURDIEU, 1997, p. 66, grifos do autor)

Lima Barreto se dedica a publicar em jornais e revistas porque precisa do dinheiro rápido (que a publicação e a venda dos livros não trazem), mas também porque percebe que é pelo campo jornalístico que encontrará o reconhecimento ou a notoriedade pública de sua obra. Entretanto, são nesses espaços que poderá inscrever na história a sua produção intelectual, por meio de contos, crônicas e romances (folhetins), e de reportagens (como as do Morro do Castelo). Uma vez existindo socialmente através da sua atuação no campo jornalístico, poderia ser “mais fácil” ocupar uma posição de prestígio e de dominação no campo literário, trazendo esses mesmos elementos de reconhecimento de um campo para outro. No entanto, a produção cultural do início do século XX ainda está muito próxima do padrão canonizado pelo realismo, refletido no campo jornalístico e apoiado pelo Estado (MICELI, 1977).

Sobre essa relação homóloga entre os campos (social, político, jornalístico e literário) com o realismo, Tânia Pellegrini destaca que:

Em resumo, a nova prática literária era nada mais do que o produto de uma atmosfera altamente politizada, sendo simples demais afirmar que os intelectuais e homens de letras por fim adotaram a estética realista. O que estava em jogo, além do papel que estes teriam no campo das letras e nos outros em que circulavam, era o imaginário da nação em relação a si mesma: tentava-se criar uma sociedade organizada, civilizada,

acabar com a escravidão, os resquícios do colonialismo e suas sequelas, sendo que a função do realismo, nesse instante, era, *na aparência*, retratar as desigualdades, até certo ponto, para que elas pudessem ser denunciadas e superadas. (2018, p. 127, grifos da autora)

Uma vez que Lima se insere entre aqueles poucos autores que desmascaram, por meio de seus textos, o falso imaginário construído (ou em construção de um discurso identitário único) de uma sociedade organizada, civilizada e igualitária, tanto o campo jornalístico quanto o literário, “impedem” a plena inserção do escritor, permanecendo sempre em uma posição de pretendente ao campo ou de iniciado. Por meio de sua prosa, Lima disputa os espaços de prestígio dentro dos campos onde se insere pela via contrária, rompendo com os padrões estabelecidos, conforme Assis Barbosa destaca, através de um “estilo simples, direto e objetivo” que nada teria a ver com “a pompa, o floreio, o brilho da retórica usual. É ele o anticonvencional. É o antiacadêmico. E ainda mais do que isso: é o revolucionário” (2017, p. 240). Concordante a essa ideia, Beatriz Resende (2017) afirma que a recusa do academicismo aproxima o autor do elemento popular que seria autenticamente nacional,

na construção de uma literatura que reflete um “ideal” num autor que tenta “executar esse ideal em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei através de tantas angústias”, como declara em “Amplius”, prefácio do citado *Histórias e sonhos*. (p. 19)

Na verdade, o que Lima Barreto mostra é a verdadeira *cara* da cidade do Rio de Janeiro, sua resistência à ordem organizada imposta, ao Estado controlador, reação nem sempre organizada. (RESENDE, 2017, p. 20, grifo da autora)

Uma literatura produzida por meio da crítica a todo um sistema dominante do início do século XX e que ecoará anos mais tarde na produção de outros escritores. Ferréz, por exemplo, em entrevista no seu blog, “Matéria sobre minha caminhada”, no dia 24 de abril de 2015, após ser questionado como surgiu a Literatura Marginal, responde:

A ideia surgiu mais ou menos ali em [19]98, porque quando eu tava escrevendo o *Capão Pecado* (primeiro romance de Ferréz), o pessoal perguntava: “ah, você é literatura contemporânea?” E eu não me identificava com literatura nenhuma, nova geração da literatura, nada. Mas me identifiquei logo de cara com Plínio Marcos, João Antônio, Lima Barreto, e comecei a achar que eu era dessa literatura marginal. Falei “meu, eu sou da literatura da margem, mesmo, não tenho ninguém pra conversar sobre livro aqui, imagina sobre fazer literatura”.<sup>39</sup>

A partir do lugar social de onde Lima escreve, ele possibilita a abertura de espaço dentro do campo literário para que outros escritores, com condições sociais e simbólicas semelhantes, sigam o seu modelo. De todo modo, o criador de Policarpo Quaresma é considerado precursor

---

<sup>39</sup> Disponível em: <http://blog.ferrezescritor.com.br/2015/04/materia-sobre-minha-caminhada.html>. Acesso em: 26 ago. 2020.

da literatura marginal por dois motivos: pelo estilo literário que desenvolve (de crítica e de aproximação entre ficção e realidade) e pelo espaço geossocial de onde escreve (a maioria de suas personagens e narradores são oriundos das margens do centro social e de poder). Dessa forma, segundo Ferréz, a “Literatura Marginal” possuiria influência e relação diretas com Lima Barreto, graças ao teor crítico, político e estético que estão presentes nessas produções.

No texto “Lima Barreto”, de 21 de julho de 2008, Ferréz explica o porquê da referência ao escritor carioca:

O homem foi um marco tanto pra literatura como pra sociedade ultra conservadora, que ainda tenta manter seu padrão “pseudo europeu”.  
Barreto sempre fez crônicas, no jornalismo era sempre em defesa aos menos favorecidos, tudo isso além dos seus já conhecidos romances.  
A fita é essa, entre tudo isso, é melhor ler algo que presta. tá dado a dica.<sup>40</sup>

De fato, Lima foi um marco para a literatura brasileira e uma de suas balizas é essa capacidade, já referida anteriormente, de criticar a sociedade e de voltar o olhar para aqueles que até então ou não eram representados nas letras nacionais, ou não tinham espaço. Contudo, neste ponto, por meio de seus textos, o escritor carioca critica o próprio modo de fazer literatura brasileira. Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, talvez o romance que mais se aproxime de um romance “burguês” e tradicional ao seu tempo é, contudo, pela voz de Gonzaga, morador dos subúrbios, que se pode ver o próprio Lima dizer qual é o seu ideal de Literatura:

A nossa emotividade literária só se interessa pelos populares do sertão, unicamente porque são pitorescos e talvez não se possa verificar a verdade de suas criações. No mais, é uma continuação do exame de português, uma retórica mais difícil a se desenvolver por este tema sempre o mesmo: dona Dulce, moça de Botafogo em Petrópolis, que se casa com o doutor Frederico. O comendador seu pai não quer, porque o tal doutor Frederico, apesar de doutor, não tem emprego. Dulce vai à superiora do colégio das irmãs. Esta escreve à mulher do ministro, antiga aluna do colégio, que arranja um emprego para o rapaz. Está acabada a história. É preciso não esquecer que Frederico é moço pobre, isto é, o pai tem dinheiro, fazenda ou engenho, mas não pode dar uma mesada grande. Está aí o grande drama de amor em nossas letras, e o tema de seu ciclo literário. Quando tu verás, na tua terra, um Dostoiévski, uma George Eliot, um Tólstoi, gigantes destes, em que a força de visão, o ilimitado da criação, não cedem o passo à simpatia pelos humildes, pelos humilhados, pela dor daquelas gentes donde às vezes não vieram, quando?  
- A nossa gente não sofre, é insensível.  
- Diz a sério? – E logo acrescentou: - Sofre. Sim. Sofre a sua própria humanidade. (BARRETO, 2018a, p. 682-683)

As frases curtas, o discurso direto, o modo como a personagem se dirige criticamente a todos aqueles que faziam literatura e que moldavam um padrão elitizado de cultura, torna-se aqui exemplo do antiacademicismo reverberando por todos os cantos da República das Letras.

---

<sup>40</sup> Disponível em: <http://blog.ferrezescritor.com.br/2008/07/lima-barreto.html>. Acesso em: 26 ago. 2020.

Um outro exemplo sobre o mesmo tema, mas agora em uma crônica, a “Amplius” que foi publicada primeiramente na revista *A época*, em 31 de agosto de 1916, como resposta às críticas da publicação em livro de *Policarpo Quaresma* – explicitamente um retorno sobre as críticas recebidas de uma carta anônima. “Amplius” também aparece como o prefácio de *Histórias e sonhos*, e contribui na definição sobre o ideal literário de Lima: “E, como ele queria, assim como querem todos os mestres, eu tento também executar esse ideal em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei através de tantas angústias” (BARRETO, 2018b, p. 13). É uma literatura engajada em um novo modelo estético que procura representar não os ideários românticos ou renascentistas, “mas uma literatura militante para maior glória da nossa espécie na terra e mesmo no Céu” (BARRETO, 2018b, p. 13). Aqui se mostra claro o ponto com o qual Ferréz se identifica, ou mesmo o marco de rompimento que Lima constrói em oposição aos seus contemporâneos.

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros, e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm em comum e dependente entre si. (BARRETO, 2018b, p. 12)

As características de distinção que Lima aponta servem como uma proposta de união da humanidade. Os gêneros são “maleáveis”, e proporcionar essa transformação se torna dever dos escritores. No cronista Lima Barreto há o cerceamento do tempo em seus textos, contudo essa mesma característica temporal não se enquadra apenas às crônicas, são perceptíveis nos romances, mas unidas também pela espacialidade e materialidade obtidas no livro, ou no espaço representado em suas obras. Lima, por vezes, torna-se praticamente um refém de sua cidade, tem carinho profundo pelo Rio de Janeiro e por isso transforma-o quase em personagem, construindo, assim, em sua literatura, um retrato desse local.

Lima Barreto saiu poucas vezes do Rio de Janeiro, conforme Assis Barbosa (2017): apenas três vezes. A primeira em 1900 ou 1901, quando aluno ainda, vai até Barbacena, com o pai, e com a turma da Escola Politécnica fazer exercícios; a segunda vez, em 1910, após um julgamento que participou como testemunha, visita o tio em Juiz de Fora; e, a última, em 1921, quando vai para Mirassol e é convidado para pronunciar a sua única palestra, “O destino da Literatura”.

Em abril de 1921, seu amigo e médico, Ranulfo Prata, convida-o para uma viagem de repouso ao interior de São Paulo, em Mirassol. Durante esse tempo de descanso, é convidado a

conferir uma palestra na cidade vizinha, São José do Rio Preto. Porém, na última hora desiste, devido ao nervosismo e à timidez, e é encontrado inconsciente sob o efeito do álcool, em uma rua de Mirassol (SCHWARCZ, 2017).

O texto que havia preparado para a palestra é publicado nos números 58 e 59 na *Revista Souza Cruz*, em outubro e novembro do mesmo ano<sup>41</sup>. Para o autor, o destino da literatura é muito claro: “é tornar sensível, assimilável, vulgar esse grande ideal de poucos a todos, para que ela cumpra ainda uma vez a sua missão quase divina” (BARRETO, 1921, s/p). Aproximar a Literatura e vulgarizá-la, no sentido expresso de torná-la acessível, ou, retornando a “Amplius!”, uma literatura militante. Lima não faz menção aos seus textos publicados, mas refere-se a Dostoiévski, mais propriamente a *Crime e castigo*, e Tolstói. Também aciona os argumentos de Guyau, Plutarco e Taine, para citar alguns dos pensadores por meio dos quais apresentará a sua visão acerca do que constitui a Beleza de uma obra de arte:

Portanto, ela [a Beleza] já não está na forma, no encanto plástico, na proporção e harmonia das partes, como querem os helenizantes de última hora e dentro de cuja concepção muitas vezes não cabem as grandes obras modernas e, mesmo, algumas antigas.

Não é um caráter extrínseco da obra, mas intrínseco, perante o qual aquele pouco vale. É a substância da obra, não são as suas aparências.

Sendo assim, a importância da obra literária que se quer bela sem desprezar os atributos externos de perfeição de forma, de estilo, de correção gramatical, de ritmo vocabular, de jogo e equilíbrio das partes em vista de um fim, de obter unidade na variedade; uma tal importância, dizia eu, deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do nosso destino em face do Infinito e do Mistério que nos cerca, e aluda às questões de nossa conduta na vida. (BARRETO, 1921, s/p)

A boa ou a bela literatura para Lima é aquela que exprime o pensamento humano, que não fica condicionada apenas às regras e delimitações impostas do exterior para o interior. A vida humana é o tema por excelência da Literatura barretiana e tudo aquilo mais que por meio da existência do homem possa sugerir. Existência, experiência e ficção fluem, nesse sentido, para a construção de uma nova estética livre de padrões ditados por aqueles que do alto de suas torres de marfim permitem ou neguem a entrada dos novos no campo de disputa artístico. A trajetória de Lima é prova das lutas constantes contra o ataque daqueles que detinham o poder legitimador no campo literário. Além disso, ele se empenhou em conquistar uma posição de reconhecimento no seio do campo social.

No entanto, a distinção que o criador de Clara dos Anjos impõe em relação aos seus pares é a condição também para sua existência no campo literário, uma vez que, ao longo do

---

<sup>41</sup> Até o momento, não foi possível encontrar a versão publicada do texto. Em contato via e-mail com a professora doutora Lilia Schwarcz, ela generosamente o encaminhou ao autor.

tempo, vai criando seu próprio público. “Além disso, as obras mais inovadoras tendem, *com o tempo*, a produzir seu próprio público ao impor suas próprias estruturas, pelo efeito de familiarização, como categorias de percepção legítimas de toda obra possível” (BOURDIEU, 1996, p. 286, grifos do autor).

### 3.3 2017

O leitor mais atento perceberá que boa parte das citações de obras Lima e aquelas sobre o autor, nesta seção, fazem referência a 2017, senão a anos em torno dessa data. O motivo: em 2017, a Flip (Festa Literária Internacional de Paraty), talvez a maior feira literária do Brasil, com prestígio reconhecido amplamente pelo campo literário hegemônico, a que mais ganha destaque na mídia e nos eventos de cultura do país, homenageou, em sua 15ª edição, Lima Barreto. O evento marca o reconhecimento da grandeza e da importância do criador do dr. Bogoloff para a cultura nacional. Segundo o site da Flip,

Em um meio marcado pela divisão de classes e pela influência das belas letras europeias, era difícil para um autor brasileiro com as suas origens afirmar seu valor. Foram necessárias várias gerações para que se consolidasse o nome do criador de uma das obras mais plurais e inovadoras da literatura brasileira, que permite tanto o apreço do leitor quanto reflexões nos campos da literatura, da história e das ciências sociais.<sup>42</sup>

No trecho acima, ficam evidente as marcas sociais e literárias a respeito do autor. Elas giram em torno de uma eternização em seus textos sobre questões raciais, culturais e históricas relacionadas à cidade do Rio de Janeiro. Contudo, não se percebe em que consiste a marca distintiva a respeito de sua literatura a não ser enquanto possível etnólogo social. Se o reconhecimento do autor suburbano não veio ao seu tempo, surge na historiografia quase 95 anos depois de sua morte.

Para ressaltar a importância que um evento de reconhecimento internacional tem para um autor, os “frutos” que tal ato de consagração gera (ainda que tardio) são percebidos quase que ao mesmo tempo: a editora Nova Fronteira publica a “obra reunida” de Lima no ano seguinte, em 2018; a Companhia das Letras, ainda em 2017, organiza duas obras, *Diário do Hospício* e *Cemitério dos vivos*, em um único volume, com prefácio de Alfredo Bosi, e também publica a biografia *Lima Barreto: triste visionário*, da antropóloga e historiadora, Lilia Moritz Schwarcz, com orelha de Silviano Santiago – conforme a autora, a pesquisa durou aproximadamente 10 anos. Ainda em 2017, a Editora Autêntica publica duas obras: uma da

---

<sup>42</sup> Disponível em: <https://www.flip.org.br/homenageado/lima-barreto/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

professora da Faculdade de Letras da UFRJ, Beatriz Resende, a segunda edição de seu *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*, uma pesquisa que marca o percurso do escritor pelo Rio de Janeiro – o livro conta ainda com prefácio de Antonio Arnoni Prado. E também publica a décima primeira edição da primeira biografia escrita sobre o autor: *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*, de Francisco de Assis Barbosa, com prefácios de Otto Lara Resende e de Beatriz Resende.

Desse modo, a homologia estrutural de que fala Bourdieu entre o campo literário (com suas editoras, mercado publicitário) com o campo do poder, e, neste caso, com o campo acadêmico, fica evidenciado na reunião de nomes de críticos, pesquisadores e teóricos da literatura para estudar e republicar textos de Lima Barreto. A partir de um único evento de literatura todo o campo social é movimentado. Em uma pesquisa no catálogo de teses da Capes, em 2017 há 273 trabalhos (entre teses de doutorado e dissertações de mestrado) sobre Lima Barreto na área de Linguística, Letras e Artes<sup>43</sup>.

Assim, embora os interesses específicos que estão ligados a uma posição em um campo especializado (e que são relativamente autônomos em relação aos interesses ligados à posição social) só possam ser satisfeitos legitimamente, portanto, eficazmente, à custa de uma submissão perfeita às leis específicas do campo, ou seja, no caso particular, à custa de uma denegação do interesse em sua forma ordinária, a relação de homologia que se estabelece entre o campo de produção cultural e o campo do poder (ou o campo social em seu conjunto) faz com que as obras produzidas por referência a fins puramente “internos” estejam sempre predispostas a cumprir, além do mais, funções externas; **isso tanto mais eficazmente quanto seu ajuste à demanda não é o produto de uma busca consciente, mas o resultado de uma correspondência estrutural.** (BOURDIEU, 1996, p. 191, grifos meus)

Até então Lima sempre ocupou esse espaço “entre”, ou conforme os manuais de literatura brasileira, o pré-modernismo, espaço nunca bem definido, mas que marca a distância do autor do Modernismo, explicitamente o Paulista<sup>44</sup>. Enquanto vivo, Lima Barreto sempre tentou se submeter às regras específicas de seu campo literário: servidor público, criador e organizador de revistas literárias, crítico literário e de política, romancista com textos muito

---

<sup>43</sup> Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

<sup>44</sup> Sobre o Pré-Modernismo, Miceli destaca que: “A história literária adotou tal expressão com vistas a englobar um conjunto de letrados que, segundo os princípios impostos pela ‘ruptura’ levada a cabo pelos modernistas, se colocariam fora da linhagem estética que a vitória política do Modernismo entronizou como dominante. Afora algumas exceções que certas capelas literárias acharam por bem recuperar de uma tradição estética que a ‘vanguarda’ modernista teria restaurado – gente como Augusto dos Anjos, José Albano, Adelino Magalhães, aos quais críticos tidos por ‘menores’ acrescentaram Monteiro Lobato, Raul de Leoni, e alguns heterodoxos, até mesmo Lima Barreto, segundo as conveniências conjunturais das lutas no campo –, os demais passaram à vala comum sem direito a nome próprio. Encontram-se, pois, privados do aparato de celebração com que hoje se cultua o panteão modernista cujo legado subsiste como a fonte máxima de autoridade estética” (1977, p. 12-13).

próximos de uma tradição realista, tentativas de inserção na ABL, participação em eventos públicos, publicação em jornais de reconhecimento da época, porém o seu reconhecimento e a sua legitimação nunca vieram. Mesmo quando Francisco de Assis Barbosa publica pela primeira vez a biografia e a obra completa de Lima, com prefácios de autores reconhecidos no campo acadêmico dos anos 1950, parece que ainda não há o pleno reconhecimento da importância do autor, sendo categorizado como “literatura social”.

Assis Barbosa assinou a introdução do primeiro volume, dedicado ao romance *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, e assim inaugurou a coleção. Os demais prefaciadores também impressionam: o escritor e crítico Alceu Amoroso Lima, cujo pseudônimo era Tristão de Ataíde, com *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*; o historiador Sérgio Buarque de Holanda, com *Clara dos Anjos*; a crítica literária Lúcia Miguel Pereira, com *Histórias e sonhos*; Oscar Pimentel, com *Os bruzundangas*; Olívio Monteiro, com *Coisas do Reino do Jambon*; o jornalista, escritor e crítico Astrojildo Pereira, com *Bagatelas*; o filólogo e crítico Antônio Houaiss, com *Artigos e crônicas: Vida urbana*; o colega escritor, crítico literário e ensaísta Agripino Grieco, com *Artigos e crônicas: Marginália*; o romancista e crítica M. Cavalcanti Proença, com *Impressões de leitura*; o antropólogo e sociólogo Gilberto Freyre, com *Diário Íntimo*; o escritor e crítico literário Eugênio Gomes, com *O cemitério dos vivos*, que incluía *Diário do hospício*; e o bom amigo de Lima, Antônio Noronha Santos, fez o posfácio da *Correspondência I* e, sob o pseudônimo de B. Quadros, da *Correspondência II*. Também recolheu ensaios de autores influentes mas que, naquela altura, já haviam falecido, como o do historiador, crítico e embaixador Manuel de Oliveira Lima, que escreveu sobre *Triste fim de Policarpo Quaresma*; o do filólogo, historiador e jornalista João Ribeiro, que ficou com *Numa e a ninfa*; e artigo do professor, ensaísta e político Jackson Figueiredo, com *Feiras e mafuás*. (SCHWARCZ, 2017, p. 502)

Há, dessa maneira, um esforço de um agente que transita pelo campo literário, campo do poder e campo acadêmico (Francisco de Assis Barbosa), em buscar o reconhecimento por meio de seus pares e agentes disputantes para consagrar a importância da obra de Lima Barreto. Todos esses agentes já possuíam relativa autonomia e haviam conquistado seu espaço dentro de seus respectivos campos, agora era hora de a partir de seu poder legitimador transferi-lo a Lima Barreto. A obra do criador de Policarpo Quaresma é, dessa maneira, fetichizada tanto por Assis Barbosa quanto pelos outros acadêmicos.

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich* ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra. (BOURDIEU, 1996, p. 259, grifos do autor)

Em parte, a presente investigação também é resultado de 2017 e de suas implicações nos campos literário, do poder, social e acadêmico. Assim, esta pesquisa se torna objeto das

mesmas considerações que ora são propostas a respeito das movimentações de posição de Afonso Henriques de Lima Barreto nas estruturas desses sistemas de disputa, mas que segue em estruturação e em constante movência. Por fim, é preciso deixar claro que aprofundar os estudos sobre a vida e a obra de Lima é retomar temas que a literatura contemporânea tem trazido à tona. Além disso, percebe-se que os conceitos de estética e ética em relação estão presentes na história literária brasileira há bastante tempo.

#### 4 CAROLINA MARIA DE JESUS: UMA RASURA NO CAMPO LITERÁRIO

*Enquanto lá fora a alvorada habita, existe aqui um coração angustiado,  
aflito, que palpita. Quando você entender o cantar dos pássaros começará a  
entender o porquê da vida.*

Carolina Maria de Jesus, *Meu sonho é escrever*

Carolina Maria de Jesus tem recebido, ao longo dos últimos anos, considerável destaque dentro e fora do campo literário, assim como no acadêmico e em outros espaços simbólicos. Os aspectos sociológicos e históricos de seus diários são, principalmente, o foco de estudos das mais diversas áreas. Contudo, ainda há muito a ser explorado sobre o trabalho estético na escrita da autora.

Assim como no capítulo sobre Lima Barreto, os conceitos de Pierre Bourdieu são aplicados à trajetória de Carolina Maria de Jesus porque contribuem para delinear as movimentações da escritora pelo campo artístico. O sociólogo francês, quando desenvolve sua teoria sobre campo literário, está refletindo sobre autores que estariam caracterizados dentro de um polo voltado à “arte pela arte” (no século XIX, na França), muito mais próximos de um polo erudito, hegemônico – em oposição ao qual a escritora do Canindé surge.

O estudo da vasta e ampla produção de Carolina permite destacar uma capacidade de escrita muito mais abrangente que não fica condicionada apenas a uma obra ou a um único estilo de escrita, mas mostra:

[...] um sujeito de criação consciente de que escrever é um exercício de linguagem, motivo pelo qual a autora se empenhava em fazer a escolha das palavras com tanto afinco. Ela arquitetou seu estilo a partir de um material linguístico variado, buscando os registros oferecidos pelos compêndios gramaticais da língua portuguesa, lendo os poetas parnasianos, deixando-se seduzir por expressões raras e algumas até arcaicas, como “abluir”, “nívea”, “promanar”, “inciente” e outras. Seu estilo era capturado pelo sotaque mineiro e por termos muito usados nas Gerais – “minino”, “ritira”, “sugestã”, “canseira”, “escolado” –, denunciava trazer em si o “pretuguês”, trocando o “l” pelo “r” (“impricante”) – marca de línguas africanas aportadas no Brasil nas quais o som da letra “l” não existe –, e ainda incluía a criação de neologismos. (EVARISTO; JESUS, 2021, p. 14)

Carolina de Jesus, dessa forma, transita por distintos gêneros literários, como romance, diário, contos, provérbios, teatro e poemas, assim como soube adaptar trechos do *Quarto de despejo* para letras de músicas<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Em 1961, Carolina lança o seu LP, “Carolina Maria de Jesus, cantando as suas composições”, com 12 sambas autorais. Diferentemente, das representações da época, em que a escritora aparece triste e com o lenço branco na cabeça – simbolizando certa subalternidade –, a capa do disco possui uma Carolina sorrindo, com lenço colorido na cabeça, indo contra todas as imagens criadas sobre ela. As músicas estão disponíveis no site do Instituto Moreira Salles, em: <https://radiobatuta.com.br/selecao/carolina-maria-de-jesus-canta/>. Acesso em: 31 ago. 2020. Além

A trajetória de Carolina de Jesus é construída nas rasuras<sup>46</sup> do seu campo literário. Mas, acima de tudo, a escrita do “eu”, através do modo como a escritora desenvolve e aprofunda noções autorrepresentativas, ganha uma ressignificação que reverbera em diferentes agentes do campo artístico.

#### 4.1 A TRILOGIA DO “EU”<sup>47</sup>: *QUARTO DE DESPEJO, CASA DE ALVENARIA E DIÁRIO DE BITITA*

Pontualmente, a partir do governo de Getúlio Vargas, iniciou-se no Brasil uma tradição de poder populista. Em 1960, no ano do lançamento de *Quarto de despejo*, Juscelino Kubistchek seguia pelo mesmo caminho. Contudo, o foco deste último presidente era a modernização do país, a expansão de uma “modernidade” que seria implantada na nação. Com o *Plano Nacional de Desenvolvimento* (“50 anos em 5”), JK abria o capital nacional para o estrangeiro, por meio de obras e através da construção de importantes empreendimentos, como as usinas de Furnas e Três Marias, assim como Brasília. Carolina, no *Quarto*, não foge dessa “tradição” e surge como figura crítica tanto de um quanto de outro governo. A sua escrita, nessa obra, é marcadamente representativa do modo como a população mais à margem do discurso político da época percebia essas mudanças, conforme anotação no dia 20 de maio de 1958:

Foi a primeira vez que vi a minha palavra falhar. Eu disse:  
- É que eu tinha fé no Kubstchek.  
- A senhora tinha fé e agora não tem mais?  
- Não, meu filho. A democracia está perdendo os seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os politicos fraquissimos. E tudo que está fraco, morre um dia.  
... Os politicos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido. (JESUS, 2016, p. 39)

O trecho revela duas faces carolinianas: uma crítica em relação ao campo político e uma outra, que apresenta a sua identidade como poeta que está profundamente relacionada com a

---

disso, acho que cabe mencionar que o artigo citado na introdução, “A palavra é: favela” (2006), de Jane Souto de Oliveira e Maria Hortense Marcier, que faz um levantamento das músicas que representam a favela, não se refere em nenhum momento sobre as músicas de Carolina Maria de Jesus, como por exemplo, “Vedete da favela”. que relaciona diretamente uma visão sobre a personagem feminina nesse espaço. Esse silenciamento vem, muitas vezes, disfarçado de esquivamento geral da crítica acadêmica para a produção da autora.

<sup>46</sup> Segundo Fernandez: “A rasura é a transformação de tudo: a entrada em uma nova entrada. A artista está no campo em que para ela vale tudo, então ela acrescenta, transpõe e substitui a seu bel-prazer” (2019, p. 24).

<sup>47</sup> A categoria “Trilogia do EU” faz referência ao conceito utilizado pelo professor Mário Medeiros, no dia 07/09/2020, durante o ciclo de aulas online sobre Carolina Maria de Jesus, organizado por Fernanda Miranda. Como até o momento não foi encontrado material publicado que aprofunde tal conceituação, utiliza-se nesta parte em concordância ao pesquisador que se refere às três obras: *Quarto de despejo*, *Casa de Alvenaria* e *Diário de Bitita*. Todas escritas em primeira pessoa com foco nas memórias de Carolina.

realidade. De todo modo, o populismo brasileiro, enquanto conjunto de práticas políticas, iniciado por Getúlio Vargas é uma das respostas possíveis para entender a popularidade de *Quarto de despejo*.

Audálio Dantas, então um jovem e iniciante repórter do jornal *Folha da noite*, vai até a Favela do Canindé, em abril de 1958, para fazer uma reportagem sobre a inauguração de um *playground*, instalado pelo prefeito de São Paulo, Adhemar de Barros (aliás, outra figura política importante nos diários carolinianos). No meio de certa agitação, enquanto alguns adultos quebravam os brinquedos, Carolina, aos 44 anos, diz que colocará os vândalos em seus diários. O episódio chama a atenção do repórter que em seguida vai até o barraco da escritora e *seleciona* alguns cadernos.

Ainda em 1958, o jornalista da *Folha da noite*, na edição vespertina, publica uma reportagem com alguns trechos dos diários. Além dessa, quando Audálio passa a trabalhar na revista *O Cruzeiro*, publica outra matéria sobre o tema, em 1959, alcançando, desse modo, maior alcance e repercussão sobre o assunto. O resultado é o interesse da Francisco Alves Editora em publicar os diários<sup>48</sup>, fato que acontece em agosto de 1960.

Na primeira noite de autógrafos foram vendidos 600 livros. A tiragem inicial que foi de 3 mil exemplares foi ampliada para 30 mil e esgotou-se em apenas 3 dias na cidade de São Paulo (FERNANDEZ, 2019). Segundo os primeiros pesquisadores a recuperar a obra de Carolina, Levine e Meihy (2015), “Passados seis meses, 90 mil cópias haviam se espalhado por todo o país” (p. 30). Sobre as edições e a circulação de *Quarto de despejo*, Raffaella Fernandez, pesquisadora e doutora em Letras e História da Literatura, complementa:

No Brasil, somente em 1960, *Quarto de despejo* foi reimpresso sete vezes. Foi traduzido para 14 línguas e publicado em 20 países, circulando por um total de 40 países. Em termos de venda, alcançou a marca de um milhão de exemplares. Em 2015, já se podiam contar traduções para 19 línguas. Foram produzidas edições na Dinamarca, Holanda e Argentina. Em 1961, Carolina de Jesus foi publicada em diversos países: França, Alemanha Ocidental, Suécia, Itália, Checoslováquia, Romênia, Inglaterra e Estados Unidos. No ano seguinte, foi a vez do Japão. Em 1963, seu livro foi publicado na Polônia; em 1964 na Hungria; em 1965 em Cuba. Entre 1962 e 1963, uma edição foi publicada na União Soviética. O livro chegou, inclusive, a ser proibido em Portugal, por Salazar. Em 1963, saiu nova edição pela Francisco Alves. Anos mais tarde, em 1976, duas edições foram publicadas pela Ediouro. Um ano antes da morte da escritora, em 1983, outra edição saiu pela Francisco Alves; em 1990, uma pela Círculo do Livro; em 1993, pela Ática, que já o editou mais de dez vezes desde então. O livro é classificado como literatura infanto-juvenil.

---

<sup>48</sup> “Em agosto de 1960, *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* inaugurava a recém-criada coleção *Contrastes e Confrontos* (título retirado de um livro de Euclides da Cunha), publicando além de De Jesus, o jogador de futebol Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, e um ensaio sobre o autor de *Os Sertões*, escrito por Edgar Carvalho Neves. Figuram ainda no catálogo daquele ano da Francisco Alves autores díspares como Clarice Lispector (*Laços de Família, A Maçã no Escuro*), Francisco Julião (*Irmão Juazeiro*), Carlos Lacerda (*Xanã*), Paulo Dantas (*O livro de Daniel*), entre outros” (SILVA, M., 2011, p. 259).

A última reimpressão em grande escala ocorreu em 2012, tendo sido distribuída em todas as escolas municipais do Estado de São Paulo, acompanhada de um CD ilustrativo. Em 2014 foi produzida uma edição de luxo em comemoração e homenagem ao centenário da escritora na Flink Sampa Afro-étnica – Festa do Conhecimento, Literatura e Cultura Negra, com novos prefácios e posfácios que ampliam a leitura sobre essa importantíssima obra, em que Carolina de Jesus define a favela como o “quarto de despejo” a cidade, tonando-se um clássico da literatura em torno dessa temática. (2019, p. 232)

Todos esses dados comprovam o imediato interesse nacional e internacional pelo livro da escritora e sua circulação, sendo que ele ainda permanece com altos índices de vendagem e suscita novas discussões críticas, eventos, cursos e pesquisas, demonstrando, assim, a importância da obra no seio do campo literário. Para Lucía Tennina (2017), professora de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, Carolina surge no campo literário semelhante a uma fissura em um sistema fechado e normativo. Desse modo, a escritora, a partir da obra de 1960, desenvolve um novo tipo de narração: com foco narrativo visto *de dentro* de uma realidade marginalizada, que conta a *sua* história e que não fica passiva às narrativas impostas pelos outros.

*Quarto de despejo* é o resultado do trabalho de “compilação” de 15 cadernos recolhidos por Audálio Dantas. O livro começa no dia 15 de julho de 1955, aniversário de Vera Eunice, filha caçula<sup>49</sup>, e termina em 1º de janeiro de 1960 com uma única frase: “Levantei as 5 horas e fui carregar água” (JESUS, 2016, p. 191).

Contudo, *Quarto não* é uma construção individual. Ao selecionar o que viria a ser publicado, suprimindo o que considerou repetitivo ou excessivo, Dantas expôs a potência da narrativa de De Jesus. Recria-se, assim, o próprio cotidiano [...] conferindo-se um sentido coerente à narração: *a história da luta pela sobrevivência de uma mulher negra e de seus três filhos, numa favela à margem de um rio, da cidade mais importante do país*. Isso estava lá nos diários originais, mas teve de ser trabalhado para vir à tona com intensidade surpreendente.

Selecionado, articulado, fragmentado num todo coerente, o cotidiano se revela ficcional. Não se está diante de simples exposição exaustiva da vida – e, desta feita, banalizada – de uma mulher real. Ao abrir *Quarto de Despejo*, está-se lendo a narrativa truncada de uma personagem que conta suas memórias de um presente, igualmente acidentado e vacilante. Autor e personagem se confundem no mesmo nome próprio – pois esta é uma das características essenciais do gênero diário [...]. (SILVA, M., 2011, p. 246, grifos do autor)

A obra apresenta uma série de características necessárias para entender o projeto literário de Carolina Maria de Jesus: o primeiro aspecto se constitui em torno da recriação do cotidiano por meio da memória. A fragmentação em dias (associada aos temas urgentes nos momentos da escrita) é um exemplo do modo como as ações hodiernas são motes para a

---

<sup>49</sup> Ainda na mesma data, Carolina continua sua narração falando sobre o desejo de comprar um par de sapatos de presente, contudo dá à filha um par que encontra no lixo, o que gera comentários sobre os valores do custo de vida, ter encontrado o filho João José na rua e ter esperado um “certo alguém” e este não ter vindo (JESUS, 2014).

reflexão acerca da fome, da política e das condições sociais dos favelados. No trecho seguinte, de 21 de novembro de 1958, fica clara a divisão no excerto: primeiro, há uma caracterização poética (com influência romântica devido às leituras feitas por Carolina) acerca da noite, em seguida, relaciona o tema à influência que o tempo possui nas ações das pessoas na favela.

Mesmo durante o velório da filha da vizinha Leila, o foco descritivo parte da visão da narradora para o espaço e para o “favelado”, retorna para si e para a sua ação subsequente: “... O luar está maravilhoso. A noite tepida. Por isso o favelado está agitado. Uns tocam sanfona, outros cantam. Já rezaram terço para a filha da Leila. O esquife é branco. Eu vou deitar. O barulho é muito, mas eu vou deitar.” (JESUS, 2014, p. 139). Já a segunda parte do excerto revela como há um trabalho na escrita da narrativa, em que as estruturas simples das orações contribuem para dar certa cadência no todo e, por meio da repetição de “eu vou deitar”, assemelham-se às quadras que ela registra em outros momentos de seu diário, ou mesmo nos poemas que escreve<sup>50</sup>. Mesmo em um diário, a escritora Carolina demonstra um esforço em tornar o seu texto cada vez mais “literário”. Conforme Carlos Vogt<sup>51</sup>, uma das características principais de *Quarto* é a repetição: “Os dias vazios de anotações são preenchidos pela extensão metonímica dos dias plenos, através de um recurso de estilo bastante simples, mas eficiente: o da repetição” (1983, p. 207). Contudo, não apenas a estrutura do texto é constituída pela repetição, mas a forma textual também está baseada na reiteração, contribuindo, com isso, para aumentar a sensação de continuidade, de modo que articula a coerência interna do próprio texto. Uma narrativa linear, cronológica, marcada pelos dias de um diário é, todavia, ressignificada pela forma e pelo trabalho poético que Carolina põe em seu texto.

Um segundo aspecto, de modo geral, que pode ser percebido nos textos carolinianos gira em torno da ficção e da realidade que se misturam entre a personagem e a mulher Carolina de Jesus. Em seus escritos, em grande parte dos casos, ela começa com períodos que destacam as cores do céu (conforme foi demonstrado no excerto anterior), ou com metáforas relativas à sua realidade, como, por exemplo, a favela ser um quarto de despejo. Em sua visão, a cidade seria como uma casa onde cada parte urbana se torna um todo relativamente organizado através

---

<sup>50</sup> Em 1963, Carolina Maria de Jesus publica o livro *Provérbios*, com edição própria.

<sup>51</sup> Esse texto faz parte do livro *Os pobres na Literatura Brasileira*, publicado em 1983, com organização de Roberto Schwarz. O que nos interessa é a posição de Carolina entre outros/as escritores/as de destaque na cena literária brasileira, tais como: José de Alencar, Castro Alves, Machado de Assis, Euclides da Cunha, João do Rio, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Alcântara Machado, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, João Cabral de Mello Neto, Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Adoniran Barbosa, Ferreira Gullar, Dalton Trevisan, João Antonio, Chico Buarque, Adélia Prado, dentre outros. O que confere (dentre tal lista de autores/as que tematizam a pobreza na literatura brasileira) posição de destaque, de reconhecimento e de prestígio a Carolina.

da exclusão e das distâncias impostas pelos outros. No dia 15 de maio de 1958, fica explícita essa relação: “... Eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (JESUS, 2016, p. 32). Por meio desse artifício literário, Carolina consegue estabelecer em seu texto imagens relativas à realidade por onde circula e a sua percepção de mundo torna-se, à medida que avança na escrita, cada vez mais crítica, poética e reveladora das distâncias sociais existentes em seu contexto. Nesse momento,

Passa-se da impressão na cera ao retrato, metáfora, por sua vez, estendida das artes gráficas para as artes da linguagem [...], capazes de “fazer parecerem verdadeiras” as coisas ditas. Estamos, portanto, no meio da técnica, da técnica mimética, não estando separadas imitação e magia [...]. (RICOEUR, 2007, p. 30)

A metáfora do “quarto de despejo” serve aqui como marcação, ou como simulacro, conforme os próprios termos de Ricoeur, para caracterizar a favela, ou seja, não apenas uma cópia fiel a respeito da imagem “real”, mas uma atribuição de sentido dada pela escritora a respeito dessa mesma realidade. Tornando-se, assim, uma chave para compreender o estrondoso sucesso de *Quarto de despejo*: diário de uma favelada.

Logo no título já há a determinação de um gênero – diário – o que se relaciona à “realidade” e que por isso ganha tratamento documental. Tal marcação está presente na maioria dos trabalhos acerca de Carolina de Jesus. As características explicitamente literárias, com isso, são deixadas de lado – o que já impulsiona, no contexto histórico dos anos 1960, um interesse, conforme demonstrado anteriormente, muito grande por parte do campo jornalístico, de certa parte da crítica e por determinados leitores.

Por outro lado, conforme exposto na parte sobre Lima Barreto, o campo jornalístico possui forte influência homóloga dentro do campo literário, e Carolina também sofre essa interferência. O professor, crítico literário e sociólogo, Mário Augusto Medeiros da Silva destaca essa característica. A partir de um dado momento, fica evidente que *Quarto de despejo* foi um texto encomendado por Audálio.

Se não se pode falar em instrumentalização do discurso – e não é o caso – é possível dizer que, a uma certa altura de seu diário – especificamente, depois do dia 09/05/1958, quando Dantas publica a primeira reportagem, na *Folha da Noite – De Jesus passa a escrever para os seus leitores*. Que ela não sabia ainda quem seriam, mas intuía (ou foi levada a intuir) sobre o que gostariam de saber e ler em alguém com sua origem social, descrita como foi na reportagem de Dantas. Está-se lendo, portanto, um diário escrito *pari passu* a sua recepção, neste momento. (2011, p. 257, grifos do autor)

Dessa forma, o texto ganha direcionamento para um possível leitor ideal, diferentemente de escritos precedentes que estavam em diálogo com um “eu” interior. No dia 27 de junho de 1958, essa relação com o seu interlocutor externo fica explicitamente determinada:

... Tem pessoas aqui na favela que diz que eu quero ser muita coisa porque não bebo pinga. Eu sou sozinha. Tenho três filhos. Se eu viciar no alcool os meus filhos não irá respeitar-me. **Escrevendo isto estou cometendo uma tolice. Eu não tenho que dar satisfações a ninguém.** Para concluir, eu não bebo porque não gosto, e acabou-se. Eu prefiro empregar o meu dinheiro em livros do que no alcool. **Se você achar** que eu estou agindo acertadamente, peço-te para dizer:  
- Muito bem, Carolina! (JESUS, 2016, p. 74, grifos meus)

Entre o *ser* e o *fazer*, Carolina de Jesus entra em contato com o seu leitor, mas parte de uma característica intimamente relacionada com o seu “eu” e justifica a sua atitude. Há também uma modelação do seu discurso que passa a construir uma autoimagem – ou autorrepresentação – de si. Em alguma medida, a escritora coloca-se à parte dos outros sujeitos da favela para tornar-se “superiora” por meio de suas ações em relação aos outros. Além disso, a preferência por livros é percebida como aquisição de capital cultural, uma vez que o objeto livro é um bem simbólico amplamente reconhecido e relacionado à intelectualidade.

Na esteira do sucesso de *Quarto*, Carolina publica em 1961 *Casa de alvenaria*: diário de uma ex-favelada.

Escrito entre fins de 1960 e lançado em setembro de 1961, quase um ano depois do primeiro livro, quando a autora ainda recebia os direitos autorais pela sétima edição nacional de *Quarto de Despejo*, *Casa* é publicado pela mesma Francisco Alves, com prefácio de Audálio Dantas. Ainda é um diário compilado pelo jornalista, confirmando a familiaridade de De Jesus com esse gênero literário. Entretanto, duas alterações importantes ocorrem: o novo livro recebe os sugestivos subtítulo e prefácio de *Diário de uma ex-favelada* e *História de uma Ascensão Social*, aventando que estava dada a solução do imbróglio provocado pelo livro anterior e pela figura da autora. Esta, por sua vez, já não dispõe mais de tempo e de certa tranquilidade para exercer a reflexão e escrita, necessidades básicas para um praticante do gênero diário. Destarte, *Casa de Alvenaria* é, em grande medida, um retrato da recepção à quente de *Quarto* e do turbilhão que toma conta da vida de De Jesus. Quase senso comum se tornou a afirmação de que é um livro sem qualidades, verificando-se que na fortuna crítica da autora raramente é mencionado ou citado. Há pouca preocupação em refletir sobre o processo de mudança das relações sociais que se passa com De Jesus e, conseqüentemente, de suas percepções do entorno. (SILVA, M., 2011, p. 270-271)

*Casa de alvenaria* começa em 5 de maio de 1960, quando ainda morava na favela do Canindé<sup>52</sup>, e termina em 21 de maio de 1961, com a descrição de um debate realizado após a

---

<sup>52</sup> “Favela do Canindé: começou em 1948, [...]. Junto a Rua Antônio de Barros, num terreno dos Irmãos X, formou-se uma favela à revelia dos proprietários que, tão logo tiveram conhecimento, requereram despejo policial. Aquelas pessoas então desalojadas foram reclamar no Gabinete do Prefeito, onde receberam um memorando para usarem o terreno da Prefeitura, no Canindé. Para alguns, a Prefeitura forneceu também caminhão para o transporte do barraco. Iniciou-se, então, a ‘Favela do Canindé’ com 99 famílias” (GODINHO, 1955 apud PAULINO, 2007, p. 81).

apresentação da peça de teatro de *Quarto de despejo*. Ou seja, registra os últimos meses no Canindé, a saída da favela, a rápida ascensão, os compromissos por todo o Brasil, a tensa relação entre Carolina e Audálio, os prêmios que recebe, a mudança para a tão sonhada casa de alvenaria, a situação social e política brasileiras, e a rotina de compromissos com repórteres, políticos, personalidades e com o movimento negro de São Paulo.

Logo após a nova reportagem de Audálio em *O Cruzeiro* e o anúncio da publicação de *Quarto de despejo*, Carolina começa a ganhar destaque no campo social brasileiro. Ela é convidada a participar de programas de TV e de rádio, é visitada e fotografada na favela, mas a fome ainda ronda o seu barraco, como fica declarado no dia 19 de maio de 1960: “Olhei o fogão, estava apagado. E eu pensei: numa casa que tem muitas crianças, a esta hora o feijão já deve estar cozinhando. As crianças estavam tristes. Onde não há o que comer não pode ter alegria. **E os pobres são os alunos da professora – fome**” (JESUS, 1961, p. 23, grifos meus). A fome é o grande tema em quase todos os escritos carolinianos, talvez a maior personagem que, senão a principal, constitui-se na presença que ronda constantemente a vida das personagens/pessoas em seus escritos. Mesmo com todo o sucesso, o fantasma da fome continuará a marcar a vida de Carolina e de seus filhos.

Logo após a publicação de *Quarto*, em agosto de 1960, Carolina é convidada por Antônio Soeiro Cabral a deixar a favela do Canindé para morar em um quartinho nos fundos de sua casa. O convite acontece durante um sorteio de casas promovido pelo padre João Comaru, em Presidente Altino. No dia seguinte, em 30 de agosto, Carolina e os três filhos, depois de 12 anos morando na favela, vão residir na Rua Angu, 833, em Osasco:

A Leila surgiu andando com dificuldade. Veio para instigar os favelados. O motorista partiu com a maquina acelerada. Começaram a atirar pedras. A Leila agitou-se, pegou pedra e atirou dentro do caminhão. Eu olhava as pedras e a direção com receio de atingir os olhos da Vera e do José Carlos, que já estava ferido com as pedradas. Que confusão! Eu não sei de onde surgiu tantas pessoas para presenciar a minha partida. (JESUS, 1961, p. 46)

A saída da favela do Canindé é marcada pela cobertura de jornalistas. Os moradores, por outro lado, jogam pedras no caminhão que fazia a mudança, pois eles não haviam gostado da forma como a escritora os retratou em *Quarto de despejo* – mesmo que o livro tenha suprimido os nomes para tentar evitar possíveis represálias, não adiantou muito. Além disso, a escritora também registra que Audálio Dantas não participou da sua mudança e nem foi conhecer o quartinho para onde se mudou – fato que está registrado no dia 31 de agosto de 1960: “Fiquei admirada do Audálio não aparecer em Osasco. Será que êle queria que eu ficasse na favela?” (JESUS, 1961, p. 49).

No final de 1960, Carolina se muda para a tão sonhada casa de alvenaria, no bairro de Santana, em São Paulo, apesar de não ter gostado do lugar. E registra, nos dias 6 e 7 de dezembro, as suas impressões:

... O reporter disse-me que está procurando uma casa para eu comprar para mim. Fiquei alegre interiormente e exteriormente. E sorri. O meu sonho concretizando. Eu vou ter uma casa de alvenaria com salas e outras dependencias. Um quarto para tomar banho. Imagina só. Eu tomando banho num banheiro. Eu que levava a vida primitivamente, tomando banho na tina. Eu ganhei uns retratos do lançamento do meu livro e vou mandar pôr no quadro para ornamentar a minha casa de alvenaria. (...) Combinamos que amanhã eu devo ir a cidade para procurarmos uma casa para mim. Vou correndo. Parece que estou sonhando. Vou comprar a minha casa de alvenaria. A casa para um favelado é tão importante que casa, para nós deve ser escrito com letra maiuscula – CASA DE ALVENARIA. (JESUS, 1961, p. 100)

O reporter conduziu-me até a Rua Benta Pereira, 562. Custamos a localizar a rua. Não gostei do sobradinho porque a casa é geminada. Eu gosto da casa com duas entradas. O reporter gostou da casa, eu devo gostar também. Para uma favelada qualquer coisa serve. (JESUS, 1961, p. 100)

O termo “repórter”, neste caso, refere-se a Audálio Dantas. Marcação importante, pois não há em ambos os trechos acima o nome dele, conforme em outros momentos dos livros, Carolina fazia questão de nomear todas as suas personagens. Em ambos os excertos, fica expressa a confusão de sentimentos que a escritora possuía por Audálio, ora defendendo-o, ora odiando-o. Da mesma forma, Carolina não gosta da casa que o repórter escolheu, mas conforma-se ao aceitar a vontade de Audálio.

Entre o sonho e a realidade há o “eu” caroliniano que se impõe, mesmo com as cobranças e com as imposições do(s) outro(s) ao seu redor. A percepção de si associada com um grande autoconhecimento, mais os seus desejos (conforme ficam expressos no papel) desenham um todo que não se encaixa nos locais para onde é levada, daí o incômodo. Da mesma forma, o não-reconhecimento do seu “eu” causa revolta, e ela expressa esse sentimento no modo como escreve, transformando a personagem Audálio Dantas no distante “repórter”.

Vê-se, portanto, uma escritora que, sabendo-se plástica, performática, é capaz de um autoengendramento ou de um esforço consciente ao desenhar uma imagem de si, traduzindo *eus* inquietos e desassossegados que reivindicam uma autonomia da enunciação. O eu da enunciação presente pode falar do eu da enunciação do passado, contribuindo para um entendimento dos processos identitários que se formam a partir da escritura. Sua própria alteridade está constituída como um *patchwork*, retalhos da memória unidos por fios de contingências que se formam ao longo dos dias de sua existência de incertezas e sonhos extraviados. (FERNANDEZ, p. 48, grifo da autora)

O seu texto é repleto dessa enunciação que parte das ações cotidianas para a reflexão interior do “eu” inquieto frente ao mundo que não escapa à sua pena. A memória funciona, desse modo, como elemento de fundo comparativo que une o passado ao presente (da escrita)

e que dá contornos narrativos para um texto que se desloca pelos movimentos identitários da própria escritora, agora, transformada em personagem central de sua narração. Por outro lado, o desejo de Carolina era o de se transformar em escritora e receber o devido reconhecimento pelos campos de disputa por onde circulava.

... **Estou escrevendo e pretendo continuar escrever**. Agora que eu estou encaixada **dentro do meu ideal que é escrever**. Tenho impressão que estou regressando ao passado, que estou voltando aos 20 anos, aos 18. Eu fui amante das quadras da vida. Fui amante da primavera, do outono, do inverno e do verão. Agora eu estou de mal com o verão. Fiz as pazes com a primavera e ela adornou meu coração com flores perfumadas e construiu um castelo de ouro para eu residir. O castelo é o coração do reporter, este homem generoso que está tirando-me do lódo. Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, porque **o meu sonho era escrever** e o pobre não pode ter ideal nobre. (JESUS, 1961, p. 25-26, grifos meus)

No excerto acima, do dia 3 de maio de 1960 (antes da publicação de *Quarto*), um objetivo muito presente na vida da autora fica explícito: escrever. Mais uma vez, há aqui um exemplo do modo como a sua escrita é construída. As palavras usadas possuem sonoridade em sua composição e na disposição (verão/coração), assim como a repetição de determinados termos possui em um desdobramento que vai construindo o sentido da própria narração e, ao mesmo tempo, funcionam como termos que ligam o todo e que se torna coeso (fui amante, primavera, verão, castelo). Esse tipo de estrutura das palavras remete ao livro *Provérbios*, publicado em 1963, e que mistura reflexões próprias com aquelas que ouviu de seus familiares, principalmente o seu avô, o Sócrates Africano. Em uma possível transformação da forma narrativa para a poética, o trecho poderia estar disposto da seguinte maneira:

Figura 2 - Adaptação do texto narrativo à forma poética

Eu fui amante das quadras da vida.  
Fui amante da primavera, do outono, do inverno e do verão.  
Agora eu estou de mal com o verão.  
Fiz as pazes com a primavera  
e ela adornou meu coração com flores perfumadas  
e construiu um castelo de ouro para eu residir.  
O castelo é o coração do reporter, este homem generoso que  
está tirando-me do lódo.

Fonte: O autor (2023).

O esquema acima representa a possibilidade de transformar o texto narrativo em verso poético. O intuito, contudo, é o de comprovar que a forma da prosa caroliniana não é tão ingênua

ou simplesmente disposta de qualquer modo – como alguém poderia afirmar, baseando-se na pouca escolaridade formal da escritora. Há, nesse entremeio, reflexão e trabalho na sua escrita de modo que revelam a qualidade do seu texto.

Ainda sobre o último excerto, Carolina ressalta que pretende continuar escrevendo, pois está encaixada (no campo literário?) dentro de seu ideal que é escrever. Prova desse esforço é o registro em *Casa de alvenaria* para as premiações (a sua trajetória dentro do campo literário) que recebe, mesmo não a reconhecendo em sua totalidade. Dentre esses bens de reconhecimento e prestígio estão: homenagem da Academia Paulista de Letras e da Academia de Letras da Faculdade de Direito de São Paulo (JESUS, 1961, p. 55). Da TV Record, recebeu um troféu no programa “Telefone para a melhor” (JESUS, 1961, p. 147).

Embora haja um esforço contínuo por parte da escritora, não há reconhecimento amplo por parte do campo literário no tempo de produção das obras de Carolina de Jesus. O número elevado de novas edições e traduções nos anos 1960 e 1970 se mantém. Contudo, os agentes do campo literário brasileiro, explicitamente, reconhecerão a legitimidade e a importância da escrita caroliniana apenas anos mais tarde.

Tanto *Quarto de despejo* quanto *Casa de alvenaria* são apresentados ao público como diários em fragmentos. Diferentemente, *Diário de Bitita (Journal de Bitita)* não está dividido em dias, mas em 22 capítulos, em uma prosa contínua que apresenta a vida da escritora até o momento de sua chegada em São Paulo, na Estação da Luz, em janeiro de 1937. Esse livro foi publicado em 1982, na França. Só em 1986, surge a versão traduzida para o português, no Brasil (até o momento, não foram publicados os originais desse texto). “De Jesus recriou suas memórias infanto-juvenis, sem jamais vê-las publicadas e tendo o trabalho final de editoração de Clélia Pisa e Maryvonne Lapouge permitindo que o relato fosse lançado na coleção *Téimognages (Testemunhos)*, da editora francesa Métailié” (SILVA, M., 2011, p. 221). A reunião de diários recolhidos pelas editoras faz parte de um projeto que Carolina intitulou como *Um Brasil para brasileiros*. Quando se compreende a obra caroliniana em sua totalidade, percebe-se que os diários são o registro de sua leitura sobre a sociedade brasileira.

Como já foi dito, as edições brasileiras de *Diário de Bitita* são uma cópia do texto estabelecido e traduzido pela jornalista brasileira Clélia Pisa, intitulado *Journal de Bitita* (1982). Clélia Pisa, em 1972, recebeu das mãos de Carolina de Jesus dois cadernos manuscritos, um contendo um “Prólogo” e diversos poemas, intitulado “Um Brasil”, que cede nome a esse caderno, de acordo com o IMS, o outro com mais alguns poemas, narrativas autobiográficas e textos ficcionais, nomeado pela titular “Um Brasil para brasileiros”. (FERNANDEZ, 2019, p. 85)

O texto narra a vida de Carolina entre os anos 1910 e 1940. Nele estão contidas as relações significativas da escritora com a mãe (Dona Cota), o avô (o Sócrates Africano, um griô de quem provavelmente Carolina teria aprendido a contar histórias), o irmão, outros parentes, a professora, amigos e vizinhos. A narrativa também destaca os espaços por onde ela circulou: Sacramento, em Minas Gerais (local de nascimento), Uberaba, no estado de São Paulo, Franca, Ribeirão Preto, Orlandia e outras cidades por onde passou até a sua chegada na metrópole paulistana. Do mesmo modo, há o registro da sua formação leitora, os primeiros livros, e também pode-se perceber o modo narrativo desenvolvido a partir da memória individual e coletiva dos seus primeiros anos. A organização do livro em capítulos, iniciando com “Infância”, passando por “A festa”, “A família”, “A cidade”, “Doméstica”, “As leis da hospitalidade”, “Ser cozinheira” etc., marcam uma análise sociológica profunda dos espaços e relações com os outros. A partir do olhar atento de alguém que sofre as implicações de um sistema ainda com marcas da escravização<sup>53</sup>, Carolina se coloca como narradora observadora, mas também se torna a grande personagem nas mais de duzentas páginas. Importante destacar que no capítulo “A família”, a narradora dá destaque para um fato que marcaria a sua trajetória, quase como uma predestinação sobre o seu fazer literário:

Minha mãe queixou-se que eu chorava o dia e noite. Ele [Eurípedes Barsanulfo] disse-lhe que o meu crânio não tinha espaço suficiente para alojar os miolos, que ficavam comprimidos, e eu sentia dor de cabeça. Explicou-lhe que, até os vinte e um anos, eu ia viver como se estivesse sonhando, que a minha vida ia ser atabalhoada. Ela vai adorar tudo que é belo! A tua filha é poetisa; pobre Sacramento, do teu seio sai uma poetisa. E sorriu. (JESUS, 1986, p. 71)

Por chorar muito, quando a mulher de seu avô (Siá Marucá) fica com ela dá cachaça, na tentativa de diminuir o choro da criança, deixando-a, com isso, inconsciente. Quando dona Cota chega em casa chama o médico espírita de Sacramento, Eurípedes Barsanulfo, que prevê o futuro de Bitita. Anos mais tarde, como fica registrado em “Minha vida... Prólogo”, texto presente no livro *Cinderela negra*, Carolina expressa essa movimentação identitária pelo reconhecimento de sua “vocação” à poesia feito por outra pessoa.

Dia cinco de fevereiro de 1941, eu fui na redação das folhas, na rua do Carmo. Falei com o distinto jornalista sr. Vili Aureli. Mostrei-lhe os meus escritos e perguntei o que era aquilo que eu escrevia. Ele olhou-me minuciosamente, sorriu e respondeu-me:  
- Carolina, você é poetisa! – Levei um susto, mas não demonstrei. O meu coração acelerou-se, como se fosse um cavalo de corrida. Pensei: - ele disse que eu sou poetisa,

---

<sup>53</sup> “É preciso lembrar, ainda, que Carolina Maria de Jesus nasceu nos princípios o século XX, em 1914, ou seja, somente 26 anos após a assinatura da Lei Áurea. A escritora experimentou, desde a infância, todas as dificuldades que marcaram a vida dos descendentes dos ex-escravizados no período conhecido como pós-abolição.” (EVARISTO; JESUS, 2021, p. 13).

que doença será esta. Será que isto tem cura? Será que vou gastar muito dinheiro para curar esta enfermidade? – Pensei: circula um boato que os poetas são inteligentíssimos, por isso eu fiquei com verhonha de perguntar ao senhor Vili Aureli o que é ser poetisa. Saí da redação impressionada com as maneiras corretas do sr. Vili Aureli. Pensei:

- Acho que êle disse isso para me agradar. Eu não sou santa, êle quer me pôr num altar. [...]

Aprendi escrever atabalhoadamente. Eu já estava aborrecendo-me de ter vindo para São Paulo. Lá no interior eu era mais feliz, tinha paz mental, gozava a vida e não tinha nenhuma enfermidade. E aqui em São Paulo, eu sou poetisa! (JESUS, 2015, p. 216-217)

Apesar do lapso da memória no excerto acima sobre as datas de suas primeiras publicações, a primeira matéria, assim como o primeiro poema – “O colono e o fazendeiro” – publicados em um jornal de grande circulação, *Folha da Manhã*, sai no dia 25 de fevereiro de 1940, três anos depois de ter chegado em São Paulo, vinte anos antes da publicação de *Quarto de despejo*. O encontro se deu com o jornalista Willy Aureli na edição do periódico, Carolina tinha então 26 anos. Na reportagem, conforme imagem abaixo, o repórter expressa a sua admiração pela escritora e por seus textos: “Delicia-nos com uns versos: cantos amorosos, ode ao Lampião, tristezas de namorados, tudo muito simples, muito puro, sincero; fala direta ao coração dos humildes”<sup>54</sup>. Ainda na mesma reportagem, fica expresso o reconhecimento do jornalista: “Sábado, por exemplo, apareceu uma poetisa”, mas também a autoidentificação de Carolina sobre o seu ser:

- Sou poetisa...
- Sente-se, por favor...
- Faço versos... Ninguém, porém, me leva a sério!
- Como assim?
- Ando pelas redações, e quando sabem que sou preta mandam dizer que não estão...

---

<sup>54</sup> Os trechos da reportagem que são aqui citados, estão disponíveis em: <https://medium.com/@sergiobximenes/a-entrevista-prof%C3%A9tica-de-willy-aureli-com-carolina-maria-de-jesus-em-1940-142d9264fce3>. Acesso em: 27 nov. 2020.

Figura 3 - Reportagem da *Folha da Manhã* (SP), Domingo, 25 de fevereiro de 1940, Suplemento, p. III.



Fonte: [https://miro.medium.com/max/440/1\\*ccBDOn6\\_uJNeAaiNXwJirQ.png](https://miro.medium.com/max/440/1*ccBDOn6_uJNeAaiNXwJirQ.png). Acesso em: 27 nov. 2020.

A despeito do preconceito do jornalista expresso nessa reportagem, a identificação de Carolina enquanto poetisa se dá, nos textos, pela marca e reconhecimento externo de algum outro agente – tanto no texto de 1940 na *Folha*, quanto anos mais tarde, com Audálio Dantas. Desse modo, é o campo jornalístico que primeiro percebe certa qualidade da escritora. Outra característica presente é a constante comparação do interior – lugar da paz – com a cidade paulistana – espaço da agitação intelectual e do trabalho. Carolina muda a sua visão sobre São Paulo ao longo do tempo. Se em *Diário de Bitita* a admiração dela para a cidade grande é continuamente demonstrada, com o passar dos anos, ela manifesta o seu desconforto com a agitação urbana. Prova desse incômodo se dá mais tarde com a compra de um sítio – lugar onde vem a falecer em 13 de fevereiro de 1977, completamente esquecida –, distante do centro atribulado da capital paulista. Contudo, o que está em disputa aqui é o sentido da sua identidade

individual enquanto escritora, o que nem sempre lhe é conferido, por isso as suas constantes marcas nos diários e em outros textos sobre quem é e o que deseja ser.

De todo modo, como aconteceu com alguns outros livros (como *Pedaços da fome*), *Diário de Bitita* é recebido no campo literário sem grandes alardes pela crítica. Foi reconhecido apenas pelo campo social que destacou a importância do texto enquanto produtor de autoria feminina.

Apesar de não ter obtido grande sucesso de venda, como no caso da publicação francesa de *Le dépotoir* (Stock) – *Quarto de despejo*, em 1962, e alguma visibilidade com *Ma vraie Maison* (Stock) – *Casa de Alvenaria*, em 1964, o terceiro livro recebeu apenas uma “boa acolhida” da imprensa francesa e, tal qual o segundo, não alcançou o mesmo sucesso do primeiro. Ainda assim, chegou a ganhar em 1983 o “Prix de Lectrices de *Elle*”, prêmio regional da cidade de Nice, oferecido pela revista *Elle*, publicação feminista de grande tiragem. Na ocasião, a jornalista Pisa, a editora Métaillé e a tradutora Régine Valbert foram até a cidade de Nice representar Carolina de Jesus, reiterando a observação de que, na escritora, a despeito da qualidade literária, importa ver de que modo, numa visada crítica, ela discute os problemas das desigualdades sociais, raciais e de gênero. Nesse caso, as idealizadoras da revista *Elle* se identificam com sua feminilidade e sua ousadia e se sensibilizam com a negritude e a pobreza da escritora brasileira. (FERNANDEZ, 2019, p. 88)

## 4.2 RESSIGNIFICAÇÃO DO GÊNERO DIÁRIO

Como já mencionado, o modo de escrita de Carolina Maria de Jesus está sempre próximo a uma estrutura narrativa autobiográfica. A memória serve como motivo inicial para a maioria de seus textos. Em uma primeira perspectiva:

[...] o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 2006, p. 184)

Importante destacar que se hoje há certa sacralização de Carolina Maria de Jesus, conforme as leituras de textos críticos sobre as obras da autora, a marcação de reconhecimento sempre se refere a uma possível representação de classe, de gênero ou etnia, nunca em sua totalidade, como “literariedade” presente em seu texto. Quer dizer, Carolina é lida, em grande parte dos estudos teóricos, a partir dos aspectos sociais de seus textos, e raramente pela qualidade literária de sua produção. No entanto, cada vez mais há um esforço contínuo de pesquisadores em evidenciar aquilo que a autora sempre teve por epíteto: o sonho de ser escritora, ou a “doença de ser poetisa”. Mistura de deslumbramento, com medo, a autoidentificação como tal faz com

que ela almeje ser reconhecida pelo campo como autora e não como símbolo, ou “voz” do povo marginalizado.

Ela [Carolina Maria de Jesus] é um ponto de clivagem, uma cunha no discurso, um desafio para as expectativas literárias e sociais das ideias-força de revolta e protesto enunciadas até ali. Simultaneamente, ela questiona as figurações do desenvolvimento da metrópole emergente, explicitando uma modernidade precária, feita a complicados golpes enviesados de modernização, cujos custos, para os sujeitos desprivilegiados e subalternos, sempre são trágicos. Ela é o atraso falante e desconfiado das promessas de um futuro glorioso que se abriria, nos discursos do poder, a partir do meio do século XX. (SILVA, M., 2011, p. 220)

A seleção que Audálio Dantas fez em *Quarto de despejo* e em *Casa de alvenaria*<sup>55</sup>, assim como o recorte realizado por Clélia Pisa e Maryvonne Lapouge em *Diário de Bitita*, são julgamentos de agentes externos para a produção da escritora. As três obras passaram por um processo de seleção feito por editores brancos de classe média e que escolheram o que poderia ser agradável e vendável para o público. Dessa forma, quando alguma dessas edições são comparadas a textos integrais de Carolina, fica evidente duas imagens da escritora: uma que foi, de certo modo, refém do campo literário/editorial e jornalístico; e outra que, mesmo no meio de todas as disputas por legitimação e sagração, resistiu e ainda tentou continuar publicando outros gêneros textuais, mas sem obter o mesmo sucesso, pois não “saciu” a vontade de uma classe média de ler os “exotismos” de uma escritora negra e favelada.

A potência de De Jesus está, por um lado, na força de seu discurso, do seu local de origem (a favela), na sua trajetória pessoal e na sua recriação memorialística (conhecida como seus diários). Por outro, nas condições específicas de seu lançamento e o seu exotismo social, que a distanciam da experiência conhecida até então por outros escritores negros (uma grande e tradicional editora, capaz de promover uma ação publicitária sem precedentes) a colocam como um fato inédito na história literária negra e digno de destaque na história literária brasileira em geral. (SILVA, M., 2011, p. 218)

Carlos Meihy, professor de história da USP, e Robert M. Levine, brasilianista norte-americano, publicaram, em 1996, *Meu estranho diário*. Trata-se de uma série de cadernos originais e que estão integralmente dispostos em três capítulos: “No quarto de despejo”, que inicia em 15 de outubro de 1958 até 04 de dezembro do mesmo ano; “Na casa de alvenaria”,

---

<sup>55</sup> No prefácio de 1993, de *Quarto de despejo*, Audálio registra: “No tratamento que dei ao original, muitas vezes, por excessiva presença, a *Amarela* [a cor da fome, segundo o texto do jornalista] saiu de cena, mas não de modo a diminuir a sua importância na tragédia favelada. Mexi, também, na pontuação, assim como em algumas palavras cuja grafia poderia levar à incompreensão da leitura. E foi só, até a última linha” (JESUS, 2016, s/p). Já na apresentação de *Casa de alvenaria*, “Casa de Alvenaria – história de uma ascensão social”, Audálio também anota: “O tratamento dado a **Casa de Alvenaria** foi o mesmo que dei a ‘Quarto de despejo’. Conservei a linguagem e a ortografia da autora, sem alterar nada. No trabalho de compilação houve cortes de grandes trechos, todos sem maior significação. Ficou o essencial, o importante, funcionando como uma película cinematográfica. O que fiz foi algo semelhante a montagem de filme. Os originais estão guardados para possível confronto” (JESUS, 1961, s/p.).

com entrada em 21 de outubro de 1961 até 19 de novembro de 1961; e, “No sítio”, começando em 20 de setembro de 1962 até 19 de dezembro de 1963. A tabela abaixo está disposta como exemplo comparativo sobre um mesmo dia, em que se evidenciam os cortes que há na edição de *Quarto* com a de Meihy e Levine:

Figura 4 - Quadro comparativo

<b><i>Quarto de despejo</i>, edição publicada em 1960</b>	<b>“Diários: no quarto de despejo”, edição publicada em 1996 e organizada por José Carlos S. B. Meihy e Robert M. Levine</b>
<p>28 de novembro Fui carregar agua. Não tinha ninguém. Só eu e a filha do T., a mulher que fica grávida e ninguém sabe quem é o pai de seus filhos. Ela diz que os seus filhos são filhos de seu pai.</p> <p>(p. 141)</p>	<p>28 de Novembro de 1958</p> <p>Deixei o lêito as 5 horas e fui carregar agua. Que bom!</p> <p>Não tinha ninguém na tornêira so eu e a filha do Tiburcio a mulher que fica grávida e ninguém sabe quem é o pae de seus filhos. – Ela diz que os seus filhos são filhos do seu pae – Incestuosidade. O Tiburcio já vendeu 10 barracões aqui na favela. Comprou o barracão do Adalberto por 1.000, e revendeu por 7.000, Agora o Adalberto dorme na rua. Ele expolia os incautos. Crêio que ja disse isto. Fui no emporio comprar cafe, pão, açúcar, e mantêiga. O emporia ainda estava fechado. So abriu quando o Julio chegou. Fiquei horrorizada vendo um nortista comprar 15 de queijo e 3 de açúcar.</p> <p>Disse-me que com isto êle passa o dia.</p> <p>Fiz café troquei os filhos. O João disse-me que o filho da Dona Maria do pinho anda querendo agredir a Vera para imoralidade. Que êle é que não dêixa corri atras do menino e dei-lhe uns tapas e puchei-lhe as orélhas. E prometi-lhe matar causo êle aborreça a menina</p> <p>Mandei ele contar para a sua mãe que eu lhe expanquei – Os filhos foram a escola e eu sai com a Vera.</p> <p>Ela entrou no frigorifico e pediu uma salchicha.</p>

Fui na Avenida Tiradentes e ganhei papelões. Fui na Dona Julita porque eu encontrei com ela e ela disse-me que tinha comida.

Almoçamos o que a Dona Julita nos deu e não gastei um tostão. ganhei 150. Que suplicio para carregar os papelões – Varias pessoas perguntam-me se ainda estou escrevendo.

Respondo que não tenho tempo. Quando cheguei na favela era ‘hora. O barraco esta horrivel preparei a refeição para o João e a Vera. Depois fui no senhor Manoel vender as estôpas e uns ferros. Entrei na padaria guine, para comprar pão e tomar 1 copo de agua Mineral Esperei ela fazer café

Disse-lhe que estava com pressa – que eu ia fazer o Diario.

- Ora! Ora! Você so vive fazendo Diario!

- É que os jornalistas das Fôlhas mandam fazer

- Mas eles não te da nada!

Estão te explorando!

- Eles dizem que vão dar-me uma casa.

- Espera sentada. Que de pé Você cança. O que êles podem dar-te, é 6 metros na Vila Formosa. E não é para seculos e secloria. É só 5 anos

Jornalistas quando prometem cumprem.

A nossa conversa se desfez porque o senhor Manoel chegou e pediu cafe. Eu tomei um café e fui embora. peguei os pães que comprei – Fui comprar fios para ligar a luz no barracão porque dia 7 eu vou trazer o radio – Cheguei na favela o Jose Carlos veio quêixar-me que os filhos da Silvia havia brigado com êles.

E que a Dona Chiquinha Custureira a nortista tornou prometer-lhe que ainda vae-lhe jogar agua fervendo com soda

Ela já jogou agua fria um dia. E eu nunca mais falei com ela. Essas mulheres precisa conhecer cadêia para amansar-se um pouco.

Eu ja estou cansada de ouvir. Quando é que seu livro vae sair? Tem dia que eu penso:

	<p>antes eu tivesse aprendido a beber pinga. Agora tenho que continuar com a minha vida pautada até o fim. Mas eu tenho muita saude. E o alco deturpa o organismo. Hoje... eu estou alegre! (p. 99-100)</p>
--	---

Fonte: O autor (2023).

Qual seria o critério absoluto para tamanho corte? Conforme Audálio Dantas na apresentação do livro em que faz uma “mediação” (conciliando as diferenças) para validar a obra, os cortes dariam uma visão mais enxuta e não tão repetitiva dos fatos apresentados. Além disso, na edição de 1960 fica evidente o olhar que se queria dar para a favela: lugar do incesto, da falta de normas morais onde reina o mais completo caos e miséria. Assegurando, com isso, que a visão dada comumente pelos jornais da época também era percebida pela moradora. Contudo, em comparação à edição de 1996, na sua integralidade, fica explícito que o texto de Carolina não é apenas um documento de registro. Para além do incesto, a sua rotina enquanto catadora de papel se intercala com a descrição de outras personagens, bem como com estratégias literárias – “creio que já disse isso” – que se tornam índices de uma autorreflexão sobre si – “Hoje... eu estou alegre” – e que contribuem na construção narrativa de seu texto. Para Raffaella Fernandez, o texto caroliniano se constrói a partir de uma poética de resíduos, uma bricolagem que vai se formando conforme o percurso da escritora faz pelos espaços onde está inserida. Do mesmo modo que o arquiteta através do trabalho constante de reescritura, repensa gêneros e linguagens.

Nos manuscritos de Carolina de Jesus, encontra-se um formato análogo ao de um barraco, que aglomera materiais-argumentos temporários, frase-arquitetura imprecisa, insegura, sempre em mutação geográfico-discursiva. Sua escrita tortuosa se revela a expressão mais fiel da dura rotina que marca o cotidiano de trabalho de uma mulher negra que percorre incansavelmente as ruas de São Paulo em busca dos restos, os quais vão lhe garantir mínimas condições de vida, para suprir tanto a si quanto a seus filhos. No entanto, mesmo sendo uma escritura opaca, foi trabalhada com recursos do lirismo dos românticos, que, na busca de uma perfeição formal, parnasiana, confunde-se com a linguagem das radionovelas, do romance policial, da fábula e da crônica. Carolina de Jesus inventa a língua da fome, da escassez, do descarte, fazendo seu texto valer por si mesmo. (FERNANDEZ, 2019, p. 7-8)

No excerto de 1996 na tabela acima, o texto é marcado pela rotina de trabalho, como quando diz que não tem tempo para escrever, a despeito disso, comprova o desejo em deixar registrada a *sua* história, apesar de todas as dificuldades que enfrenta por ser mãe solteira. Ainda nesse trecho, fica, mais uma vez, evidente a obrigação em escrever imposta pelos jornalistas. Nessa montagem de diversos gêneros textuais dentro de um “diário”, há a ressignificação do

que seria um diário. Esse novo sistema inventado por Carolina (FERNANDEZ, 2019) se constrói a partir de sua história, por meio de traços biográficos que se desdobram em sua rotina, mas que não ficam alheios às personagens que encontra pelo seu caminho. O outro, nesse sentido, é capturado pelo texto e é interseccionado pela narradora e pela escritora Carolina. As vozes se misturam e se confundem dando à narrativa o seu sentido maior no fluxo dos fatos e das vivências – tal fluxo se origina de uma consciência aguda sobre si e sobre o espaço que ocupa no mundo.

Por extensão, pode-se afirmar que:

Aqui, o vivido se conta *vivendo*, sob a forma de um fluxo de consciência naturalmente impossível de se transcrever no fluxo do vivido-escrito, se desenrolando página após página. Trata-se obviamente de uma *ficção*. Esta ficção é confirmada pela própria *escrita* que se inventa como mimese [...]. A escrita visa criar para o leitor uma corrente de sensações imprevisíveis e disparatadas que solicitam uma identificação com a pseudomimese de um fluxo de consciência. (DUBROVSKY, 2014, p. 116, grifos do autor)

O vivido-escrito se torna ficção. A noção ampla do gênero diário na análise dos textos carolinianos, enquanto narrativas do eu, presentifica a dimensão que seus escritos ganham no contar a sua história e a dos outros a partir da visão marginalizada socialmente – aspecto esse que autores literários dos anos 2000 retomarão em seus livros. Por mais que haja uma constante autorreflexão sobre si e sobre o mundo – através de um fluxo de consciência –, Carolina sempre parte de uma “realidade” para questionar-se e para (re)pensar o seu entorno. Por meio da memória, o sujeito narrativo se constrói, se reinventa e atribui a si mesmo uma identidade que foge dos padrões clássicos do narrar. “Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa” (DOUBROVSKY, 2014, p. 123). E Carolina se reinventa à medida que rememora o seu percurso pelos espaços e pelas vidas de quem encontra em seu caminho. “Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (DOUBROVSKY, 2014, p. 124). Assim como a relação do sujeito consigo mesmo hoje é outra (HALL, 2001), Carolina, por meio de seus deslocamentos, constrói uma outra percepção para os espaços geográficos e sociais, posicionando-se à margem de um centro geográfico, mas essa mesma margem torna-se central no seu discurso.

#### 4.3 A CRIAÇÃO DE UM NOMOS<sup>56</sup> LITERÁRIO

---

<sup>56</sup> Segundo Cristina Carta Cardoso de Medeiros, *nomos* é “Apontado como princípio de visão e de divisão constitutivo de um campo, tal princípio atuaria como uma ‘lei fundamental’, uma ordem instituída nas estruturas

Ainda em 1963, Carolina de Jesus publica o romance<sup>57</sup> *Pedaços da fome*, originalmente intitulado *A felizarda* – nome que possui em si uma ironia importante sobre a história da vida de Maria Clara, personagem principal da obra. O livro dispõe de um trabalho de linguagem muito mais profundo, se comparado às outras publicações da escritora, assim como diversas alterações e correções da linguagem, conforme já mencionado, a começar pelo título. De acordo com a nota de rodapé número 20:

Como a própria Carolina de Jesus ressalta, ocorreram diversas modificações que prejudicaram o projeto inicial do romance, cujo título original era *A Felizarda*. E ela relata o sonho de vê-lo publicado no exterior: “O moço que ia publicar mudou o livro todo, tirou as expressões bonitas, não gostei. Os americanos querem publicar, mas não conseguem tradutor. Os tradutores brasileiros lá ficam cheiros de importância e não querem traduzir meu livro./ *A Felizarda* é uma moça muito rica e por isso ninguém queria casar com ela. Depois de casar com um moço pobre, viver na favela, mendigar e ser presa, o pai, um coronelão, a encontra e a leva para casa. Ela senta no piano, e relembra dos tempos de moça rica, toca valsa vienenses. O filho dela agarrado a sua saia pergunta: Mamãe quem é você?”. *Jornal do Brasil*, 11/dez./1976. (FERNANDEZ, 2019, p. 136-137)

Maria Clara Lemes nascida no interior, filha de coronel respeitado por toda a cidade, mulher branca, se apaixona por Paulo, um forasteiro de São Paulo que a engana e a leva para a cidade grande. O grande problema se dá quando ela chega na pauliceia e percebe que Paulo mentiu sobre onde morava. Na verdade, ele habita um quartinho em um cortiço em Guarulhos. Depois de terem filhos, eles são despejados do lugar e vão morar na favela. No final da história, enquanto está com os filhos pedindo esmola, o pai a encontra e salva a moça com as crianças.

O título original contém a ironia sobre ser feliz, o que, na verdade, não acontece ao longo da história, apenas no final. Mas também pode-se pensar na possível “redenção” no momento em que a mulher branca é resgatada pelo pai e tirada daquela realidade de miséria. O romance, narrado em terceira pessoa, possui uma estrutura clássica do gênero, sem grandes modificações, a não ser pela voz da narradora, que é semelhante à voz dos diários com conselhos e com provérbios que vão imprimindo certo tom de ensinamento ao longo da narrativa. Por outro lado, a escritora muda a posição em seu texto: de um ponto subalternizado fala sobre questões relativas àqueles que estão em posição de poder dentro da estrutura social.

---

objetivas de um universo socialmente regulado e nas estruturas mentais daqueles que nele se inserem e que tendem, por isso, a aceitar como evidentes as injunções inscritas na lógica imanente de seu funcionamento” (2017, p. 281).

<sup>57</sup> Além deste, Carolina escreveu outros romances, como: *Dr. Silvio, O diário de Martha ou a mulher diabólica, Rita, Dr. Fausto, Romance sem título 1, Romance sem título 2* e *O escravo*. Contudo, esses textos ainda permanecem inéditos e espalhados pelas instituições que guardam os cadernos manuscritos. Além desses, ainda continuam sem publicação três peças de teatro: *A senhora perdeu o direito, Obrigado senhor vigário* e *Se eu soubesse*.

O discurso, desse modo, é construído a partir dessa perspectiva que não é problemática em nenhum momento, mas problematizada sempre ao longo das mais de duzentas páginas.

Eu não conhecia a mania dos ricos porque quando somos ricos não percebemos o quanto a nossa exigência escraviza uma pessoa. Mas eu também obriguei muitos pobres a curvar-se aos meus pés. Eu era uma petulante, igual ao Renato. O meu casamento com você é uma expiação daquelas faltas. Dizem que o que se faz paga-se. Agora estou quase acreditando nisso. Os ricos pensam que os pobres desconhecem os sentimentos; que são insensíveis. Aos ricos nunca podemos fazer advertência porque eles é que predominam. Agora que sou pobre é que tenho dó dos pobres. Porque compreendo o seu sofrimento. Quantos pobres hão de estar ressentidos comigo. (JESUS, 1963, p. 116)

Nessa confissão de Maria Clara, a reflexão sobre a relação de classes é profunda e sintomática da vida da personagem. O seu comportamento se altera apenas quando sente a dificuldade de ser pobre. Crítica explícita dessa estrutura social, Carolina de Jesus revela e se confunde, quando são comparadas as trajetórias da personagem com a sua. Ambas saíram do interior iludidas pela cidade grande, da mesma forma, vão morar em cortiços, trabalham como domésticas e acabam indo para a favela. Em 1963, Carolina também já havia experimentado os prazeres de conviver na “sala de visitas” da cidade grande. A sua própria vivência contribui, de algum modo, para desmascarar a hipocrisia de uma classe e para narrar com profundidade as relações de poder, como se percebe no excerto acima.

Se a posição em que Carolina se coloca para contar a história de Maria Clara é diferente da sua, a mudança na trajetória das duas, em certa medida, se aproxima, mas se distancia ao final da vida de ambas. Como já mencionado, diferentemente da protagonista de *Pedaços da fome*, Carolina de Jesus morre pobre e sem receber o reconhecimento de grande escritora – conforme sonhava. Mesmo assim, deixa uma enorme quantidade de escritos e cria uma posição para si e para outros que virão depois, uma rasura no campo literário, que reverbera hoje em diversos escritores, marcadamente aqueles que surgem a partir dos anos 2000.

“Mesmo assim, Carolina de Jesus cria uma terceira margem, um novo lugar, improvável, mas que, ao ser *inventado*, existe. E, ao passar a existir, passa a suscitar cuidado, atenção” (FERNANDEZ, 2019, p. 308). Essa terceira margem criada por Carolina vai contra todas as leis e regras (*nomos*) impostas pelo campo literário ao seu tempo e ao longo da historiografia literária. A recuperação de seus escritos é tomada como referencial pelos agentes contemporâneos ao aproximarem suas produções às de Carolina e ao reconhecerem nela uma precursora seja de uma estética própria ou mesmo de uma ética narrativa ao se colocar – e ser posta – em determinada posição nas disputas internas ao campo.

Para Bourdieu, *nomos* é a lei interna de disputa por reconhecimento e autonomia no cerne de cada campo. Uma “lei fundamental” seria em alguma medida semelhante a uma ordem instituída nas estruturas objetivas desse universo socialmente regulado. Do mesmo modo presente nas estruturas mentais daqueles que estão inseridos nesse meio, tendendo, com isso, a aceitar essa lógica como evidente. Contudo, cada agente estaria autorizado a instaurar o seu próprio *nomos* (BOURDIEU, 1996), de modo que esse abalo estrutural não fica alheio a outras manifestações. Aqui, talvez, surja um dos motivos para o evidente apagamento na historiografia literária de Carolina Maria de Jesus. Ao não ser reconhecida pelo campo literário, a posição que cria lhe é negada e, do mesmo modo, todo um novo sistema literário com uma estética e ética próprias também permanecem apagados. Contudo, a recuperação de seus textos, o destaque que Carolina tem ganhado, são provas da existência de uma outra posição que está em disputa por espaço no campo.

Assim, quando os defensores da definição mais “pura”, mais rigorosa e mais estreita da qualidade de pertencente dizem de um certo número de artistas (etc.) que não são *realmente* artistas, ou que não são artistas *verdadeiros*, recusam-lhes a existência *enquanto* artistas, ou seja, do *ponto de vista* que, enquanto artistas “verdadeiros”, querem impor no campo como o ponto de vista legítimo sobre o campo, a lei fundamental do campo, o princípio de visão e de divisão (*nomos*) que define o campo artístico (etc.) *enquanto tal*, isto é, como lugar da arte enquanto arte. (BOURDIEU, 1996, p. 253, grifos do autor)

Mesmo com as constantes imposições de aprisionamento da *persona* escritora feitas pelo campo literário (e pelo campo jornalístico), Carolina conseguiu transcender determinadas posições para atingir hoje lugar de prestígio e de destaque no jogo de disputas desse sistema simbólico. Fruto disso é a sua posição no *paracampo* literário marginal das periferias como precursora – conforme será discutido na segunda parte do trabalho.

Não se pode perder de vista que Carolina de Jesus é uma voz dissonante – e como tal, incômoda – em meio ao vozerio aturdido de tantos *outros* que querem dizer ou gritar suas dores, suas verdades particulares ou seus “modos novos” de dizer as mesmas coisas. Daí vem a constante filiação de sua imagem a diversos grupos que a tomaram como inspiração, como o movimento contemporâneo da “Literatura marginal periférica”. (FERNANDEZ, 2019, p. 306, grifo da autora)

A rasura que Carolina faz no campo permanece aberta para que outros possam ingressar e criar diferentes posições que se legitimam conforme o tempo.

Na contramão da crítica, a potência da escrita literária de Carolina de Jesus coaduna-se com a de outros que vieram depois dela (Allan da Rosa, Dinha, Michel Yakini, Cidinha, Conceição Evaristo, Ferréz e tantos outros): capacidade de se humanizar, de humanizar as pessoas e de sair do lugar de quem se destrói em meio à miséria ou vive uma rotina sem arte. Isso porque sua literatura, na qualidade de criação, expande seu território em desterritórios, curvas e inflexões estranhas, extravagâncias licenciosas, permissíveis e descomedidas, “contrariando as estatísticas” (CANDIDO, 1995). Está

sempre inventando um novo lugar para além daqueles supostos e determinados em que insistem em aprisioná-la. (FERNANDEZ, 2019, p. 262)

Dois contos de Carolina Maria de Jesus: “Onde estaes Felicidade?” e “Favela” são representativos desse novo lugar no sistema literário brasileiro criado pela escritora. Ambos estão no livro *Onde estaes Felicidade?* (2014), organizado por Dinha e Raffaella Fernandez e publicados pela editora Me Parió Revolução<sup>58</sup>. Além dessas duas narrativas curtas inéditas, a obra reúne ensaios críticos de pesquisadores que se debruçam sobre o trabalho de Carolina de Jesus, bem como imagens dos cadernos originais da escritora e possui ainda um ensaio fotográfico, “Favela 2014”, realizado pela fotógrafa e historiadora, Sandrinha Alberti, no Jardim São Savério e Parque Bristol, periferias de São Paulo.

Com um narrador externo aos fatos, que se apresenta reflexivo sobre as ações das personagens, “Onde estaes Felicidade?” é a história de José dos Anjos. Um trabalhador do interior, que se apaixona por Maria da Felicidade, órfã que pertence ao mesmo espaço rural. Após o casamento, quando vão morar juntos, aparece um viajante vendedor de roupas naquela pequena cidade. Ele conquista Felicidade com seus presentes e ilusões sobre a cidade grande. Antes de ela fugir com esse caixeiro, os dois tramam um plano de fuga: Felicidade fingiria estar louca, o que preocuparia José dos Anjos e o viajante, com isso, a levaria para ser tratada. O projeto funciona, a mulher foge e José passa por todos os hospícios a perguntar “onde está a sua Felicidade?”.

Assim como em *Pedaços da fome*, Carolina apresenta nesse conto o lugar ideal-utópico em seu imaginário narrativo: o interior. É lá onde moram Felicidade e seu marido, José *dos Anjos*. O casal possui nomes comuns nesse contexto – Maria e José –, contudo o que os torna especiais são os complementos que sugerem o tom angelical do homem e, por sua vez, a simplicidade e a ingenuidade da mulher-sentimento-felicidade. Logo no início do conto, nos dois primeiros parágrafos, o narrador já apresenta as personagens principais e o tom que se desenvolverá na história:

Não existe neste mundo, quem não acalenta um sonho intimamente. Quem não aspire possuir algo que lhe proporcione uma existência isenta de sacrifícios. E o José dos Anjos, era mesmo angelical nos modos de falar e tratar o próximo. Era piedoso. Antes de tomar uma resolução refletia profundamente.

---

<sup>58</sup> O livro *Onde estas Felicidade?* é resultado das movimentações do *paracampo* literário marginal-periférico, pois a editora Me Parió Revolução foi criada pela escritora Maria Nilda de Carvalho Mota, a Dinha, poeta, doutora em Letras pela Universidade de São Paulo e moradora do Parque Bristol, em São Paulo. Além disso, essa publicação obteve apoio da Fundação Cultural Palmares. Em outro momento falaremos mais detalhadamente sobre a criação de editoras no centro desse *paracampo* e a sua importância nesse espaço, contudo, o que precisa ser marcado é que os agentes internos a esse espaço de disputa organizam-se para publicar, criar selos e editoras que promovam a literatura produzida por agentes marginalizados geossocialmente.

Um dia, êle viu Maria da Felicidade e ficou cativo dos seus encantos. Ela era esbelta uns olhos negros e ovaes. Os cilios longos e arqueados. A bôca pequena e os dentes níveos e retos. (JESUS, 2014, s/p)

Carolina relaciona, dessa maneira, espaço e personagens: o casal quase perfeito está no lugar idealizado da paz (José) e da felicidade (Maria). Contudo, esse tom bucólico é interrompido por alguém de fora (da cidade grande): “um viajante que vendia roupas a prestações. Assim que viu a Felicidade ficou encantado. Admirando a sua belêza. Os córtes de sêda mais lindo êle deu-lhe de presente” (JESUS, 2014, s/p). Mesmo com a ingenuidade de Felicidade e o desconhecimento do mundo, a partir das propostas feitas pelo viajante, ela ainda se mostra relutante em abandonar o seu marido. “Ele [o vigário, no dia do seu casamento] falou numa tal de fidelidade ou felicidade. É uma palavra que parece com o meu nome Que a tal de fidelidade da valôr as mulheres” (JESUS, 2014, s/p). Carolina desenvolve um jogo de palavras em seu texto, associando, desse modo, um tom moralizante, com a sua estética que, na construção das palavras, correlaciona a uma ética social.

Por fim, quando Maria da Felicidade parte com o viajante, José dos Anjos vai em busca dela nos hospícios:

- A Felicidade esta aqui?  
O pórtreiro sórriu. Depôis ficou sério e respondeu-lhe:  
- Meu filho! A Felicidade nunca passou pór aqui. Os que aqui ressim são todos infelizes. (JESUS, 2014, s/p)

O conto termina com o único final possível para José dos Anjos: a loucura, uma vez que está sem a sua F/felicidade:

Eles dizem... êle é louco! Abatido e sem ilusão, resolveu voltar para gratão o seu desêjo é mórrer no seu ranchinho de sape onde êle e Felicidade fôram felizes. Isolou-se por completo. Permanece sentado na pórtia com os olhos fitos na estrada até a curva onde o automóvel dobróu. Esperando a Felicidade voltar. As vêzes êle impacienta-se e brada:  
- Onde estaes Felicidade!  
Os cabêlos e as barbas de Jose dos Anjos, avulumou-se tanto, que parece a juba de um leão. (JESUS, 2014, s/p)

O automóvel, nesse contexto, torna-se índice do que poderia tirar a felicidade das pessoas: os bens de consumo da modernidade. Sem a sua Felicidade, José é outro, não tem mais aquela paz inicial do início da narrativa. A sua inconformidade interior está presente no seu corpo, pois sem felicidade, ele praticamente anula-se. Talvez aí esteja a grande lição de moral de Carolina presente nesse conto/fábula: não deixar que o brilho dos bens materiais, que vêm da cidade grande, iluda as pessoas mais simples e humildes.

O conto “Favela”, por outro lado, é a narração da história da Carolina Maria de Jesus antes do *Quarto de despejo*, (entre 1943 e 1953): os momentos de sua vida logo que chega em São Paulo, a ida para a favela do Canindé, o nascimento de seus filhos, os amores que teve, o desejo de ser poetisa, os contatos que estabelece com jornalistas, donos de livrarias e editores. Também conta a história de quando se torna professora de dois jovens favelados, além de narrar todas as ações que trava para publicar seus textos e as dificuldades em arranjar dinheiro na cidade. Autobiográfico, dentro do fluxo de consciência da narradora, o texto não é linear, a memória vai e vem retomando lembranças que se articulam com a sua vida na favela. No conto também há a presença das primeiras reportagens veiculadas sobre ela, bem como do poema “O defensor”, escrito em homenagem a Getúlio Vargas.

A marca do local de fala, com o uso constante do advérbio de lugar “aqui”, também apresenta de onde Carolina de Jesus escreve esse texto memorialístico e histórico: da margem da cidade de São Paulo, “Aqui na favela é assim” (JESUS, 2014, s/p). Mas também, quando os atos de seus vizinhos são diferentes dos seus, ela se distancia deles: “Pensei: Estas falastronas. Só servem para dar palpite. De tanto falatório fiquei com dôr de cabeça. Mas jurei nada fazer **para os faveladós**” (JESUS, 2014, s/p, grifos meus).

As marcas no discurso caroliniano são representativas da posição que a escritora ocupa enquanto pertencente ao espaço da favela, mas se afastando quando as ações de seus companheiros não correspondem ao que julga correto. O seu discurso, enquanto “sistema que estrutura determinado imaginário social” (RIBEIRO, 2017, p. 56), a partir de uma lógica de poder e de controle, assemelha-se por vezes àquele produzido pelos jornais – como o que afirma que a favela é o espaço da marginalidade –, mas também quando se distancia deste ao mencionar as dificuldades que o grupo social da favela enfrenta nos processos de subalternização e de marginalização impostos pela sociedade.

Ao narrar a sua vida “de dentro” da favela, tanto a biografia de Carolina, quanto a desse espaço praticamente se confundem. Ambas as histórias – inclusive a favela enquanto local transformado em personagem – sofrem os mesmos processos de exclusão de um centro do espaço urbano.

A ida de De Jesus para a favela do Canindé é resultante de dois fatores: não aceitação nos empregos domésticos, em função dos nascimentos de seus filhos que vingaram (João, 1949; José, 1950; Vera, 1953), o que redundava em dificuldades severas para subsistência; e, por outro lado, a privação de direito à moradia, que atinge estruturalmente a população pobre paulistana no momento em foco. De Jesus é uma das primeiras moradoras da favela erigida às margens do Tietê e ali viveria a próxima década inteira. (SILVA, M., 2011, p. 243)

Os dois fatores ficam explicitados ao longo do conto biográfico. Porém, ao retratar nessa narrativa o espaço da favela, ao impor ao campo um novo modo de narrar, com aproximação de vivência com escrita – nos termos de Conceição Evaristo, uma “escrevivência” (2005) –, Carolina de Jesus estabelece um novo fazer literário, uma nova lei que continuará reverberando ao longo da historiografia literária.

Dessa implosão, ou rasura (das regras internas do sistema literário) surgem outros escritores que continuarão falando a partir de uma perspectiva diferente, mas semelhante à de Carolina, das margens e que não se contentam com certas posições impostas a esses sujeitos. A reflexão sobre esses novos pontos de vista, pode ser percebida através do princípio de anomia que Bourdieu desenvolve, no qual “[...] cada criador está autorizado a instaurar seu próprio *nomos* em uma obra que traz consigo o princípio (sem antecedente) de sua própria percepção” (1996, p. 86). Carolina, desse modo, cria seu próprio *nomos* literário. Através do seu fazer artístico, a escritora se posiciona contra todas as leis fundamentais impostas pelo campo literário, conseguindo, com isso, rasurar, de algum modo, um sistema excludente, que se usa de elementos estereotipados para construir uma imagem da autora e colocá-la dentro dela – um lugar, contudo que ela nunca desejou ocupar. Essa figura foi construída a partir de um condicionamento imposto à autora. Ela deveria, com isso, ocupar um local restrito dentro do sistema literário como “voz da favela” – manifestação tratada por jornalistas e mesmo por parte dos críticos, via estereótipos construídos sobre a figura do favelado e explorados amplamente no pelo campo jornalístico em que surge<sup>59</sup> – e não, conforme seu desejo, enquanto escritora com um projeto literário e estético.

Carolina de Jesus, nos termos bourdianos, seria como uma profana que surge do exterior do campo literário e que desafia as leis sagradas internas a esse espaço simbólico. Contudo, após a publicação de *Quarto de despejo* e seu sucesso repentino, há um movimento de apagamento da sua obra. Uma grande parcela dos leitores fica condicionada à leitura do diário de 1960 e desconhece as outras produções da escritora que são igualmente representativas da realidade que Carolina viveu. Como já mencionado, *Quarto de despejo*, com seus cortes e silenciamentos, não dá conta de apresentar a qualidade estética percebida em outros textos.

---

<sup>59</sup> Mário Augusto Medeiros da Silva corrobora nesse argumento: “As marcas sociais de De Jesus, seus *estigmas*, foram explorados pelo sistema literário (no âmbito da distribuição e recepção), de forma inédita na história literária brasileira: a negra, a favelada, a mulher de vida errante, a semianalfabeta, a mãe solteira, a vítima social, enfim, a autora de *Quarto de Despejo* foi vista assim e ofertada ao povo, consumida nas mais diferentes esferas” (2011, p. 276).

Sem dúvida, Carolina contribuiu para o surgimento de outros escritores que se identificaram com esse novo princípio de fazer ficção. O escritor Sacolinha, da periferia de Suzano, São Paulo, quando questionado sobre suas referências literárias, responde:

Eu nem digo escritor, aliás eu não digo nem livro, eu digo escritores. Tem dois escritores que me inspiraram e me inspiram todos os dias. A primeira é uma mulher que fez com que eu me transformasse em escritor, logo depois que eu li o livro dela, que antes eu escrevia para desabafar, e quando eu li o livro dela, eu comecei a escrever de uma forma mais séria. Eu tô falando de Carolina Maria de Jesus que eu conheci em 2002, aliás 2003, que eu comecei a ler em 2002, mas foi em 2003 que eu conheci o livro *Diário de uma favelada*, o *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, da Carolina Maria de Jesus. Depois disso eu fui lendo outros livros dela como *Diário de Bitita*, entre outros, e falei “eu quero ser igual a Carolina Maria de Jesus! Eu quero escrever sobre a minha favela, sobre o meu povo, sobre o meu dia a dia!”. E o que me surpreende em Carolina Maria de Jesus é que ela nunca deixa de dizer o que ela tem para nos dizer. (SACOLINHA, 2019, p. 43-44)

O testemunho do escritor, em 2019, sobre a importância de Carolina de Jesus, torna-se indicativo da capacidade de abrir outros caminhos que a escritora, mesmo sendo apagada da historiografia literária, é capaz de gerar em um campo artístico. Ou mesmo de torná-la princípio de uma tradição:

Pode-se afirmar, porém, que Carolina Maria de Jesus, produzindo a partir de uma capacidade adquirida por um processo autodidático, cria uma tradição literária em que sujeitos da escrita, tendo ou não certificados escolares, mas sempre letrados, fazem da leitura e da escrita práticas sociais que lhes possibilitam se colocar na sociedade em que vivem e inclusive criticá-la. (EVARISTO; JESUS, 2021, p. 13)

Conforme Sacolinha, a escritora é inspiração para a produção de uma nova estética voltada para a possibilidade de representar a realidade na qual o escritor está inserido. Desse modo, por meio da leitura e da identificação entre leitor, obra e escritora, há o trabalho de apropriação em que o consumidor contribui para produzir o produto que ele consome: “ao proceder a uma escolha segundo seus gostos, o indivíduo opera a *identificação* de bens objetivamente adequados à sua posição e ajustados entre si por estarem situados em posição sumariamente equivalentes a seus respectivos espaços” (BOURDIEU, 2007a, p. 217, grifo do autor).

A lógica do campo literário não é a mesma que opera em outros campos, como o econômico ou o político, mas se aproxima das posições delimitadas dentro do campo social. Nem sempre um fracasso representa uma derrota, a perda em determinada disputa, em um ponto da história, pode vir a ser um ganho de prestígio em um outro momento do tempo do campo literário.

Além de estarem marcados por sua vinculação ao campo literário do qual permitem apreender os efeitos e, ao mesmo tempo, os limites, os autores condenados por seus

fracassos ou seus sucessos de má qualidade e pura e simplesmente destinados a ser apagados da história da literatura modificam o funcionamento do campo por sua própria existência e pelas reações que aí suscitam. (BOURDIEU, 1996, p. 88)

Por essa razão, apesar de Carolina não ter recebido o devido destaque pela crítica literária e pelos detentores das posições dominantes, a autora representa, desse modo, uma revolução e uma nova forma de construção do campo literário. Conforme o excerto acima, é justamente esse apagamento da história da literatura e da negação de sua existência no jogo literário que contribui para que haja reações (dentro do campo social e em outros espaços simbólicos) procurando rever (para reverter) o papel que ela teve e tem nas disputas internas e externas ao campo. Prova disso é o recente anúncio da Companhia das Letras – talvez hoje uma das maiores casas de editoração no Brasil, com reconhecimento e amplo prestígio acumulados – que publicará a obra completa de Carolina Maria de Jesus. Conforme o blog da editora,

Esta iniciativa é um desejo de **restituir a voz autêntica** dessa **grande escritora**, trazendo ao público seu projeto literário por **completo**. É ainda um **esforço de reparar a rejeição e estigmatização** que Carolina por décadas sofreu dos círculos literários, fruto de um racismo estrutural que lhe negava a presença nesses espaços.<sup>60</sup> (grifos meus)

Os termos em destaque no trecho acima são índices de legitimação a que a Companhia das Letras se propõe ao anunciar a publicação da obra caroliniana. “E, de fato, a consagração cultural submete os objetos, pessoas e situações que ela toca a uma espécie de promoção ontológica que se assemelha a uma transubstanciação” (BOURDIEU, 2007a, p. 14). A editora se propõe realmente a entrar no jogo para manter sua posição de dominação no seio do campo literário – uma vez que deve ter percebido as mudanças que o sistema tem sofrido nos últimos anos<sup>61</sup>.

Até o momento foram publicados dois volumes desse projeto que se referem aos diários integrais da escritora após a sua saída da favela do Canindé: *Casa de alvenaria, volume 1*: Osasco, de 30 de agosto a 20 de dezembro de 1960; e *Casa de alvenaria, volume 2*: Santana, de 24 de dezembro de 1960 a 18 de dezembro de 1963. Sobre esse projeto:

Nossa proposta foi deixar a literatura, a escrita de Carolina *poder ser*, sem as tantas interferências que aconteceram nas publicações passadas e mesmo em algumas mais recentes. Pensamos uma reedição que permitisse ao público leitor acompanhar o processo criativo da escritora e entender como se deu, para ela, a apropriação e o uso

---

<sup>60</sup> Ainda sobre a edição da obra: “será supervisionada por um conselho editorial composto por Vera Eunice de Jesus, filha de Carolina, pela escritora Conceição Evaristo e pelas pesquisadoras Amanda Crispim, Fernanda Felisberto, Fernanda Miranda e Raffaella Fernandez”. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Carolina-Maria-de-Jesus-na-Companhia-das-Letras>. Acesso em: 31 ago. 2020.

<sup>61</sup> Mudanças seja de quem consome literatura, de quem produz e de quem edita. Esses aspectos serão abordados com maior profundidade na parte dois deste trabalho.

da linguagem literária. A publicação de *Casa de alvenaria* na íntegra, sem outra intromissão a não ser a do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa – sem o qual o livro teria circulação restrita –, foi uma defesa ferrenha do Conselho Editorial, argumentação a que a editora ouviu e aceitou. (EVARISTO; JESUS, 2021, p. 14, grifos das autoras)

De todo modo, a casa editorial, enquanto detentora de posição relativa dominante do campo literário, sofre as modificações e propõe, por meio de suas ações, novas conjunturas possíveis no espaço simbólico de produção artística.

Por outro lado, a Companhia das Letras, dessa maneira, também acompanha as mudanças que se tornam, nesse sentido, homólogas ao campo acadêmico. Em uma pesquisa no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES<sup>62</sup>, a busca na área de Linguística, Letras e Artes para “Carolina Maria de Jesus” resultou em um total de 67 trabalhos sobre ela. Em 1993, há o primeiro registro de trabalho sobre a escritora, uma dissertação de mestrado. O último ano disponível para consulta, 2019, é o que possui o maior número de pesquisas: ao todo, são doze<sup>63</sup>. Provavelmente, após as novas publicações dos livros de Carolina pela Companhia das Letras, esse número cresça ainda mais.

Acrescente-se a isso que em 25 de fevereiro de 2021, Carolina Maria de Jesus recebeu o título Doutora Honoris Causa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)<sup>64</sup>. O título marca o reconhecimento do campo acadêmico e estende a legitimidade da escritora para o campo literário. De todo modo, a ação reconhece a importância de Carolina e um possível ponto de mudança nas regras da arte.

---

<sup>62</sup> Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 31 ago. 2020.

<sup>63</sup> Esse alto índice em 2019 pode ser justificado quando lembramos que no ano de 2014 comemorou-se o centenário da escritora.

<sup>64</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/02/25/escritora-carolina-maria-de-jesus-ganha-titulo-de-doutora-honoris-causa-da-ufrj.ghtml>. Acesso em: 26 fev. 2021.

## 5 JOÃO ANTÔNIO: O MOVIMENTO DAS RUAS

*Porque só escrevendo sou inteiro. Tudo é meu então. [...] Se não escrevo eu não sou ninguém.*  
João Antônio<sup>65</sup>

João Antônio Ferreira Filho, em um primeiro momento, poderia ser considerado como um escritor que se movimenta por espaços geográficos e sociais distintos ao longo de sua vida: oriundo de uma parcela inferior das camadas sociais, ascende socialmente, mas permanece falando sobre personagens subalternizadas. Em comparação com a literatura produzida ao seu tempo, ele focaliza espaços marginalizados, dá vida aos lugares através de personas literárias que são a alma dessas ruas, assim como ele. Os traços autobiográficos em seus contos e crônicas são nítidos, na maior parte de sua produção.

Filho de um imigrante português<sup>66</sup>, João Antônio Ferreira, com Irene Gomes Ferreira, uma mulher negra vinda do Rio de Janeiro após a *crack* da bolsa em 1929<sup>67</sup>, João Antônio Ferreira Filho foi o primeiro filho do casal. Sobre suas origens, o escritor registra no conto “Paulo Melado do chapéu mangueira serralha”:

Meu cabedal é pobre, de livros e descendentes e, elas por elas, filho de um transmontano emigrado e de uma mestiça do Estado do Rio, neta de negros, nasci sem maior lordeza. A família de mestiços, fluminense naquele tempo, andava arada de fome; correu para São Paulo nas beiradas de 29, ano ruço, e tentou se arrumar no que restava de mercado de trabalho nos intestinos industriais de Presidente Altino, Osasco e Jaguaré. Assim, nasci num tempo desmilinguido, inda mais no meio operário. Muito retrato do dr. Getúlio Vargas nas paredes dos estabelecimentos pobres. Sofria-se que não era vida. (ANTÔNIO, 1982, p. 88)

---

<sup>65</sup> Trecho de carta a Ilka Brunhilde Laurito, de 06 de junho de 1960. ANTÔNIO *apud* LACERDA, 2006, p. 132.

<sup>66</sup> “Em 1923, a família Ferreira desiste de pastorear suas cabras em Portugal, vende suas propriedades e transfere-se novamente para o Brasil, e novamente para São Paulo. Alugam então um casarão na avenida Angélica, em Higienópolis. Este, certamente, não era o bairro valorizado que é hoje, apenas começava a crescer. O vale do Pacaembu era uma floresta, onde os passantes desprotegidos eram assaltados. Mesmo assim, era melhor uma vizinhança dessas do que passar fome em Trás-os-Montes. E a casa era boa, grande, com dois níveis. Instalaram-se os Ferreira no andar de cima, e transformaram o grande porão em albergue, do qual tirariam uma renda adicional” (LACERDA, 2006, p. 31).

<sup>67</sup> “Foi a crise de 1929 que trouxe a Presidente Altino também a família da mãe do escritor João Antônio. Nem todos ficariam em São Paulo por muito tempo, mas, naquela época, foram lá tentar a vida. Original de Vassouras, no vale do Paraíba, a família deixa os morros da Capital Federal para buscar melhores oportunidades de trabalho em São Paulo. Deste lado da família, o futuro avô do futuro escritor se chamava Virgínio Ferreira, e a avó, Nair Cardoso de Sá Gomes. Eles viviam numa ampla comunidade familiar na Zona Norte carioca, que incluía os doze irmãos de Nair (Zulmira, ou Zulma, Maria, Cecília, ou Ciloca, Elisa, Rubens, Otacílio, Waldemar, João, Diógenes, Helena, José e Carivaldo). [...] A mãe de Nair, Júlia Nóbrega, que também veio para São Paulo, era descendente de escravos e a ela sobretudo, mas não apenas, deve-se o sangue negro da família do escritor João Antônio” (LACERDA, 2006, p. 39-40).

O escritor nasceu em 27 de janeiro de 1937<sup>68</sup>, no Morro da Geadá, no distrito de Presidente Altino, em Osasco, São Paulo. Apesar do século XX ser comumente marcado pelo processo de urbanização crescente no Brasil, a região do morro se mantinha com fortes traços rurais, embora estivesse muito próximo ao centro urbano paulista. Mesmo assim, Presidente Altino começava a sentir as mudanças do tempo, a chegada de novas indústrias e a transformação daquele espaço em subúrbio de operários. Como ficou registrado no excerto acima, essa época deixou marcas no processo de escrita de João Antônio.

No tempo em que morou em São Paulo, ele começou – o que se tornaria constante em sua vida – a caminhar pelas ruas, pelo mundo da malandragem, entre prostitutas, bêbados e jogos de sinuca. De algum modo, essa experiência da infância (acompanhando o pai pelas rodas de “choro”) ou durante a adolescência pelo mundo da malandragem (com o seu tio) tornam-se marcas de sua personalidade que o acompanharão na vida e, por sua vez, serão perceptíveis na sua escrita. A sua vivência, com isso, será marca constante nos textos que escreve, o que o auxilia na proximidade e autoidentificação com as classes mais baixas da sociedade.

### 5.1 O “CORPO-A-CORPO COM A VIDA”

Até o ano de sua morte, 1996, no dia 31 de outubro (no seu apartamento em Copacabana, Rio de Janeiro), João Antônio publicou mais de quinze obras de contos e crônicas. Trabalhou incessantemente, pois via na Literatura quase uma ontologia – conforme atesta a epígrafe deste capítulo. Em 1963 publica o aclamado *Malagueta, Perus e Bacanaço*; doze anos depois, em 1975, lança ao mesmo tempo *Leão-de-chácara* e *Malhação do Judas carioca*. No ano seguinte, surge nas livrarias *Casa de loucos*, falando sobre a realidade do sanatório onde esteve internado. Ainda sob influência dessa experiência e associando as leituras que fez de Lima Barreto, publica a biografia literária *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, em 1977. No mesmo ano, *Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!)* é editado. Já em 1978, o foco de seu novo livro são as pessoas e os lugares do bairro da Zona Sul carioca: *Ô, Copacabana*.

Quatro anos depois, João Antônio segue intensamente seu trabalho: em 1982, publica uma biografia, *Noel Rosa* e o livro de contos *Dedo-duro*; em 1983, *Meninão do Caixote*. Volta às livrarias em 1986 com *Abraçado ao meu rancor*, de tom mais sombrio e, mesmo, rancoroso. Na primeira metade dos anos 1990, continua publicando um livro por ano: em 1991, *Zicartola*

---

<sup>68</sup> João Antônio nasceu alguns meses antes do golpe do Estado Novo. Liderado por Getúlio Vargas que subiu ao poder em 10 de novembro de 1937 sendo que esse período se encerrou em 29 de outubro de 1945 com a deposição de Getúlio Vargas do poder pelas Forças Armadas (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

e que tudo mais vá para o inferno; em 1992, *Guardador*; e, em 1993, *Um herói sem paradeiro*. Já no último ano de vida, 1996, publica três obras: *Patuléia: gentes da rua*, *Sete vezes rua* e *Dama do encantado*<sup>69</sup>.

João Antônio relaciona, desse modo, o ser com o fazer literário. O trabalho na vida do escritor possui essa forte relação com o *habitus* primário advindo de seu pai (que foi operário, dono de bar, caminhoneiro) e com a proximidade com os outros moradores daquele subúrbio industrial em Presidente Altino. As pessoas mais pobres e menos visíveis na literatura são o seu tema por excelência. Em outras palavras, tal *habitus* se reflete na constante necessidade de estar sempre trabalhando, de ser um operário das Letras.

Para Bourdieu, essa relação construída ao longo dos anos de vida de um intelectual (como de fato João Antônio o era) está objetivada no modo como a disposição culta e a competência cultural se desenvolvem a partir dos *habitus* familiares e escolares. Assim,

[...] por um lado, a relação estreita que une as práticas culturais (ou as opiniões aferentes) ao capital escolar (avaliado pelos diplomas obtidos) e, secundariamente, à origem social (apreendida através da profissão do pai); e, por outro, o fato de que, no caso de capital escolar equivalente, aumenta o peso da origem social no sistema explicativo das práticas ou das preferências quando nos afastamos dos domínios mais legítimos. (2007, p. 18)

A percepção da forma de trabalho e, por conseguinte, a tematização da produção literária de João Antônio, voltada para as classes mais baixas, estão no princípio de sua trajetória. Da mesma forma, o fato de ser o primogênito lhe confere certo “compromisso” ou “dever” em ser o provedor e aquele que continuaria ou elevaria o capital social da família. O capital escolar, por outro lado, adquirido pelo escritor se mantém. O livro *Trabalhadores do Brasil!*, título referente ao modo como Getúlio Vargas se dirigia aos brasileiros e também ao programa de rádio Voz do Brasil, é exemplo desse ambiente escolar ainda com forte influência do período trabalhista da Era Vargas.

De fato, este capital [escolar] é o produto garantido dos efeitos acumulados da transmissão cultural assegurada pela família e da transmissão cultural assegurada pela escola (cuja eficácia depende da importância do capital cultural diretamente herdado da família). Pelas ações de inculcação e imposição de valor exercidas pela instituição escolar, esta contribui também (por uma parte mais ou menos importante, segundo a disposição inicial, ou seja, segundo a classe de origem) para constituir a disposição geral e transponível em relação à cultura legítima que, adquirida a propósito dos

---

<sup>69</sup>A presente lista não inclui coletâneas e outras organizações que João Antônio fez ou foi convidado para participar. Além disso, o elenco de obras aqui apresentado serve para sustentar o argumento que será abordado ao longo deste capítulo a respeito da intensa e necessária vida de trabalho literário. Por fim, esse inventário foi realizado a partir de dois outros trabalhos de pesquisa: o livro de Júlio Cezar Bastoni da Silva, *Literatura e experiência social no Brasil*, de 2019, fruto do período de pós-doutorado do autor na UFSCar; e a tese de doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada (na USP) de Rodrigo Lacerda, *João Antônio: uma biografia*, de 2006.

saberes e das práticas escolarmente reconhecidos, tende a aplicar-se para além dos limites do “escolar”, assumindo a forma de uma propensão “desinteressada” para acumular experiências e conhecimentos que nem sempre são rentáveis diretamente no mercado escolar. (BOURDIEU, 2007a, p. 27)

Ambas as instituições (escolar e familiar) são decisivas na constituição do fazer artístico. Haja vista o capital cultural herdado do pai (o gosto apurado pela música brasileira) se reflete, por exemplo, nos tantos textos sobre artistas populares, como o já referido livro biográfico sobre *Noel Rosa* ou nos contos-biográficos sobre personalidades, como, por exemplo, “A dama do encantado” sobre Aracy de Almeida. Além disso, conforme o excerto acima, a transmissão cultural herdada desses capitais também influencia na própria orientação do gosto e nas escolhas estéticas e temáticas do agente. O produtor artístico, no entanto, não fica condicionado apenas a esses dois capitais acumulados. Ao longo de sua trajetória<sup>70</sup>, também recebe influência de outros elementos culturais e mesmo escolares (como a formação superior incompleta) que contribuem nas escolhas objetivas de tomada de posição no campo simbólico e social. De certa forma, João Antônio conhecia muito bem essas disputas homólogas internas ao campo literário.

Em 1953, publica seus primeiros contos na revista *O Crisol*. No ano seguinte, aos dezessete anos, como premiação por ter conquistado o primeiro lugar em um concurso, publica o conto “Um preso” no jornal *O Tempo*, de São Paulo (LACERDA, 2006). A busca por reconhecimento interno de seus pares o impulsiona a continuar por esse caminho. Além disso, de 1956 a 1963 trabalha na agência de publicidade de São Paulo, a Petinatti, o que, talvez, tenha motivado o escritor a ingressar no curso de jornalismo da Cásper Líbero.

Os dados biográficos contribuem para construir o ponto de vista de João Antônio ao se inserir nos campos jornalístico e literário. Da mesma forma, auxiliam na compreensão a respeito do lugar “de onde” o escritor adquire o conhecimento prévio sobre as regras de disputa por reconhecimento dentro desses espaços simbólicos. Ao longo de toda a sua vida, João Antônio transita ora em um, ora em outro campo, associando estilos e, por fim, construindo uma estética

---

<sup>70</sup> Conforme entrevista do escritor a *O Estado de São Paulo*, de 13 de fevereiro de 1983, recuperada na tese de doutorado de Rodrigo Lacerda: “As minhas influências literárias são muito claras. Não tive professores de literatura. Sou um autodidata. Quase por acaso, lendo ‘Os Artigos Implacáveis’ de João Condé, no *O Cruzeiro*, eu descobri um escritor chamado Graciliano Ramos e me surpreendeu muito a independência dele como escritor, tanto pelas declarações que ele dava, como pelo ato dele escrever infinitamente melhor que todos os outros. Bem, quem começa as suas leituras pelo Graciliano Ramos, começa num estágio muito alto. As minhas ligações posteriores foram com escritores do mesmo naipe: Gorki, Zola, Jack London, etc. O Graciliano foi, então, uma espécie de centro, de termômetro. Para trás eu chegaria aos clássicos. Vieira, Eça, Fialho, etc. Para frente eu encontraria os modernos: Mário e Oswald de Andrade, Guimarães. Aliás, Guimarães Rosa surgiu muito depois para mim. (...) O Lima Barreto superou uma tendência muito brasileira de se escrever mais com palavras que com ideias. Ele venceu a angústia da palavra e fez uma obra seríssima. Ele fez uma apropriação muito válida dos métodos jornalísticos e obteve um resultado profundamente literário. A obra dele me sensibiliza muito” (2006, p. 96-97).

e um gênero próprios: o conto-reportagem. Assim como já acontecia no *New Journalism*, nos Estados Unidos (com escritores como Truman Capote e Norman Mailer<sup>71</sup>), João Antônio une aspectos tipicamente utilizados pelo jornalismo (voltado para a “realidade” das ações) a elementos ficcionais do estilo literário (com mistura de vozes do discurso e figuras de linguagem).

A denominação de “conto-reportagem”, por exemplo, que utiliza para o texto “Cais”, publicado em livro em 1975, anos depois de seu primeiro aparecimento na revista *Realidade* sob o título “Um dia no cais”, é a tentativa de designar a sua abordagem colada à vida, que não dispensa a apuração do repórter, mas lança mão de evidentes toques e liberdades ficcionais, tal qual o faz a escola do novo jornalismo norte-americano. (SILVA, 2019, p. 65)

João Antônio, em “Corpo-a-corpo com a vida”, texto de 3 de novembro de 1975, publicado no livro *Malhação do Judas carioca*, aprofunda essa sua relação íntima com a vida. Para Júlio Cezar Bastoni da Silva, a metáfora do “corpo-a-corpo” estaria relacionada a dois aspectos da obra de João Antônio: o primeiro como forma combativa em relação à sociedade (seus preconceitos e hipocrisias) e o segundo em relação ao “eu” do próprio autor.

A despeito do que poderia parecer em “Corpo-a-corpo com a vida”, porém, essa tentativa de adesão com a perspectiva do subalterno não se dá de forma pacífica. Em sua obra, há um crescente autoquestionamento e consciência da distância que separa o autor de seus personagens e o quanto a literatura, como discurso, permanece aquém do retrato e de fazer justiça à vivência factual ou efetiva das classes populares. [...] Daí, possivelmente, a metáfora do corpo a corpo passe a funcionar em forma diversa, não pressupondo apenas o contato, mas o conflito com esse outro que nada mais é que um conflito consigo próprio, uma tentativa de suprir a distância social efetiva, de classe, bem como outra cisão, entre linguagem e realidade. (SILVA, 2019, p. 12)

*Malhação do Judas carioca* é o terceiro livro de João Antônio a ser publicado e ele fecha a obra com o ensaio “Corpo-a-corpo com a vida”. Ainda jovem (38 anos) e sem maiores experiências sobre o mundo das letras, o escritor já mostra claramente a que veio e determina o seu projeto literário:

O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra. O que é diferente de publicar livros, e muito. Daí saltarem dois flagrantes vergonhosos – o nosso distanciamento de uma literatura que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras. Pois que, a forma, resulta de uma posição intelectualizada e fornece uma falsa estética, importada, empastada, mal adquirida, sujeita a todas as ondas e sempre mal digerida. (ANTÔNIO, 1981, p. 143-144)

---

<sup>71</sup> Autores citados por João Antônio no texto “Corpo-a-corpo com a vida”.

O seu projeto, assim, volta-se para a criação de uma literatura próxima do povo, que seja vista “de dentro para fora” e não com o olhar julgador externo a uma determinada realidade. Em alguma medida, João Antônio lança o alicerce da futura argumentação sobre literatura marginal das periferias: representar o povo mais à margem da sociedade, suas carências e dificuldades – com o foco narrativo interno àquela realidade. Unindo, assim, uma estética própria que esteja associada às manifestações culturais das pessoas de periferias e subúrbios; que registre, com isso, a vida brasileira com toda sua complexidade de festas, tradições, músicas e outras expressões artísticas oriundas das margens – diferentemente de seu mestre, Lima Barreto –, que valorize até mesmo o futebol. Como João Antônio diz: uma radiografia brasileira. Assim como Lima Barreto deixou expresso em seu ensaio anteriormente trabalhado (“O destino da Literatura”), João Antônio parece completar o trabalho de seu predecessor ao registrar explicitamente que o destino da Literatura Brasileira seria o de focalizar um Brasil possível, um objetivo que beira à utopia. Por meio da ficção, assim, apresentar as desigualdades e os problemas presentes na realidade de toda a gente, um compromisso ético.

Não é possível produzir uma literatura de heróis taludos ou de grandiosidade imponente, nem horizontal, nem vertical, na vida de um país cujo homem está, por exemplo, comendo rapadura e mandioca em beira de estrada e esperando carona em algum pau-de-arara para o Sul, já que deve e precisa sobreviver. Logo, tais grandezas quiquiriquis, salve-salves e loas apologéticas tropeçam nas próprias pernas. E têm pernas curtas como a mentira. (ANTÔNIO, 1981, p. 144)

Por meio do conteúdo trabalhado no texto, a forma viria como resultado disso. A forma do texto não seria dada *a priori*, mas surgiria conforme o tema. “Ela será dada, exigida, imposta pelo próprio tema e com esse elemento de certa novidade, é possível admitir também que cada novo tema tratado jamais deixará de surpreender o escritor”, pois, com isso, “o tema passa a flagrar o desconhecimento do escritor, uma vez que o intérprete aceita um corpo-a-corpo a ser travado com a coisa a ser interpretada” (ANTÔNIO, 1981, p. 149). Sem dúvidas: se o tema do texto é a desigualdade social, só é possível que a forma como ele é escrito seja a partir de modelos combativos. “Corpo-a-corpo com a vida” torna-se, nessa medida, um ensaio-manifesto que chama para o centro da disputa do fazer literário outros agentes que possam se identificar com essa proposta.

Ainda no mesmo ensaio, João Antônio apresenta a sua lista de autores brasileiros que já teriam seguido por esse caminho: “os escritores que ficaram, entre nós, firmaram um compromisso sério com o fato social, com o povo e a terra – Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Manuel Antônio de Almeida lá atrás” (ANTÔNIO,

1981, p. 144). O “cânone antoniano” estaria firmado e, através do exemplo desses outros, ele faria a sua literatura.

Desse modo, estética e ética na literatura deveriam estar intimamente associadas. O escritor precisa se colocar junto ao povo e combater as desigualdades que ferem a população mais carente. “Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma” (ANTÔNIO, 1981, p. 146). Se a Literatura não contribui na melhoria desse povo, não há Literatura, o que não significa despreocupação com uma estética. Segundo Patrocínio (2013), a partir da publicação desse ensaio, há um esforço literário nos textos antonianos em aproximá-los a certo padrão jornalístico, o que, por sua vez, permite que a literatura produzida por João Antônio exiba uma fisionomia sem a presença rígida da estrutura narrativa, ou seja: “O personagem principal, nesse sentido, passa a ser o próprio autor que percorre os territórios multifacetados do submundo, travando contato com toda a sorte de personagens e histórias” (PATROCÍNIO, 2013, p. 100).

Um outro texto que exhibe reflexão semelhante à de “Corpo-a-corpo com a vida” está presente em *Dama do encantado*, de 1996. “Ajuda-me a sofrer” é praticamente um testamento a respeito da vida literária do escritor. A partir da ambiguidade do título, pode-se inferir que haveria um pedido de ajuda ou que a Literatura o auxiliaria a sofrer. De todo modo, nesse escrito, ele retoma cartas que recebeu de amigos e recortes de jornais para demonstrar a importância que a arte literária teve em sua vida. Além disso, também comenta a respeito da sua visão política do Brasil (durante a ditadura civil-militar, sobre sua ligação ao PCB, explicitamente), as doenças que ele considera como uma pena de morte (a AIDS) e o papel do escritor no Brasil.

Em um tom de lamento, muito menos esperançoso do que demonstrava no texto de 1975, João Antônio expõe quem é o artista das Letras do Brasil:

É uma figura melancólica, vítima de seu sonho que num dia de descanso ou tédio ou nojo, nada tem a fazer além de enviar uma carta a um amigo distante, provavelmente parecido com ele, a remexer no baú já velho. Ser reconhecido na rua, para ele, é um milagre. Ele foi editado, citado em jornais e um dia, de algum modo, meteu-se com atividades de seu tempo. o país é ágrafo e o brasileiro tem memória curta. Ninguém o convida para mais coisa nenhuma e nem o visita. (ANTÔNIO, 1996a, p. 95)

A figura do escritor que João Antônio descreve é a sua própria. Ele fala de si, da sua vida naquele momento, do esquecimento, do abandono da família e do seu estado de isolamento. Sobretudo um isolamento dos campos literário e jornalístico. Se é certo que *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* lhe trouxe um estrondoso sucesso, como será discutido

posteriormente, o alheamento por parte do público sobre as suas obras mais recentes, em 1996, também é incontestável. “O escritor é um marginalizado neste tipo de sociedade caótica, desgovernada e incultural” (ANTÔNIO, 1996a, p. 95). O seu trabalho não foi reconhecido e foi jogado, assim como as suas personagens, para as margens da sociedade, pois, mais adiante, afirma categoricamente: “não se vive de literatura” (1996, p. 99).

A trajetória ascendente de João Antônio atinge certa estabilidade em uma posição de destaque no campo literário e, no fim da vida, está em queda para um espaço distinto ou externo a esse jogo de disputas por reconhecimento. Seguindo o mesmo tom deprimido, o narrador encontra um recorte de jornal sobre a morte de um amigo jornalista:

Sabe, se não fosse a literatura eu já teria me matado ou enlouquecido. Se ela não fosse essa arte capaz de nos aturdir, de nos convulsionar, mas também com o poder de nos iluminar, para que sejamos capazes de negar o nada, como a arte de Tolstói (e basta, como exemplo, o velho conde de Iasnaia Poliana), escrever seria um exercício vão, uma mentira cruel. (ANTÔNIO, 1996a, p. 106)

Salvação, redenção e queda estão na trajetória literária de João Antônio. Se em uma parcela significativa dos textos antonianos há um desenho de si próprio, aqui se percebe aonde esse escritor também marginalizado teria chegado. Para o autor, a Literatura é a arte que salva da loucura ou da morte. Esse momento de lucidez, de balanço sobre a sua vida literária é encerrado com a citação de William Faulkner, nas últimas linhas do texto: “a literatura nos ajuda a sofrer”. A impressão que se tem é a de que João Antônio pressentia que o seu fim estava próximo. A profunda nostalgia ao revirar suas cartas revela seus desejos, sua aproximação com Lima Barreto, a amizade com alguns escritores e a lembrança em escrever sobre um Brasil possível. De fazer uma literatura que fosse próxima do povo e de representar uma brasilidade que não estava presente nas páginas dos livros.

Esse desejo de produzir uma arte que verse sobre o cotidiano nas periferias, já é expresso em “Corpo-a-corpo com a vida”:

A desconhecida vida de nossas favelas, local onde mais se canta e onde mais existe um espírito comunitário; a inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura? Em seus lugares não estarão colocados os realismos fantásticos, as semiologias translúcidas, os hipermodelismos pansexuais, os supra-realismos hermenêuticos, os lambuzados estruturalismos processuais? Enquanto isso, os aspectos da vida brasileira estão aí, inéditos, não tocados, deixados pra lá, adiados eternamente e aguardando os comunicadores, artistas e intérpretes. (ANTÔNIO, 1981, p. 146)

João Antônio não viu o surgimento da literatura marginal das periferias, mas foi, sem dúvidas, tomado como exemplo pelos autores. Ferréz, organizador das edições da revista *Caros*

*Amigos/Literatura Marginal*, retoma João Antônio, apresentando-o como um precursor a respeito do tipo de representação que a literatura escrita pelos marginais deveria se ocupar. No Ato I, de 2001, no texto de abertura, “Manifesto de abertura: Literatura Marginal”, já há a referência: “Como João Antônio andou pelas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro sem ser valorizado, hoje ele se faz presente aqui e temos a honra de citá-lo como a mídia o eternizou, um autor da literatura marginal”. No Ato II, de 2002, além da publicação da carta de 1994 ao amigo Miltainho, “Convite à vida”, de João Antônio, o escritor também é citado no texto de abertura:

Temos assim duas pessoas de que eu particularmente sou fã e não estou sozinho na admiração, estou falando de Plínio Marcos<sup>72</sup> e João Antônio, como autores marginais, ou seja, à margem do sistema, já que falavam de um outro lugar com voz que se articulava em uma outra subjetividade (tá vendo, quem disse que maloqueiro não tem cultura?).

Explicitamente, Ferréz fala de sua admiração e dos modelos para classificar os escritores como produtores de literatura marginal. Ao mesmo tempo, apresenta o principal aspecto que aproxima João Antônio dos escritores marginais do século XXI: a capacidade de articular uma voz literária com a subjetividade daqueles que estavam à margem da sociedade<sup>73</sup>.

Por fim, na última edição da revista em 2004, o Ato III sem apresentar qualquer referência direta a João Antônio. Ferréz, porém, em “Contestação” acrescenta, pela primeira vez, Carolina Maria de Jesus nesse rol de escritores marginais. Ainda, no livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, organizado por Ferréz, com textos oriundos das três

---

<sup>72</sup> Ferréz coloca no “cânone” literário marginal o nome de Plínio Marcos. Esse já seria um motivo suficiente para o autor também aparecer neste trabalho. Contudo, Plínio Marcos não faz parte desta pesquisa, pois a presente análise é um recorte de escritores significativos para o “surgimento” de um *paracampo*, não sendo o objetivo fazer uma investigação exaustiva de todos aqueles que surgem no espectro do campo literário brasileiro. Além disso, Plínio Marcos e João Antônio possuem semelhanças em suas trajetórias: a época de sua produção é a mesma (segunda metade do século XX), ambos produzem contos e crônicas, atuaram no campo jornalístico, são oriundos de famílias pobres, proletárias e paulistas. Com isso, muitos elementos que seriam analisados em Plínio Marcos estão presentes em João Antônio. “Enfim, com a mesma visão dialética que só encontramos em outro autor brasileiro, aliás também paulista, Plínio Marcos, João Antônio evidencia que existe uma permanente troca de papéis entre otários e malandros, mas, sobretudo, o que fica claro é que no conjunto de modificações estruturais verificadas em nosso país, atingiu-se a ordenação da própria marginália ou do que como tal se convencionou chamar” (HOHLFELDT, 1986, p. 10). É evidente, contudo, a importância dos dois no campo literário. Entretanto, neste momento, não se objetiva a inclusão de absolutamente todos os escritores, mas daqueles que representam momentos decisivos para uma história do *paracampo* literário marginal das periferias.

<sup>73</sup> É preciso destacar também que em março de 1977, João Antônio organiza um dossiê intitulado *Malditos escritores!* Com nove contos inéditos de nove escritores: Chico Buarque, Antônio Torres, Wander Piroli, Marcos Rey, Márcio Souza, Aguinaldo Silva, Tânia Faillace, Plínio Marcos e o próprio João Antônio. A capa da edição também apresenta a foto 3x4 de cada um mais a imagem do ilustrador da revista, Elifas Andreato. Ao lado das imagens, há o seguinte texto: “Eles não se emendam: sempre falando no miserê geral, no desemprego e no emprego da força; no feijão, na carne dos amantes, futebol, homossexualismo, cadeia; sempre falando no coração, fígado e intestinos da realidade brasileira. Raça maldita”. Ou seja, João Antônio faz parte da geração de escritores marginais dos anos 1980 e, com isso, ao ser recuperado por Ferréz, contribui para que os mesmos temas discutidos no final do século XX sejam agora trabalhados dentro de uma nova perspectiva.

edições especiais da *Caros Amigos*, a apresentação, também intitulada “Contestação”, é encerrada com uma citação direta de João Antônio (o mesmo excerto também está presente no texto de abertura do Ato I).

E como já é de praxe, aqui vai um recado pro sistema:  
“Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não veem humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultrassons.”. (FERRÉZ, 2005, p. 14)

O trecho citado pelo organizador do livro faz parte do conto “Abraçado ao meu rancor”, presente na obra homônima, publicada em 1986. É uma crítica clara e direta àquele tipo de escritor que se ocupa apenas em representar uma parte da sociedade (a classe média) e que não apresenta reflexões profundas sobre outras parcelas do meio social - objetivo já exposto no texto “Corpo-a-corpo com a vida”, conforme apresentado anteriormente. O que fica evidente, contudo, é o conselho dado por João Antônio e agora utilizado por Ferréz como possível direção sobre como escrever: que a voz literária presente nos textos esteja vinculada às subjetividades de pessoas postas à margem da sociedade brasileira. João Antônio Ferreira Filho, desse modo, representa claramente uma espécie de precursor para os escritores marginais contemporâneos que são publicados a partir das edições especiais da *Caros Amigos*. Além disso, ele também poderia fazer parte de um “cânone” marginal que estaria ao lado de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus.

O criador de Policarpo Quaresma, nesse sentido, está em todas as dedicatórias dos livros de João Antônio. Lima Barreto é tratado como modelo de caráter, precursor, mestre, e, acima de tudo, pioneiro. Tal articulação com o escritor carioca demonstra uma vinculação ao projeto literário de Lima Barreto que João Antônio almeja efetivar por meio de sua escrita. Seja pelo modo como representa os subúrbios e as classes mais baixas da sociedade, ou através de uma estética relacionada à realidade e, por sua vez, com o jornalismo.

Carolina Maria de Jesus, por outro lado, não possui destaque em algum conto ou crônica de João Antônio. Contudo, em carta a Ilka Brunhilde Laurito, de 24 de agosto de 1960, ele faz menção direta a *Quarto de despejo* e à noite de lançamento na Livraria Francisco Alves.

[O livro] faz pensar na vida, em São Paulo e faz pensar no Brasil. Ilka, por que nossas misérias não de ser tão terríveis? O livro é povoado de coisas horríveis, tenebrosas, que chegam na ingenuidade emocionada de uma mulher que é escritora por vocação. Não tem alquimia literária e isto é um bem para ela. Sintaxe estrepada. Beleza grande nas descrições simples do arco-íris e da descrição bruta de uma fome que não é fome de Knut Hansum. Não é fome literária, e nem é fome lírica. É fome de estômago, tão somente. [...]

A mulher, o livro da mulher, o lançamento do livro da mulher são acontecimentos revolucionários. Seu livro é lido e muito.

Muitos escritores fugiram e andam fugindo com medo de tamanho talento e da ingenuidade de Carolina Maria de Jesus. Outros, menos calhordas, lêem a mulher e sabem aplaudir. Seu livro é um libelo e é de doer que os homens do governo não façam nada. Não sei porque nunca fazem nada.

Mário da Silva Brito irá fazer um artigo sobre *Quarto de Despejo*, e o publicará no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*. Nunca gostei tanto de Mário.

Poucos escritores compareceram à festa de lançamento. Por isso farei uma crônica para o Ceará com um título assim: “Um Coquetel Sem Calhordas Literários”. E depois farei outra sobre o livro. É. (ANTÔNIO *apud* LACERDA, 2006, p. 222-223)

É claro o deslumbramento que *Quarto* deixa no leitor João Antônio. Seja por reconhecer em Carolina uma vocação no ofício de ser escritora, seja por perceber que, apesar da “sintaxe estrepada”, há beleza nas descrições de coisas simples e nas coisas brutas, como a fome. O escritor percebe explicitamente a revolução Carolina no campo literário da época. Ela não poderia, com isso, ficar à parte do jogo literário. Em uma possível aproximação a esse excerto de João Antônio, Carolina de Jesus prefigura como realização concreta daquele objetivo de escrever a respeito de um povo às margens da sociedade brasileira presente em “Corpo-a-corpo com a vida”. Uma literatura combativa que não fica à mercê dos modismos estéticos e temáticos, mas que entra no jogo de disputas por representação. Quando lê *Quarto de despejo*, João Antônio já havia escrito os oito contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, faltando, talvez, reescrever apenas a novela título<sup>74</sup>.

Por essa via, faz-se necessário demonstrar o modo como a subjetividade do escritor volta-se para o mundo à margem da sociedade. Dos setenta e sete contos e crônicas antonianos recuperados, optou-se por selecionar aqueles que são representativos do argumento ora proposto. Com isso, narradores, modo de focalização na espacialidade e personagens foram categorias acionadas para a seleção dos textos. Tais aspectos também são postos em relação, uma vez que são apresentados em um mundo de conflito. Por fim, destaca-se que o objetivo é tratar a obra de João Antônio a partir do aspecto mencionado por Ferréz, ou seja, inserido nessa “tradição” em representar aqueles que estão à margem da sociedade brasileira, conforme salientado também por outros escritores da literatura marginal das periferias. Em outras palavras, um “Corpo-a-corpo com a vida”.

---

<sup>74</sup> No dia 12 de agosto de 1960, a casa da família de João Antônio, em Presidente Altino, é destruída por um incêndio, consumindo também os originais de todos os seus contos, inclusive o inédito “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Segundo histórias, João Antônio consegue reescrever esse conto inédito com ajuda de amigos que devolvem para ele as cartas com trechos da história (Caio Porfírio e Ilka Brunhilde). Além disso, é fato que Mário da Silva Brito (o mesmo que é elogiado no excerto da carta citada anteriormente), com a desculpa que João Antônio faria uma pesquisa sobre história da literatura brasileira, conseguiu para o escritor, durante o turno da noite, a cabine 21 da Biblioteca Municipal de São Paulo para que ele terminasse a escrita do livro de estreia.

## 5.2 UM MUNDO DE COMBATE

Antônio Hohlfeldt, jornalista, crítico literário e professor da PUCRS, no texto “Pra lá de Bagdá” que abre o livro *Os melhores contos*, de João Antônio, divide a obra antoniana em três diferentes fases: “a primeira delas caracteriza-se essencialmente por uma produção de ficção, um pouco puxada ao depoimento-memorialístico, com obras como *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* (1963) e *Leão-de-chácara* (1975)” (1986, p. 5). Para Hohlfeldt, a primeira obra seria mais lírica e heroica, já a segunda, mais próxima do relato sociológico e concreto da realidade.

A segunda série de obras está mais ligada ao jornalismo, e constitui-se dos livros *Malhação do Judas carioca* (1975) e *Casa de loucos* (1976), além de biografias como *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977) e *Noel Rosa* (1982), concluindo-se por uma terceira série, misto de conto e reportagem, que se inicia com o lançamento de *Lambões de caçarola* (1977) e *Ô Copacabana* (1978). (HOHLFELDT, 1986, p. 6)

Nessa lista, não estão ainda incluídas outras obras de João Antônio. Mas esse exemplo de divisão cabe aqui para mostrar que toda a literatura antoniana é, na maioria dos casos, dividida entre obras “jornalísticas” (aquelas publicadas em jornais e revistas) ou “literárias” (contos, na sua maioria, escritos para algum livro) – ou, ainda, na associação dos dois polos para a criação de um novo tipo de fazer literário.

No mesmo texto crítico, o professor expõe a estrutura geral dos contos:

Estruturalmente, os contos de João Antônio metaforizam esta injunção: de modo geral, valem-se da primeira pessoa do singular. Quando na terceira, o narrador, raramente onisciente, adere à personagem, faz sua a perspectiva e o ponto-de-vista da personagem. Os contos jamais se organizam regularmente. Em geral sua estrutura é circularmente fechada: partem do presente, retornam ao passado, com o que criam o contraste, e ao voltarem ao presente evidenciam a situação crítica e de dependência ou derrocada em que se encontra a personagem. O *flash-back*, recurso cinematográfico apropriado pela literatura, ou o paralelismo, são técnicas constantes. Na dialogação permanente, o uso da gíria concretiza situações e sentimentos das personagens, evitando-se a narração indireta ou a descrição, usada substancialmente para a caracterização dos ambientes espaciais ou elementos históricos. O diminutivo é uma constante, como que numa espécie de ambíguo menosprezo e tentativa de aproximação que o malandro tenta junto ao otário, encobrindo o que na verdade sente: medo de tudo e de todos, e solidão carregada pelo medo e a necessidade de uma permanente vigília e autovalimento. (HOHLFELDT, 1986, p. 13)

Além desses itens levantados pelo pesquisador, outro elemento é comum nos textos joãoantonianos: o movimento. Torna-se evidente na obra que a cidade é quase sempre vista pelo movimento das personagens entre e/ou nos espaços marginalizados. O conto “Frio” é um exemplo desse constante caminhar. O texto apareceu pela primeira vez em 01 de agosto de 1959, em *O Estado de São Paulo*, no entanto teria sido escrito por volta de 1954 (LACERDA,

2006). Publicado em livro pela primeira vez em *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), o texto também aparece em 1983, no livro *Meninão do caixote*.

O conto inicia com um menino se deslocando pela cidade de São Paulo para fazer a entrega de um embrulho no bairro de Perdizes. Em seguida, há um corte que retoma momentos, quando Paraná (espécie de patrão do garoto) o acordou e deu a ordem. Há uma outra interrupção para apresentar a relação entre os dois, um passado um pouco mais distante. E, por fim, a temporalidade inicial da narrativa é retomada. O menino “pequeno, feio, preto, magrelo” (ANTÔNIO, 1991, p. 6) é apresentado ao leitor pela visão de um narrador em terceira pessoa que está muito próximo da personagem que é engraxate. “Somente se lembrou de que Paraná talvez estivesse esperando e apertou o passo. Vento. O pezinho direito subia e descia na calçada e o menino sentia muito frio. Meteu também o embrulho da manta entre a camisa e o suspensório. Mão no bolso” (ANTÔNIO, 1991, p. 11). Esse foco no detalhe do pé da criança constrói uma imagem que comove o leitor, pelo uso do diminutivo, o que, em seguida, é reafirmado pelo sentimento de frio da madrugada paulista. O narrador, nessa medida, expõe a miséria e as dificuldades da personagem pelo seu caminhar. Com os cortes, pode-se entrever a dificuldade do garoto exposto aos perigos da noite. Além disso, a necessidade de saber sobre ou de ler o tempo (pergunta as horas a uma senhora e, em seguida, encontra um relógio num bar que consegue entender que são duas horas da manhã) concretiza a urgência das ações nesse submundo. O excerto é significativo também pela estrutura direta que possui, contribuindo, com isso, para ratificar a agilidade da movimentação do menino.

Assim como a criança deve ser rápida, não ficar se distraindo à toa, se esgueirar por ruas e avenidas até chegar ao destino, o próprio texto constrói esse deslocamento, evitando períodos longos, ou falas que não sejam aquelas diretamente trazidas pelo engraxate. No íntimo da personagem ficam aparentes apenas os diálogos consigo mesmo ou os que vêm à sua memória. Além disso, as poucas falas são estabelecidas apenas entre Paraná e o menino. O deslocamento da criança aciona essa correlação com a forma do próprio texto (objetivo estabelecido em “Corpo-a-corpo com a vida”). Por outro lado, a cidade no conto é vista a partir dos movimentos que a criança faz. Não há um olhar “de cima” para baixo, mas horizontal, ou “debaixo” para cima em virtude do tamanho da criança, o que confirma, por sua vez, a proximidade do narrador para com o jovem.

Frio. Canseira. As casas enormes esguelhavam a avenida muito larga. Pela avenida Água Branca o menino preto ia encolhido. Só dez anos. No tênis furado entrando umidade. Os autos eram poucos, mas corriam, corriam aproveitando a descida longa. Tão firmes que pareciam homens. O menino ia só. (ANTÔNIO, 1991, p. 12)

A relação que o menino estabelece com a cidade é desenvolvida pelo seu deslocamento e pelo próprio conhecimento do labirinto urbano. Se a criança possui uma obrigação a cumprir, ela deve esgueirar-se pelas ruas e avenidas a partir das relações que previamente já foram estabelecidas com aqueles espaços.

O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade. (GOMES, 2008, p. 24)

O professor de Literatura Brasileira da UERJ, Renato Cordeiro Gomes (2008), destaca essa cartografia dinâmica presente na literatura. Tal aspecto é quase sempre exposto na literatura de João Antônio, seja pelas personagens, seja pelos narradores. A cidade é sempre vista a partir dessa dinâmica do conflito, do labirinto ou da mobilidade imposta pelo dever da existência. Nunca é um simples andar, mas movimentar-se para poder existir. É como se a existência confirmada pela movimentação estivesse imposta aos seres em um nível anterior para que eles possam ser-no-mundo. Se o malandro (ou o marginal) não caminhar, morre. Nesse sentido, a estrutura fragmentada do texto (com os quatro cortes temporais anteriormente expostos) contribui na própria constituição de sujeitos que, por sua vez, também são fragmentados. Para reforçar essa maior sensação de fragmentação, o autor investe nas narrativas curtas.

Para representar com fidelidade a realidade brasileira, João Antônio escolhe o conto como gênero literário capaz de expor com competência e agilidade as “peripécias” vividas e enfrentadas por suas personagens marginais. Sendo o conto uma narrativa curta, com uma dinâmica mais ágil e de forte impacto, aproximando-se da crônica, este gênero consegue ser útil para a proposta do autor: expor a vida marginal como um fato real, quase uma radiografia da cidade e da vida urbana. (SILVA, 2018, p. 59)

O fato “real”, desse modo, é percebido por meio de dois aspectos: o movimentar-se pela cidade e a fragmentação através de uma prosa “dura” que vai cativando o leitor. Todas essas características são percebidas de modo mais contundente no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”<sup>75</sup>. Dividido em seis partes (Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros e Lapa), a narrativa apresenta o percurso na noite de três malandros por bares em busca dos melhores jogos de sinuca, nos quais eles possam ganhar dos otários. Na divisão, o título

---

<sup>75</sup> Em 1977, o conto foi adaptado para o cinema com o título *O jogo da vida*. João Antônio contribuiu no roteiro, o elenco conta com Lima Duarte (Malagueta), Gianfrancesco Guarnieri (Perus) e Maurício do Valle (Bacanaço), além dos jogadores profissionais de sinuca Carne Frita, Joaquinzinho e João Gaúcho. Contudo, segundo Rodrigo Lacerda (2006): “O passar dos anos apenas reforçou a ligação entre sua literatura e o cinema, enquanto que a única experiência de transportar a literatura de João Antônio para as telas – o filme *O Jogo da Vida*, de Maurice Capovilla, versão de ‘Malagueta, Perus e Bacanaço’ – é simplesmente desastrosa” (p. 440).

“Cidade” se refere ao centro, mas e os outros bairros também não fazem parte do todo urbano? A marginalização dos espaços periféricos é constituinte, dessa forma, de uma ideia de exclusão e de não acesso aos bens e possibilidades que o centro, nesse caso, a cidade dispõem. No centro da narrativa, o que chama a atenção das personagens e do narrador é a luz elétrica que “joga calma em tudo” (ANTÔNIO, 2004, p. 183). Além disso, é na cidade que as três personagens encontram as maiores dificuldades que os impedem de jogar: Carne Frita (Walfrido Rodrigues dos Santos, um dos melhores jogadores de sinuca do Brasil, trazido da “realidade” para compor a ficção) e um policial corrupto que exige “imposto” dos jogadores em um bar.

De estrutura circular, como se percebe pelos subtítulos com nomes dos bairros, o conto termina onde começa e da mesma forma: as três personagens sem dinheiro. Nesse sentido, Perus é o jovem cheio de sonhos e desejos; Bacanaço é o homem adulto, malandro que explora uma prostituta; e, Malagueta é o velho desencantado e conformado com o mundo.

A narrativa é encadeada em torno de um tema fundamental, a carência: os personagens, marginalizados, pertencem à categoria dos que nada têm. O eixo paradigmático – a busca, para suprir a falta – motiva não apenas os acontecimentos da história, como fundamenta a própria estrutura do conto, elaborada em torno do movimento; a deambulação dos personagens, que termina no mesmo lugar onde começa, confere ao movimento a forma circular. (POLINESIO, 1994, p. 142)

Assim, o ponto de partida das três personagens é a sobrevivência. Impulsionados por esse desejo, os malandros se aventuram pela noite em busca dos melhores jogos e deles lucrar a maior quantidade de dinheiro possível. A complexidade das personagens exposta por um narrador culto em terceira pessoa, em um primeiro momento, não fica evidente, pois o afastamento da instância narrativa se impõe por si só. Contudo, o que se percebe conforme o texto avança é que o narrador começa a ficar parecido com os três até se transformar em um “narrador malandro” (DURIGAN, 1983). Desse modo, a narrativa começa a ser contada “de dentro” para fora, com um foco que se aproxima das ações das personagens por meio de um processo de bricolagem, adquirindo gírias e ditos populares, assim como o ritmo encadeado na narração.

O processo criativo do narrador malandro resulta e só pode ser verificado a partir de sua capacidade de montar, do trabalho de compor um todo com partes heterogêneas e descontextualizadas. Nesse sentido, os “erros sintáticos”, os enunciados quebrados, as frases curtas, a sonoridade reproduzindo a linguagem oral, as gírias, os estereótipos, os ditos populares, os dramalhões, as tragédias cotidianas, etc. não devem ser entendidos superficial e preconceituosamente. Constituem partes integrantes de um tipo de criação literária, que se realiza através de um trabalho particular de montagem. (DURIGAN, 1983, p. 217-218)

No texto abaixo, percebem-se essas características pelo discurso indireto livre, associando, desse modo, o ponto de vista de Bacanaço ao do narrador:

De longe, Bacanaço. Uma distância infinita eram aqueles cinco metros os separando. A aperreção sobre o menino já fora a bem mais do que devia, era muita folga. Assim faziam os homens da lei quando exigiam. Machucavam à vontade, satisfaziam-se, as aporrinhações só vagabundo sabe. Sim. Se a gente sair por aí contando como é o riscado da vida de um sofredor, os trouxas, com suas vidas mansas, provavelmente dirão que é choradeira. Sim. E quando se manda um danado e folgado daqueles para a casa do diabo, metendo-lhe com fé uma ferrada nos cornos, uma cortada na cara ou um tiro no meio da caixa do pensamento, a coisa enfeia muito, vai-se dar com o lombo na Casa de Detenção. E são abusados e desbocados e têm apetite de aproveitadores. Piranhas esperando comida. Pisando no menino, azucrinando, tentando surrupiar o menino... (ANTÔNIO, 2004, p. 193)

No excerto, o narrador se coloca “ao lado” de – ou em um corpo-a-corpo com – Bacanaço e apresenta ao leitor a visão da cena e o seu julgamento a respeito da atitude do policial. A aproximação é tão grande que praticamente acontece uma simbiose: o narrador adquire atitudes discursivas muito semelhantes às das personagens. O processo de humanização que a instância narrativa vai adquirindo possibilita que o leitor se compadeça das três personagens. Por outro lado, não há culpa e nem sentimento de arrependimento. Ou melhor, o remorso surge apenas no final quando perdem todo o dinheiro que haviam conquistado na noite.

Outro conto que apresenta essa relação com o jogo de sinuca e o mundo da “curriola” é “Meninão do caixote”. O texto, em 1958, ganhou um concurso do jornal *Tribuna da Imprensa*. Vindo a ser publicado em 1963, em *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Mais tarde, o conto surge em livro homônimo, de 1983. Narrado em primeira pessoa, o texto conta a história e a iniciação do Meninão nos jogos de sinuca. O texto possui tom autobiográfico pois associa aspectos da vida do escritor, por exemplo, o pai motorista de caminhão e a mãe repressiva sobre o mundo do jogo<sup>76</sup>. Assim, há um conto híbrido que ora se utiliza de aspectos vividos pelo narrador, ora ficcionaliza as vivências do Meninão que precisa de um caixote para poder alcançar e ver a mesa de jogo. Vitorino, malandro e experiente jogador de sinuca, vê no Meninão habilidades que poderiam o transformar em grande conhecedor das artimanhas no mundo da malandragem. Em uma amizade estabelecida pelo interesse, Vitorino ensina práticas, trejeitos, gírias e espertezas que o contexto os obriga a ter.

---

<sup>76</sup> Conforme Lacerda (2006, p. 244): “A história é a de um menino que, levado por um patrão de jogo, mergulha no mundo da sinuca e, para surpresa geral, torna-se um campeão, mas depois, por pressão da mãe, desiste da vida de jogo e opta por andar na linha. O pai caminhoneiro é um traço evidente da confluência entre ficção e realidade, pois, em seguida a um de seus tombos profissionais, o pai de João Antônio chegou realmente a trabalhar como motorista de caminhões, fazendo fretes. E a personagem da mãe, lutando contra a inclinação do filho pela sinuca, evoca muito fortemente a mãe do próprio escritor, afastando-o dos instrumentos, do mundo musical, da malandragem”.

“Meninão do Caixote” é um conto mais poderoso e, no entanto, ainda mais solto. Nele se observa uma das deficiências (ou, quem sabe, das futuras qualidades) de João Antônio: a incapacidade de concatenar em linha reta. Ele aparentemente não consegue o princípio, meio e fim da história. Seus contos tendem ao episódico, ao incidental. (LACERDA, 2006, p. 229)

O texto não possui uma ordem temporal, assim como não há uma ação central que acionaria outras situações para solucionar algum problema. Esse quase fluxo de consciência é entrecortado por outras pessoas ao redor do jovem que influenciam nas tomadas de decisão do narrador-personagem. Ao final do conto, em um domingo, a mãe vai atrás do filho e leva o seu almoço. Nesse momento, pela primeira vez, ela não aparece para julgá-lo. A vinda da mãe, nesse instante, sugere a sua constante presença na vida do jovem. O menino abandona o taco e vai atrás da mãe:

Falei baixo, mais para mim do que para eles. Não ia mais pegar no taco. Tivessem paciência. Mas agora eu estava jurando por Deus. Larguei as coisas e fui saindo. Passei a cortina, num passo arrastado. Depois a rua. Mamãe ia lá em cima. Ninguém precisava dizer que aquilo era um domingo... Havia namoros, havia vozes e havia brinquedos na rua, mas eu não olhava. Apertei meu passo, apertei, apertando, chispei. Ia quase chegando. Nossas mãos se acharam. Nós nos olhamos, não dissemos nada. E fomos subindo a rua. (ANTÔNIO, 1991, p. 79-80)

De um modo, se há alguma centralidade na história, ela estaria dividida entre o desejo do jovem em jogar sinuca e a relação da família com ele. Por outro, o clímax da narrativa acontece no encontro com a mãe no qual o jovem volta-se ao seio de sua família. Diferentemente dessa base familiar, “Mariazinha tiro a esmo”, por outro lado, não possui os mesmos alicerces sociais – outra personagem caracterizada pela falta. O conto está presente em três livros publicados por João Antônio: *Malhação do Judas carioca* (1975), *Ô, Copacabana!* (1978) e *Sete vezes rua* (1996). Pode-se inferir a partir desses dados a clara preferência do autor para com essa personagem. Segundo Lacerda (2006), João Antônio provavelmente teria conhecido pessoa semelhante pelas ruas de Copacabana e, com isso, a transformado em personagem ficcional do conto. O narrador delinea traços e características muito específicos sobre ela.

Mariazinha Tiro a Esmo, uma olheira da indústria de pedintes, esmoleiros e vendedores da arraia miúda, parece ter dezenove anos. Tem quatorze e pouquinho, só. O rosto, quando ela se abandona de suas trampolinagens na faina malandra, é suave. Mas é agressivo, burlão, quase sempre. Os cabelos andam na moda, escorridos, longos, matizados de sol e sem tintura. Os cílios enormes, sem postiços. Alguns dentes podres, é o ponto fraco, vive chupando bala de hortelã para esconder o mau hálito. (ANTÔNIO, 1996b, p. 26)

O narrador em terceira pessoa, conforme atesta o excerto, não se distancia da personagem. Pelo contrário, por meio da narrativa constrói um olhar compadecido que vê a

menina, com ações de adulto, mesmo ainda tendo um corpo de criança. Por outro lado, o foco narrativo se constrói como a justificar as escolhas da personagem no presente da diegese. Mariazinha seria o resultado de outras “escolhas” que nem sempre estiveram à sua mão, tais como: a violência do pai alcólatra e ferroviário, e a ausência da mãe. Ela seria e agiria, com isso, como um resultado de determinadas ações que influenciaram quem ela é. Depois de fugir de casa, por exemplo, encontra um homem que a protege e vai morar (e trabalhar) na Zona Sul do Rio.

Quando a polícia aperta o cerco sobre os pivetes, por causa de maconha, assalto, furto ou outras estripulias e aprontações, Mariazinha Tiro a Esmo enviesa nas fugas para a Rocinha, Catacumba, Macedo Sobrinho, morro do Catumbi, morro de São Carlos, Santa Teresa ou alguma favela onde ainda tenha chance. Que, nas suas andanças, também arranja desafetos e, muita vez, manejou navalha contra as outras. (ANTÔNIO, 1996b, p. 29)

A navalha é objeto comumente associado aos malandros cariocas, com isso, Mariazinha também faz parte dessa malandragem do Rio. Os locais, por onde a personagem transita, são significativos sobre o tema do texto: Copacabana, local do trabalho; subúrbios e favelas, moradia. “Só ou acompanhada na marginalidade, vai beirando o crime na cidade que castiga – para mais de quatro milhões de habitantes, mais de um milhão de favelados” (ANTÔNIO, 1996b, p. 25). João Antônio insere nesse trecho, logo no início do conto, dados trazidos da realidade para mostrar que Mariazinha não é mais uma personagem criada para a construção de um conto. Ela é, no entanto, uma personagem que pode ser encontrada nas ruas do Rio de Janeiro, que trava cotidianamente um corpo-a-corpo com a vida. A personagem, com isso, “subverte sua realidade, construindo uma personalidade malandra, que tenta tirar proveito de tudo para sobressair e viver com um mínimo de dignidade no contexto da rua” (SILVA, 2010, p. 61). A malandragem, nessa conjuntura, não é concebida como exceção, mas como normalidade. Mais uma vez, a miséria e a fome fazem com que ela se use do que tem para que possa sobreviver. Mariazinha não teria outra opção, dentro desse contexto, a não ser se adequar a uma rotina marginal. Sem muita perspectiva de futuro, ela marca presença nas esquinas e ali torna-se conhecida.

Nos quatro contos até aqui recuperados, as personagens não possuem nomes próprios. Elas são tratadas pelos apelidos que se referem a locais (Perus, bairro da Zona Noroeste de São Paulo), a objetos (Meninão do caixote), modos de agir (Malagueta, ardido como a pimenta) e indefinição de futuro ou objetivo na vida (Mariazinha Tiro a Esmo). Bacanaço (geralmente utilizado para quem é muito rico) foge dessa regra e pode ser visto como epíteto irônico porque a personagem não possui riqueza. Ou, por outro lado, porque é uma pessoa muito bacana. No

conto “Frio”, a personagem principal é tratada sempre como “o menino”. Se se pode perceber a necessidade em manter certo anonimato dessas personagens, também é possível destacar que a humanidade que o nome próprio confere foi negada a esses seres. Contudo, quem se encarrega de conferir existência é a narrativa em si e os narradores.

Nesse sentido, as personagens de João Antônio constituem uma galeria de restos humanos, malandros, jogadores, gigolôs, prostitutas, michês, vivendo no aprendizado cotidiano da sarjeta, rejeitos de uma sociedade em acelerada transformação, que vai expelindo do centro para a periferia aqueles que não se adaptam ao novo ritmo, mas sem a violência escabrosa de Rubem Fonseca. Dessa forma, sem absolutamente ser reportagem, mas sendo realista o suficiente, sua obra traduz criticamente todas as transformações vinculadas aos acontecimentos anteriores e posteriores ao golpe de 1964, com as sequelas decorrentes do projeto de inserção do país no contexto do capital internacional, que acentuaram, com novas tintas, mazelas muito antigas: a pobreza de muitos, a riqueza de poucos, a marginalização de parte da população, a transformação dolorida e inevitável das formas de sociabilidade. (PELLEGRINI, 2018, p. 202)

O objetivo, por excelência dos textos, é dar uma visão que seja amplamente humana, tratar as personas literárias para além da ficção e perceber nelas o tanto de aspectos trazidos da realidade. A intenção se concretiza, desse modo, por duas vias: ao assumir a perspectiva das personagens (a proximidade para com elas é evidente) e ao misturar o discurso narrativo às falas. O presente narrativo dos textos é entrecortado por gírias que seriam oriundas dos espaços por onde esses seres transitariam, outros cortes também na maioria dos textos são percebidos para rememorar o passado das personagens. Em outras palavras, o narrador tenciona apresentar ao leitor que há uma história pessoal, que há profundidade e complexidade psicológica que precisam ser consideradas para que se possa enxergar melhor as ações no presente do discurso narrativo. Assim como o discurso indireto-livre faz com que haja a sensação de que personagem e narrador sejam um só (como já mencionado, o narrador-malandro, por exemplo, de “Malagueta, Perus e Bacanaço”), o discurso direto é usado para a descrição de locais por onde as personagens circulam. Personagens que não são estáticas, mas em constante movimento para sobreviver na cidade.

O conto “Dois Raimundos, um Lourival” é exemplo do caminhar para existir. Presente em *Malhação do Judas carioca* (1975) e em *Sete vezes rua* (1996), narrado em primeira pessoa, conta a história de um homem que está a passeio em Salvador e é “atracado por três moleques, pés no chão, caras cavadas, lanhados, despachados na fala. Dois roxinhos e um pardo” (ANTÔNIO, 1996b, p. 42). E aprofunda a descrição das personagens:

Dois Raimundos, um Lourival. Rondam treze anos, se tanto, batem perna, apanhando alguns dos turistas, decoradas as leituras que ouvem no escritório de turismo. Decorebam tudo e soltam com agilidade, na cabeça do barão visitante.

Também há umas e outras de cor e salteado. Um dos Raimundos, dez irmãos; outro, tem seis. Lourival diz: são quatro. Mães trabalham para fora; pais, sem profissão, se arrumam com o pescado do Paraguaçu. O rio de águas pretas dá peixe bom. (ANTÔNIO, 1996b, p. 44)

Para as três crianças, a única possibilidade de sobrevivência é tirar vantagem dos turistas que estão na cidade, por isso estão atentos ao que falam no escritório de turismo e conseguem diferenciar na multidão de pessoas quem é turista ou não. A configuração social dos Raimundos e do Lourival expõe uma radiografia brasileira (conforme o objetivo presente em “Corpo-a-corpo com a vida”) a respeito da realidade na qual eles se encontram. A subjetividade do narrador-personagem (que está naquele espaço a passeio) é confrontada com as subjetividades de crianças que não estão brincando. “Afoiteza não se distrai e o mais falante dos moleques está a trabalho, não a recreio” (ANTÔNIO, 1996b, p. 47). Para Hohlfeldt,

A marginalidade das personagens de João Antônio raramente se reduz a um único elemento. À marginalidade socioeconômica, em geral, somam-se as condições infantil, feminina, racial, um aleijume qualquer – na maior parte das vezes advindas da própria condição social, da subnutrição ou de algum enfrentamento de consequências mais sérias – mas que amplia a necessidade de a personagem autoafirmar-se em permanente discursividade que encobre suas incapacidades. E daí a oralidade essencial do conto de João Antônio, que é não apenas técnica literária visando dinamizar o texto como reflexo psicológico da personagem. (1986, p. 13)

Fora do eixo Rio-São Paulo, a crônica expõe que as mesmas condições marginais dos dois grandes centros urbanos também estão presentes em outras cidades brasileiras. As três personagens focalizadas pelo narrador-personagem são também oriundas de um espaço periférico e que se encontram no centro da cidade para poder trabalhar. Movimentação da margem para o centro, este último como única opção de trabalho.

Outra crônica que denuncia aspectos da realidade de moradores de periferias é “Testemunho de Cidade de Deus”. Publicada em *Casa de loucos* (1976), a sua estrutura se aproxima muito do gênero jornalístico. O texto apresenta a história de vida e o testemunho de pessoas que foram morar no conjunto habitacional. João Antônio (1976) introduz as entrevistas da crônica com breves descrições a respeito das pessoas: “Ana Rita de Jesus, 50 anos, doméstica, moradora da Quadra 4, casa 10, triagem, há 25 dias” (p. 95); “Alcebíades Alves Pereira, 49 anos, solteiro, ajudante de carpinteiro, morador do Bloco B – casa 13, triagem, há 28 dias” (p. 98); “Clemência Maria Oliveira, 92 anos, viúva, aposentada, vivendo de um montepio; Celina Bernardo de Oliveira, 60 anos, casada, lavadeira e Maria Isabel, 30 anos, não trabalha. As três mulheres são moradoras do Bloco A, casa 15, há 2 anos e 9 meses” (p. 100); “Joaquina Martins, 53 anos, doméstica, moradora na Avenida Ezequiel, nº 56 – apartamento 108, há 9 meses” (p. 103). As pequenas descrições não estão voltadas para um constructo

narrativo, mas para o desejo de fazer um documento (ou testemunho) sociológico que apresente a história de cada morador, a realidade do local onde estão inseridos e que monte uma visão dos próprios habitantes sobre o espaço.

Além dos quatro testemunhos, João Antônio também divide o texto em duas outras partes: “Panorama horizontal” e “Revista dos jornais”. Na primeira, o autor expõe uma realidade ao “rés-do-chão” sobre o aglomerado de casas que se parece a uma favela, sem ladeira, horizontal, com dejetos pelas ruas e com lixo que não tem para onde escoar nas chuvas. Também comenta a respeito das árvores que há por ali, sobre o calor da Zona Norte como castigo. E sobre os animais, cães, gatos e cavalos que andam pelas ruas, nos quintais e dentro das casas. Além disso, fala sobre a cultura popular que está presente em Cidade de Deus:

Em tudo, a incrível filosofia carioca também montou casa nesse conjunto habitacional. Há samba e há pequenas festas, como a Folia de Reis, no dia 6 de janeiro. Cidade de Deus, apesar dos pagodes, jamais tem a alegria das favelas. Favela é o lugar onde mais se canta no Rio de Janeiro. (ANTÔNIO, 1976, p. 105)

Aos moldes de uma reportagem, João Antônio apresenta dados e críticas a respeito do projeto habitacional da Cidade de Deus:

No conjunto de apartamentos há 1.300 unidades, divididas em blocos de cinco pavimentos. Sem elevadores, claro. Quando se implantou Cidade de Deus, prometeu-se à população dos apartamentos, três escolas primárias, uma creche e um jardim de infância. Nunca houve creche ou jardim de infância. (ANTÔNIO, 1976, p. 106)

Na última parte, “Revista dos jornais”, João Antônio constrói uma espécie de história de Cidade de Deus, mas vista a partir das publicações a respeito do conjunto habitacional nas revistas e nos jornais da época. Com isso, o escritor apresenta dados concretos a respeito das mais de 1.200 famílias que foram morar em 1966 (ano seguinte à construção do complexo habitacional), fala das constantes levas de migrantes que vinham encontrar moradia no local e dos desabrigados de outras favelas da Zona Sul e do Centro do Rio. Por fim, João Antônio encerra a crônica do seguinte modo: “Com a palavra o Sr. Vítor Pinheiro, Secretário dos Serviços Sociais, em 31 daquele julho de 1970: o Estado iria usar as pesquisas socioeconômicas levantadas pelo Projeto Rondon para melhorar a Cidade de Deus” (ANTÔNIO, 1976, p. 109). Diferentemente das outras partes da crônica em que há a marcação das falas das pessoas, no excerto acima o escritor não faz tal distinção. Em uma mistura de ironia com descrença, a respeito das melhorias, João Antônio apresenta no texto um estilo cru e sem estilismos para, mais uma vez, cumprir seu objetivo de fazer uma radiografia social brasileira.

O foco de todo o texto é apresentar ao leitor a realidade a respeito das pessoas que moram na Cidade de Deus. Percebe-se, desse modo, que houve visita ao local, trabalho de

levantamento de dados e pesquisa em outras fontes para o escritor se colocar próximo àquela realidade. O que se vê na crônica é a presença do jornalista que precisa ir a campo, mas não simplesmente para coletar informações a respeito de seu “objeto” de pesquisa. Ele percebe nos sujeitos entrevistados o tanto de humanidade que lhes foi negada pelo Estado. Por meio da crônica, João Antônio dá voz e vez às pessoas que se encontram em situações sub-humanas e que reivindicam seus direitos à moradia, à saúde, educação e trabalho. Mesmo com um olhar pessimista sobre essa realidade nacional, ele não deixa de lado as formas encontradas pelas pessoas para tentar se adaptar à nova realidade e ao mesmo tempo de dignificar a vida em meio aos problemas que encontram. Mais uma vez, o confronto da literatura joãoantoniana está presente e fica evidente o “corpo-a-corpo” estabelecido entre seu texto e a realidade. Voltando ao texto de 1975, pode-se depreender que “Testemunho de Cidade de Deus” coloca-se no mesmo combate, pois não é possível esquecer que “Escrever é sangrar. Sempre. Desde a Bíblia. Se não sangra, é escrever?” (ANTÔNIO, 1981, p. 151).

### 5.3 UMA POSIÇÃO EM CONSTRUÇÃO

Dos textos anteriormente trabalhados (exceto por “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Meninão do Caixote”), os outros quatro estão presentes nos “Melhores Contos” de João Antônio, selecionados por Antônio Hohlfeldt para o livro de 1986. Além da clara intenção de dar reconhecimento para a obra e para a biografia do escritor, a organização dos textos pretende mostrar a qualidade literária em João Antônio para além de “Malagueta, Perus e Bacanaço” – basta ver, por exemplo, que esse conto não compõe o rol dos “melhores contos”.

O trabalho da crítica a respeito da obra joãoantoniana é desde seu surgimento uma constante. Alguns de seus livros são prefaciados por nomes de estudiosos que ocupam uma posição de destaque dentro do campo literário e acadêmico. Por exemplo, Alfredo Bosi que escreve o texto de abertura (“Um boêmio entre duas cidades”) para *Abraçado ao meu rancor*, na edição de 1986. Ou, Antônio Cândido com “Noite enxovalhada”, prefácio para *Malagueta, Perus e Bacanaço*, na edição de 2004, da Cosac Naify. Além disso, o já citado *Os pobres na Literatura Brasileira*, organizado por Roberto Schwarz em 1983, possui o texto “João Antônio e a ciranda da malandragem”, de Jesus Antonio Durigan. Percebe-se, a partir dessa pequena lista, um amplo reconhecimento da qualidade literária da obra joãoantoniana enquanto o escritor ainda estava vivo.

Uma das apostas centrais das rivalidades literárias (etc.) é o monopólio da legitimidade literária, ou seja, entre outras coisas, o monopólio do poder de dizer com autoridade quem está autorizado a dizer-se escritor (etc.) ou mesmo a dizer quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor; ou, se se preferir, o monopólio do *poder de consagração* dos produtores e dos produtos. (BOURDIEU, 1996, p. 253, grifos do autor)

Para além do evidente poder de consagração, o que é percebido nas disputas internas sobre João Antônio, especificamente após sua morte em 1996, é uma contínua luta simbólica dos campos literário e do acadêmico em consagrar e legitimar a obra do escritor. Recentemente, a crítica tem se esforçado em fazer um trabalho de recuperação da obra joãoantoniana e, ao mesmo tempo, reconhecer a importância do autor para o sistema literário brasileiro. Todo o material deixado por João Antônio está reunido no Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP) da UNESP-Assis (SP). Segundo Beatriz Resende, o CEDAP/UNESP vem cumprindo com a sua função de “não se limitar a ser um museu (às vezes são apenas depósitos), biblioteca setorial ou algo assim, mas um polo difusor de pesquisas acadêmicas que vão de monografias de final de curso a teses de doutorado”<sup>77</sup>. Além da conservação dos documentos, anotações e originais do escritor, o CEDAP também tem papel decisivo na organização de eventos e edições sobre o autor.

A professora Ana Maria Domingues de Oliveira, coordenadora do Acervo João Antônio, afirma no livro *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*:

Como forma de apresentar à comunidade acadêmica alguns dos resultados de nossas pesquisas, realizamos, no ano de 2006, o I Colóquio João Antônio, a propósito dos dez anos da morte do autor, com participação de pesquisadores de várias instituições. Da mesma forma, em 2007, realizamos o II Colóquio, em comemoração aos 70 anos de nascimento do escritor. (2008, p. 8)

Além dessa obra que é fruto do colóquio, em 2017 aconteceu o evento *80 anos de João Antônio* que resultou em um e-book (publicado em 2018) com o mesmo título.

O evento “80 anos de João Antônio”, organizado pelos professores Augusto Massi, Tania Celestino de Macêdo e Clara Ávila Ornellas na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), reuniu, nos dias 16 e 17 de novembro de 2017, vinte e quatro pesquisadores da obra do escritor paulistano, de várias universidades brasileiras e de todos os níveis acadêmicos – da graduação ao pós-doutorado. Nesse evento, ficou evidente a consolidação dos estudos acadêmicos sobre a obra de João Antônio, para os quais se deve notar o pioneirismo dos pesquisadores reunidos em torno de seu acervo, sediado no Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’ (CEDAP-UNESP), *campus* Assis. Hoje, as pesquisas sobre o autor se espalharam por departamentos e programas de pós-graduação em letras e comunicação de todo o país – e, é evidente, os pesquisadores participantes representam parte, mas não toda, a atenção que o autor vem recebendo. (ORNELLAS; SILVA; MORAES, 2018, p. 7-8)

---

<sup>77</sup> Disponível em: <https://blogdoims.com.br/ele-voltou-mas-como-por-beatriz-resende/>. Acesso em: 07 fev. 2021.

Os três eventos e as publicações comprovam, desse modo, um amplo reconhecimento do campo acadêmico para a obra literária produzida por João Antônio. Conforme os organizadores explicitam nas obras, o lugar de João Antônio dentro do sistema literário brasileiro vem se estabelecendo ao longo dos anos. No entanto, percebe-se que ainda não foi consolidado e nem reconhecido amplamente (ORNELLAS; SILVA; MORAES, 2018). Após consulta ao Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES<sup>78</sup>, constatou-se um total de 43 trabalhos de Doutorado e de Mestrado com o assunto “João Antônio”, na área de Linguística, Letras e Artes. Os dados comprovam que o autor ainda não ocupa uma posição de prestígio dentro do campo acadêmico. Nessa mesma consulta, constatou-se que a UNESP (que possui o Centro de Documentação com o acervo do autor) é a instituição com o maior número de trabalhos, ao todo são trinta os que foram encontrados na pesquisa. João Antônio, com isso, continua suscitando novos estudos e novos deslocamentos temáticos dentro do campo acadêmico – mesmo depois de mais de 50 anos após a sua primeira publicação em livro. Mas não está restrito apenas a esse espaço simbólico. O campo literário continua a travar disputas internas buscando atribuir ao escritor uma posição de prestígio.

Nesse ínterim, em 2012, Rodrigo Lacerda publica *Contos reunidos* de João Antônio. Sobre esse livro, Beatriz Resende, em texto publicado no blog do Instituto Moreira Salles, comenta a “volta” do escritor na cena literária brasileira. Contudo, a teórica explicita sua opinião a respeito da obra que reúne certo número de textos do escritor: “Nem por isso, porém, recoloca João Antônio na cena da criação literária contemporânea ou de uma crítica renovada que busque outros pontos de vista, acene com outras leituras” (RESENDE, 2013, s/p). Em outras palavras, apesar dos constantes esforços do campo acadêmico parece que João Antônio ainda não ocupa a posição de destaque que merece.

Por outro lado, ainda Beatriz Resende, ao encerrar seu texto, afirma que a produção de João Antônio está próxima da literatura marginal das periferias:

Mas Antonio Candido já resolvera o impasse um pouco, antes, no mesmo texto, quando diz que João Antônio irmana a sua voz “à dos marginais que povoam a noite cheia de angústias e transgressão, numa cidade *documentariamente real*, e que, no entanto, ganha uma segunda natureza no reino da *transfiguração criadora*”.

O grifo é meu e a expressão *transfiguração criadora* fica como o desafio que João Antônio tentou, como indica o apresentador do volume com “pontos altos e baixos, forças e fraquezas”, enfrentar. Continua sendo o desafio que vezes contemporâneas, como as da nova literatura marginal e outras, enfrentam.

Buscar novas perspectivas críticas, novas formas de recepção, de leitura, de contaminação e *misturá-las* às anteriores me parece ser a melhor maneira de assegurar a importância da volta de João Antônio. (2013, s/p, grifos da autora)

---

<sup>78</sup> Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 24 fev. 2021.

Por meio do conceito de “transfiguração criadora”, Beatriz Resende estabelece a correlação entre a obra joãoantoniana e a produção literária contemporânea. Além disso, a plena volta e, por sua vez, o reconhecimento de João Antônio só será consolidado quando a sua obra estiver relacionada a (ou contaminada de) novas perspectivas. De algum modo, é o que Ferréz faz quando relembra a produção de João Antônio. Em outras palavras, perceber que a discussão que ambos os escritores propõem está intimamente relacionada com uma estética que privilegia o tema e que disso resulte em uma construção mais próxima do povo brasileiro. Que a posição do escritor deve ser construída a partir do ponto de vista do subalternizado e de seus conflitos.

Estudar a produção literária e jornalística de João Antônio parece, pois, uma espécie de grande confluência entre a continuidade e a mudança. Ao mesmo tempo em que se filia, por seu projeto, a uma tradição da literatura nacional que lança suas raízes no século XIX brasileiro, também podemos nele vislumbrar o início de uma alteração significativa, que se encontra na própria possibilidade de continuar a experimentar o narrar a partir de um ponto de vista subalterno. (SILVA, 2019, p. 325)

Assim, o esforço de João Antônio em colocar o seu ponto de vista narrativo próximo às realidades marginalizadas socialmente consolida-se com o aparecimento de outros escritores que vivem cotidianamente em locais de exclusão ou de apagamento. Espaços semelhantes àqueles que ele viveu parte de sua vida e que a maioria de suas personagens ocupam.

Tem-se aqui incluído também João Antônio como uma espécie de precursor; mas a ele, na verdade, não cabe o aspecto de “reportagem”, como os outros. Ficcionista maior, simplesmente, perfeito contista, herdeiro das possibilidades críticas do realismo do século XIX e da empatia de Lima Barreto com relação à população pobre, sensivelmente imbuído das características do nacional-popular, tem-se dado a ele, no presente, um olhar que vem questionando os rótulos conferidos ao longo do tempo, retirando-o de uma espécie de ostracismo a que foram relegados muitos dos que procuraram tratar a matéria popular: “escritor do submundo”, “autor da marginalidade”, “clássico velhaco”, etc. Estreando em 1960 – bem antes da onda do romance-reportagem –, sua ficção mimetiza a realidade de baixo para cima, isto é, trazendo à tona as contradições do tecido social, com o olhar voltado da margem para o centro, do excluído para o integrado, à semelhança do que propõe hoje a chamada “literatura marginal” e seus representantes contemporâneos. (PELLEGRINI, 2018, p. 201)

A literatura marginal das periferias, em alguma medida, continua o trabalho ficcional proposto por João Antônio, mas avança ao mesmo tempo ao destacar o local de onde enuncia. Sem condicionamentos temáticos, entretanto, mas colocando a visão subalterna como ponto de partida para a produção.

\*\*\*\*\*

A desestabilização estrutural no sistema literário brasileiro causado pelo surgimento de Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e João Antônio, no século XX, possibilita entrever, como

todo novo movimento – no espectro social –, outras ações que não ficaram e nem ficarão paralisadas e sem efeitos na historiografia literária. Como já observado, as fissuras internas na estrutura do campo literário permitiram que determinados agentes sociais – como os citados acima – refletissem sobre a dinâmica interna do campo, reavaliassem o sentido das ações com novas propostas de produção e trouxessem ao espaço simbólico um novo *modus operandi* de produção literária.

Lima Barreto seria um dos primeiros escritores a incluir em sua literatura um modelo de lutas por prestígio dentro do campo literário, tentando combinar, por sua vez, um modelo canônico de romance com outros gêneros da prosa. Carolina Maria de Jesus, por outro lado, estremece as estruturas internas do campo pela sua origem social, através de um novo modelo de escrita que propõe e por suas ações isoladas, sem vínculos a outros movimentos. Seus diários e romances plenamente construídos em torno de um “eu”, bem como a aproximação criada entre sua experiência e ficção, comprovam a atitude da escritora frente ao jogo de disputas por reconhecimento no campo. Por fim, João Antônio associa todos os elementos dos outros dois autores, mas com marcas específicas de uma nova construção discursiva e de estrutura de linguagem caracteristicamente sua, unindo, por sua vez, um padrão então canonizado em prosa, a elementos configurativos de textos que giram em torno das subjetividades de suas personagens. Como ficou destacado, cada um desses escritores contribuiu, ao seu modo, para que autores contemporâneos repensassem o fazer estético nacional. Se há uma preocupação na representação das Letras Brasileiras, há também uma percepção de que na maioria dos casos essa mesma representação é declarada por agentes externos às realidades ficcionalizadas.

## PARTE II: A EMERGÊNCIA DE UM PARACAMPO LITERÁRIO

[...] só se pode revolucionar um campo mobilizando ou invocando as aquisições da história do campo [...].  
Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 121.

Diversos acontecimentos marcam a virada do século XX para o XXI nos mais distintos campos simbólicos. Nessa época de conturbada modificação no cenário cultural brasileiro, o campo político também sofreu transformação. Torna-se necessário destacar as mudanças no campo político, pois as ações de incentivo à produção de cultura nas periferias brasileiras são oriundas desse espaço simbólico. Dentro do argumento de Pierre Bourdieu (1996), os campos estão, de uma forma ou outra, em constante contato, uma vez que todos eles podem ser encontrados dentro do campo social. Dessa forma, as mudanças percebidas no campo literário podem ser relacionadas às mudanças no campo político.

Com o fim da Ditadura Civil-Militar<sup>79</sup>, em 1984, no ano seguinte, Tancredo Neves é eleito presidente pelo Colégio Eleitoral, mas é internado na véspera da posse e morre no dia 21 de abril. Com isso, José Sarney, vice de Tancredo, é empossado presidente. O processo de redemocratização é finalmente iniciado. Em 1986, Sarney lança o Plano Cruzado, derrubando momentaneamente a inflação e em 5 de outubro de 1988 é promulgada a atual Constituição em vigor. Em 1989, acontecem as primeiras eleições presidenciais diretas, depois de três décadas. Fernando Collor de Mello torna-se presidente em 1990, mais tarde confisca 80% do dinheiro em circulação nos bancos e em 1992, após diversas denúncias de corrupção, com processo de Impeachment aberto, Collor renuncia. Itamar Franco, o vice, assume o cargo e, em julho de 1994, institui o Plano Real.

Fernando Henrique Cardoso (FHC) é empossado Presidente da República em 1995 e inicia um processo de privatizações – mais tarde, denúncias de corrupção surgem envolvendo o governo. Ainda em seu primeiro mandato, em 1997, a emenda constitucional que permite a reeleição presidencial levanta denúncias de compra de votos de políticos no Congresso. No ano

---

<sup>79</sup> Conforme a professora Emérita da Universidade de São Carlos, Tania Pellegrini, o campo cultural ainda sofre os efeitos da ditadura militar, com o Estado militarizado, o Brasil ingressa na pós-modernidade “as ações empreendidas pelo Estado militarizado, no campo cultural como um todo, conjugadas com as condições internacionais do desenvolvimento do capitalismo, foram fortes o suficiente para conseguir penetrar no coração da instância criativa, consolidando inclusive uma mudança de mentalidade – já em gestação anteriormente – também na esfera literária, agora pautada quase unicamente pelas normas do mercado. Se principalmente os anos 1970 foram propícios à criação de condições para que uma nova estrutura se instalasse, as décadas seguintes vão assistir ao seu funcionamento em larga escala. Pode-se dizer que, a partir da ditadura militar, o Brasil ingressou definitivamente na pós-modernidade [...], com todas as conhecidas peculiaridades nacionais das transformações ocorridas e que só serão acentuadas desde então” (2018, p. 210).

de 1998, FHC é reeleito, o Real, por sua vez, é bruscamente desvalorizado pelo governo que pede auxílio ao FMI (Fundo Monetário Internacional). Em 2003, Luís Inácio Lula da Silva, depois de três tentativas, é empossado Presidente da República e reeleito em 2006. Antes disso, em 2005, o escândalo do mensalão atinge as principais lideranças do Partido dos Trabalhadores (PT), partido do presidente.

Em 2011, Dilma Rousseff, ministra da Casa Civil de Lula, torna-se a primeira presidenta do Brasil e é reeleita em 2014. No ano de 2013, diversas manifestações acontecem por todo o Brasil contra o aumento do valor do transporte público. Em 31 de agosto de 2016, Dilma sofre um golpe (acusada de usar créditos complementares não aprovados pelo Congresso para honrar o orçamento federal, recurso amplamente utilizado por governos anteriores) e é impedida de concluir o seu mandato. Michel Temer, seu vice, assume a Presidência da República até dezembro de 2018. Em janeiro de 2019, Jair Messias Bolsonaro, candidato da ala conservadora vinculada à extrema direita do país, ocupa o cargo de Presidente do Brasil e endurece o projeto neoliberal com privatizações e com amplos cortes nas áreas da saúde, educação, pesquisa e nas políticas públicas. A política de desmonte desse período é ainda mais acentuada com os constantes escândalos de corrupção envolvendo os filhos do presidente. Além disso, a pandemia do novo Coronavírus (COVID-19) mostrou a face genocida do governo que levou à óbito mais de 600 mil pessoas no Brasil. Em 30 de outubro de 2022, Luís Inácio Lula da Silva, com cerca de 50,9% dos votos válidos, em segundo turno, derrota o candidato Jair Messias Bolsonaro e assume, em 1º de janeiro de 2023, pela terceira vez, a presidência da República.

Durante os dez anos em que o PT assumiu a Presidência, diversos programas sociais foram criados: em 2003, uma medida provisória cria o Programa Bolsa Família (que transfere renda do Governo Federal para famílias em situação de pobreza e de extrema pobreza em todo o País), vindo a se tornar Lei em 2004. No ano seguinte, é instituída a Lei do ProUni (Programa Universidade para Todos) que por meio do Enem (Exame Nacional do Ensino Médio) oferece bolsas integrais e parciais de estudo em universidades privadas. De modo geral, o ProUni possibilita o acesso a instituições privadas do ensino superior a estudantes que tiveram sua formação completa ou parcial em escolas públicas ou com renda bruta mensal de até um salário-mínimo e meio por pessoa.

Em agosto de 2012, foi sancionada a lei de Política de Cotas no Brasil. Garantindo, com isso, 50% das matrículas por curso e turno nas universidades federais e nos institutos federais, a alunos oriundos integralmente do ensino médio público. A Política de cotas é dividida em:

Cotais Raciais, de Gênero e Socioeconômicas, tendo por principal objetivo desenvolver a igualdade social.

Outro programa social que merece destaque é o Cultura Viva que cria diversos Pontos de Cultura pelo país. Lançado em 2004, durante a gestão de Gilberto Gil, então Ministro da Cultura, o programa pode ser visto como divisor de águas dentro da valorização de culturas das periferias. O principal objetivo do Cultura Viva é fomentar as diversas manifestações culturais da população com baixo acesso aos meios de produção, difusão e fricção de cultura. De modo geral, o programa estimula, valoriza e incentiva as manifestações culturais oriundas dos mais diversos grupos sociais brasileiros. Com isso, por meio dos Pontos de Cultura, os diversos produtos culturais oriundos das periferias ganham amplo reconhecimento (por meio de uma ação do Estado que não mais impõe cultura) e que ao mesmo tempo estimula o surgimento de novas manifestações artísticas.

Há ainda outros programas sociais criados pelo Estado durante esse período, contudo os aqui mencionados são significativos de uma mudança externa ao campo literário e artístico, mas com influência direta nesses espaços simbólicos<sup>80</sup>.

Uma revolução bem-sucedida, em literatura ou em pintura [...], é o produto do encontro entre dois processos, relativamente independentes, que ocorrem no campo e fora dele. Os recém-chegados heréticos que, recusando entrar no ciclo da reprodução simples, baseado no reconhecimento mútuo dos “antigos” e dos “novos”, rompem com as normas de produção em vigor e frustram as expectativas do campo no mais das vezes podem ser bem-sucedidos em impor o reconhecimento de seus produtos apenas graças a mudanças externas: as mais decisivas dessas mudanças são as rupturas políticas que, como as crises revolucionárias, mudam as relações de força no seio do campo [...], ou o aparecimento de novas categorias de consumidores que, estando em afinidade com os novos produtores, asseguram o sucesso de seus produtos. (BOURDIEU, 1996, p. 286)

O que acontece nesse período de transição é o confronto entre novos agentes (que até bem pouco tempo não tinham acesso a bens de consumo, de cultura e de educação formal) com manifestações artísticas que os colocavam em posição de subalternidade. Por meio desse

---

<sup>80</sup> A partir da noção de Émile Durkheim, em *Da divisão do trabalho social*, é preciso ressaltar que as ações do Estado não estão nunca diretamente relacionadas aos indivíduos, são sempre mediadas por outros fatores, indivíduos ou ações, demonstrando, com isso, certa limitação mesmo sobre Políticas Públicas. “Uma sociedade composta por uma poeira infinita de indivíduos desorganizados, que um Estado hipertrofiado se esforça por encerrar e reter, constitui uma verdadeira monstruosidade sociológica. Porque a atividade coletiva é sempre demasiado complexa para poder ser expressa unicamente pelo órgão do Estado; além disso, o Estado está demasiado distante dos indivíduos, mantém com eles relações demasiado externas e demasiado intermitentes para que lhe seja possível penetrar fundo nas consciências individuais e socializá-las interiormente. É por isso que, onde ele é o único meio em que os homens podem formar-se na prática da vida comum, é inevitável que estes se desprendam dele, que se separem uns dos outros e que, na mesma medida, a sociedade se desagregue. Uma nação só se pode manter se, entre o Estado e os particulares, se intercalar toda uma série de grupos secundários bastante próximos dos indivíduos para atraí-los fortemente em sua esfera de ação e arrastá-los, assim, na torrente geral da vida social” (DURKHEIM, 1999, p. XXXVII).

encontro, os novos agentes que reconhecem regras e padrões de funcionamento do campo rompem com determinados padrões e revolucionam o campo literário ao se confrontarem com os antigos, então detentores do poder de consagração, de julgar o que é legítimo ou não. Uma vez que há novas categorias de produção dentro do campo, novos consumidores externos passam a consumir novos produtos, por meio de um processo de identificação ou de afinidade.

Marcadamente, nesse período, três produções literárias surgem no campo artístico brasileiro e mudam significativamente as concepções de produção literária até então vigentes: *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Capão pecado* (2001), de Ferréz e as três edições especiais (2001, 2002 e 2004) da *Revista Caros Amigos/Literatura Marginal*. A mesma modificação estética também é sentida em outros sistemas do campo artístico: no cinema, em 1993, João Moreira Salles e Kátia Lund lançam o documentário *Notícias de uma guerra particular*; em 1998, estreia *Central do Brasil*, longa-metragem de Walter Salles que conquista o Urso de Ouro do Festival de Berlim; em 2002, é lançado o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Katia Lund<sup>81</sup>, baseado no livro de Paulo Lins; e, no mesmo ano, o documentário de José Padilha, *Ônibus 147*, que aborda o sequestro desse ônibus na Zona Sul do Rio de Janeiro e mostra a vida do sequestrador, um jovem que teria sobrevivido à Chacina da Candelária. Em 2008, outra adaptação surge nas telas do cinema: *Tropa de Elite*, de José Padilha, vencendo também o Urso de Ouro do Festival de Berlim; e, em 2015, com roteiro e direção de Anna Muylaert, é lançado *Que horas ela volta?*. Ainda no campo artístico, na área da música, em 1997, os Racionais MC's<sup>82</sup> lançam o álbum *Sobrevivendo no inferno*, marca contundente dentro do rap e do Hip Hop nacionais com importância destacada por outros escritores, como Ferréz, conforme será demonstrado a seguir.

---

<sup>81</sup> “Em 2004, na 76ª premiação do Oscar, o cinema brasileiro testemunhou um momento histórico com a indicação, sem precedentes, para quatro categorias do filme dos diretores Fernando Meirelles e Katia Lund, *Cidade de Deus*. Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Edição e Melhor Cinematografia. Sem dúvida alguma, a ocasião deve ser celebrada, pois confirma o salto qualitativo das produções nacionais. Em vez de simplesmente despertar o interesse de plateias internacionais por meio de paisagens exóticas e relações sociais “incomuns”, as indicações revelam o alto nível técnico alcançado pelo cinema brasileiro” (ROCHA, 2006, p. 28).

<sup>82</sup> “Surgidos em 1988, também no extremo sul da capital paulista, quatro jovens negros angulavam sua visão sobre o país a partir da periferia e sua história social, em letras que misturavam poesia, ativismo político, cotidiano periférico insuportável, discussão sobre o preconceito e a discriminação racial, violência policial etc.” (SILVA, M., 2011, p. 388-389).

## 6 CIDADE DE DEUS ENTRA EM CAMPO<sup>83</sup>

*Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...*  
Paulo Lins, *Cidade de Deus*, p. 19

Com o fim da guerra de Canudos (1896-1897), muitos soldados que lutaram na Bahia vieram a se estabelecer nas proximidades do Quartel do Exército, no Morro da Providência, no Rio de Janeiro, para cobrar do Ministério da Guerra seus soldos. Junto com os ex-combatentes, o nome “Favella” também fez viagem: designação utilizada para uma planta encontrada em Monte Santo, em Canudos, assim como para os moradores desse lugar, os favelados. A associação estava feita: o Morro da Providência, logo se tornaria o Morro da Favella. Contudo, antes disso, outros eventos marcaram o surgimento de habitações nos morros cariocas: com o fim da Guerra do Paraguai (1864-1870) diversos soldados negros foram libertos e tiveram que encontrar novas moradias. A Abolição da Escravatura (1888) forçou as pessoas a se estabelecerem nas margens da cidade, onde era mais barato morar e também ficava próximo do centro, com mais opções de trabalho. Por fim, as constantes demolições de cortiços no centro do Rio de Janeiro – por exemplo, a destruição do maior de todos, em 1893, o Cabeça de Porco – colaborou com a ocupação dos morros.

O processo de favelização urbana carioca continuará ao longo de todo o século XX, com constantes “bota-abaixo”, demolições, projetos de urbanização e de modernização da cidade. Em todos esses eventos, claramente se percebe a preocupação do Estado em colocar as pessoas mais pobres cada vez mais à margem do centro do Rio e privilegiar uma classe alta (ou em processo de ascensão). Ao mesmo tempo em que faltava estrutura e mínimas condições habitacionais para os moradores de vilas, de cortiços e para aqueles dos morros demolidos no centro da cidade (a parcela urbana populacional mais pobre), a Zona Sul ganhava um plano completamente distinto.

O surgimento da Cidade de Deus acompanhou, desse modo, o processo de urbanização do Rio de Janeiro. Nos anos 1960, a região da Zona Oeste da cidade começou a receber constantes levas de moradores removidos de várias favelas, retirados de suas casas graças às ações comandadas pelo então governador Carlos Lacerda. Segundo o jurista e historiador Rafael Soares Gonçalves, “o balanço final do governo Lacerda nessa área foi a remoção de cerca de 42 mil pessoas, a demolição de 8.078 barracos e a erradicação total ou parcial de 27

---

<sup>83</sup> Diferentemente da primeira parte desta tese, opto agora por utilizar títulos nos capítulos que remetam às obras literárias, pois, neste momento, elas são deflagradoras das mudanças que começam a ser percebidas no campo literário e de outros desdobramentos que elas estimulam, conforme será comprovado à medida que as análises acontecem.

favelas, entre 1962 e 1965” (2013, p. 218). Especificamente sobre a construção dos conjuntos habitacionais: “Vila Kennedy (5.509 moradias), Vila Aliança (2.187 moradias), Vila Esperança (464 moradias). A administração de Carlos Lacerda iniciou também a construção do conjunto da Cidade de Deus (6.658 moradias)” (GONÇALVES, 2013, p. 228). Dentro dessa linha histórica, o romance *Cidade de Deus* também aborda essas constantes remoções das populações pobres e enviadas para o conjunto habitacional:

Nenhuma das favelas teve sua população totalmente transferida para as casas do conjunto. A distribuição aleatória da população entre Cidade de Deus, Vila Kennedy e Santa Aliança, os dois outros conjuntos criados na Zona Oeste para atender aos flagelados das enchentes, acabou mutilando famílias e antigos laços de amizade. Muitas delas recusaram a mudança para Cidade Deus, por acharem o lugar muito distante. Mas os favelados da Ilha das Dragas e do Parque Proletário da Gávea vieram em massa povoar Os Apês, onde o entrosamento foi mais facilmente alcançado. (LINS, 2012, p. 30-31)

O narrador é muito claro sobre o que está acontecendo no Rio: mutilação como política pública para “resolver” um problema. Entretanto,

Cidade de Deus, conjunto habitacional construído com o dinheiro da Aliança para o Progresso num projeto de Carlos Lacerda, vinga-se dos defensores da remoção e reproduz, no plano horizontal cheio de ruas e praças, todas as formas de associação e todos os problemas que existiam nas 23 favelas de onde vieram seus moradores. (ZALUAR; ALVITO, 2006, p. 21)

Em outros termos, o “problema” não foi resolvido, apenas mudou de lugar, foi afastado do campo de visão central do Rio de Janeiro. Conforme Gonçalves (2013), a imprensa carioca constantemente atribuía às favelas todos os problemas de criminalidade e de violência. Cidade de Deus, no decorrer dos anos 1970 e 1980, continuou a receber levas de novos habitantes: de outras remoções, pessoas que perderam suas casas devido às enchentes (como a de 1966), de migrantes (que vinham das regiões norte e nordeste do país para trabalhar na cidade)<sup>84</sup> e que chegavam quase diariamente no Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida. De modo amplo, é esse o pano de fundo inicial do romance *Cidade de Deus*.

Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes. Estiveram alojados no estádio de futebol Mario Filho e vinham em caminhões estaduais cantando:

*Cidade Maravilhosa  
cheia de encantos mil...*

Em seguida, moradores de várias favelas e da Baixada Fluminense habitavam o novo bairro, formado por casinhas fileiradas brancas, rosa e azuis. Do outro lado do braço

---

<sup>84</sup> “O cearense migrara para a Cidade Maravilhosa com emprego garantido. Trabalhava na construção do elevador Paulo de Frontin. Ficou morando no alojamento da obra durante seu primeiro ano no Rio de Janeiro. Conseguiu a casa no conjunto com o pistolão de um dos engenheiros da obra. Tinha posto uma carta no correio, informado à esposa que o irmão dele iria buscá-la. Seu irmão embarcara no dia anterior num ônibus de carreira” (LINS, 2012, p. 50).

esquerdo do rio, construíram Os Apês, conjunto de prédios de apartamentos de um e dois quartos, alguns com vinte e outros com quarenta apartamentos, mas todos com cinco andares. Os tons vermelhos do barro batido viam novos pés no corre-corre da vida, na disparada de um destino a ser cumprido. (LINS, 2012, p. 16)

O início do romance é construído nessa dupla visão histórico-social a respeito do surgimento da favela. Há uma pressa em construir e firmar o novo loteamento e seguir com uma vida o mais próximo da normalidade possível. A urgência do movimento, contudo, pode ser percebida para além dos deslocamentos das personagens – que quase nunca saem da favela, a não ser quando vão ao centro para assaltar, mais uma vez o centro urbano é tido como lugar ideal para aquisição de dinheiro; ou, quando algumas personagens são presas, ou quando vão para outros morros e favelas –, pois o olhar do narrador as acompanha e na construção do seu discurso fica evidente a urgência em contar a história.

## 6.1 UM MARGINAL ONISCIENTE

Partindo de uma conceituação clássica:

A voz do narrador tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de *representação*, isto é, a função de produzir intratextualmente o universo diegético – personagens, eventos, etc. –, e uma *função de organização e controle* das estruturas do texto narrativo, quer a nível tópico (microestruturas), quer a nível transtópico (macroestrutura). Como funções secundárias e não necessariamente actualizadas, a voz do narrador pode desempenhar uma função de *interpretação* do mundo narrado e pode assumir uma função de *acção* neste mesmo mundo. (SILVA, V., 2011, p. 759, grifos do autor)

A voz narrativa, com isso, se apresenta no intermeio entre leitor e o universo ficcional. Dos mais diversos modos, o narrador pode estabelecer a sua relação com a história (e ao mesmo tempo a constrói) a partir de diferentes pontos de vista. Essa atribuição do interlocutor está intimamente ligada à estrutura interna do romance e ao modo como os fatos serão contados, com interrupções, distanciamentos, aproximações e ações das personagens na diegese. O narrador também pode oferecer pistas a respeito da sua opinião sobre o fato contado.

Isso posto, o narrador onisciente de *Cidade de Deus* estabelece, no decorrer de toda a história, uma relação íntima com as personagens, com o tempo e com o espaço de onde e sobre o qual narra. A instância narrativa do romance está imbuída de uma relação subjetiva com praticamente todas as personagens devido à posição interna (conforme o conto de João Antônio, de 1975, em um “Corpo-a-corpo com a vida”?) de sua voz.

Logo nas primeiras páginas, o narrador estabelece o mote principal do livro: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” (LINS, 2012, p. 19). Um tanto contraditório,

pois conforme a narrativa se desenrola, fica claro que a história do livro vai além de tematizar apenas a vida no crime. O “aqui” estabelece uma relação com o objeto livro onde as histórias serão contadas, contudo, extrapola essa posição inicial. Por extensão, o “aqui” se refere ao espaço geográfico de onde ele contará a história: de dentro da favela da Cidade de Deus. O advérbio de lugar “aqui” internaliza esse lugar ao mesmo tempo em que narra as ações. O espaço ganha, desse modo, contornos pessoais e subjetivos:

Cidade de Deus **deu a sua voz** para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês.

Ainda hoje, o céu azul e estrelece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de **becos-bocas**, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas. (LINS, 2012, p. 15, grifos meus)

A personificação do espaço é patente nesse excerto. A favela Cidade de Deus torna-se personagem, pois a relação estabelecida entre ela e o narrador não é simplesmente de observação ou de descrição. O narrador, por sua vez, transita e vive nos mesmos espaços por onde as personagens circulam. Ele constrói por meio dos termos utilizados – “becos-bocas” ou “deu a sua voz” – um vínculo extremamente significativo para si a respeito do local: o narrador marginal onisciente humaniza um espaço marcadamente periférico, que sofre com a violência causada pelo crime. O espaço, dentro perspectiva, é sujeito ao sofrimento. Essa humanização do espaço não fica restrita ao local, ela alcança absolutamente todas as personagens, mesmo aquelas mais violentas. Todas elas possuem uma história que precede à ação agressiva que pode acontecer ativa ou passivamente em suas vidas. Apesar da proximidade do narrador com os espaços, os locais dentro da favela são nomeados conforme uma posição central que não fica explícita. Em outras palavras, o uso do advérbio de lugar “lá”, nessa medida, evidencia o distanciamento criado entre um “eu” centralizado (em um “aqui”) e um “outro” que habita um espaço afastado dentro da Cidade de Deus. De todo modo, o “aqui” de onde o narrador acompanha as suas personagens é também passível de acontecer “Lá embaixo” ou “Lá do outro lado do rio”. O deslocamento das personagens é acompanhado, com isso, por um narrador centralizado na periferia que se movimenta pelos mesmos becos e vielas da favela.

Outro exemplo da proximidade do narrador marginal onisciente aparece nas páginas seguintes. Enquanto invoca a Poesia, sua musa, ou melhor, sua tia, as balas atravessam seus ouvidos e a sua própria escrita:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é

maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada.

Falha a fala. Fala a bala. (LINS, 2012, p. 20)

Quando o diálogo não acontece, o que surge é a violência. A instância narrativa não é ingênua, muito pelo contrário, ao fazer o desdobramento de termos utilizados pela épica, ao invocar a musa, o narrador vincula, em alguma medida, o romance a uma epopeia e demonstra sua erudição pela capacidade de articular os termos. Mário Augusto Medeiros da Silva, na análise que faz sobre *Cidade de Deus*, percebe o narrador como uma figura de ambiguidades: próxima e distante, com e sem lugar definido, em terceira pessoa e flertando com uma primeira. Narrando, desse modo, o que acontece ao seu redor sem falsos moralismos ou nojo.

É um narrador que também sabe onde e por quê tudo começou. E é por isso que as três histórias que vertebram o livro organizam a narrativa sob o ponto de vista da memória. Cabeleira, Bené e Zé Pequeno atravessam aquela temporalidade exígua – anos 1960 a 80 – tendo seus feitos contados como se fosse uma epopeia. Mas é difícil afirmar que sejam heróis, embora em seu entorno se expresse uma coletividade. Ninguém é inocente em *Cidade de Deus*, assim como não há alguém que seja completamente malévolo. A ambiguidade constante dos personagens é um traço distintivo importante. A linha que separa malandros e otários é muito tênue. (SILVA, M., 2011, p. 377)

As três personagens centrais do romance não se encaixariam plenamente dentro de uma definição clássica de heróis. De algum modo, ao contar os feitos de Inferninho, de Pardalzinho e de Zé Miúdo, o narrador subverte essa noção de heroicidade e articula as ações dos três dentro de um espaço social que se manifesta às margens do centro simbólico e geográfico do Rio de Janeiro.

No entanto, a maior parte do tempo, o narrador do romance oscila entre diversos registros linguísticos, característicos da passagem do tempo e da mudança da forma da criminalidade na Cidade de Deus. Em suma, o romance apresenta a história de aproximadamente 30 anos da favela Cidade de Deus, oferecendo um estudo das transformações estruturais impostas às comunidades pobres pela ascensão do tráfico internacional de drogas, como também pelo abandono das autoridades do país. (ROCHA, 2006, p. 39)

As modificações urbanas e sociais são percebidas explicitamente através das histórias dos três maiores bandidos da Cidade de Deus. A divisão do romance em: “A história de Inferninho”, “A história de Pardalzinho” e “A história de Zé Miúdo”<sup>85</sup>, é, no fundo, a história

---

<sup>85</sup> Em comparação com a primeira edição do livro, os nomes sofrem alteração. Na edição de 2012 da Editora Planeta, utilizada neste trabalho, já fica marcada essa ocorrência, fruto da relação entre os campos simbólicos de

da própria favela. Contudo, nos títulos das três partes, logo após o termo “história”, poder-se-ia acrescentar “da morte”, pois esses grandes capítulos focam mais o momento da morte de cada uma dessas três personagens do que propriamente a rememoração da vida de cada uma delas. No entanto, por mais que haja essas divisões, é evidente a interrelação que cada uma delas possui com o todo do romance. A história de Zé Miúdo, por exemplo, de como ele foi morar na Cidade de Deus, pode ser encontrada na segunda parte. Em outras palavras, cada uma dessas subdivisões não isolam as personagens, pelo contrário, focalizam um momento específico: o da morte de cada uma delas. Por outro lado, o romance apresenta uma estrutura geral fragmentada (internamente), na qual cada uma das partes é composta por outros fragmentos de histórias de distintas personagens que habitam aquele mundo e que nem sempre contribuem significativamente para a economia narrativa. No entanto, ao auxiliar no detalhe particular, a narração focaliza em cada uma dessas personagens secundárias para apresentar ao leitor o modo como o todo da favela é composto. Um romance que pode, com isso, ser percebido como um mosaico de vidas em um mesmo solo.

Explicitamente, nessa lógica, a coletividade se manifesta por meio do registro da história de personagens secundários que, em alguns casos, não teriam influência significativa e direta na narrativa. Entretanto, não há como isolar uma ou outra parte. O narrador as articula de modo a construir uma visão interna em que cada uma das histórias pode ser vista como rasuras ou – a partir da geografia do local – como becos e vielas que se entrecruzam na trama diegética.

A tônica é um presente contínuo e fugaz, embora o romance se estruture em três memórias delimitadas e espaços físicos específicos. Insista-se na imagem do *mosaico*. Há um esforço considerável, por parte de um narrador difuso, em articular aquelas *vidas breves* num todo. Não se tratam de histórias fragmentadas; mesmo quando se assemelhem a pequenos contos internos ao romance; elas se entremeiam, se sobrepõem, reforçam-se e esclarecem-se. Assim como não nos parece possível identificar uma voz dominante, igualmente se faz difícil dizer que exista uma fragmentação narrativa ao ponto de desnortear o leitor, de se tornar ininteligível. Ao contrário, a brevidade da vida, a experiência ao rés-do-chão das classes baixas, a futilidade de ser ou estar no mundo, a autoridade em disputa o tempo todo etc. são costuradas num esforço denso e visível, com mais ou menos sucesso, ao longo da trama. (SILVA, M., 2011, p. 378, grifos do autor)

Nessa lógica, justifica-se a posição central do narrador na favela que estaria em um ponto na estrutura narrativa que lhe permitiria ver cada um dos ladrilhos que compõem o mosaico. É uma voz que emerge do espaço periférico, que está centralizada nesse interior e que

---

produção artística. Conforme reportagem de 30 de agosto 2002, no Caderno Ilustrada, da *Folha de S. Paulo*, a intenção de alterar os nomes das personagens, conforme afirmado pelo autor, foi necessária para marcar o distanciamento entre a obra literária da fílmica. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26966.shtml>. Acesso em: 30 mar. 2021.

se movimenta através de outras vozes que ganham espaço dentro do seu discurso. Além disso, o narrador acaba assimilando ou se valendo das falas das personagens para construir o seu discurso. Filé com Fritas, garoto de 8 anos, ao tentar fazer parte do bando de Sandro Cenoura e de Zé Bonito afirma sobre si: “- Meu irmão, eu fumo, eu cheiro, desde nenezim que peço esmola, já limpei vidro de carro, já trabalhei de engraxate, já matei, já roubei... Não sou criança não. Sou sujeito homem!” (LINS, 2012, p. 302). Adiante, após um confronto entre as quadrilhas rivais, a criança é capturada pelo grupo de Zé Miúdo:

- Vai tomar no cu, filho da puta... Eu não vou falar porra nenhuma.  
Miúdo se aproximou com Toco Preto. Biscoitinho, irado com a resposta de Filé com Fritas, mandou que ele se deitasse no chão. O menino disse que morreria em pé, porque sujeito homem morre é em pé. Somente uma lágrima escorreu-lhe pelo rosto liso. É assim que choram **os sujeitos homens de pouca idade**: apenas uma lágrima muda na hora da morte. (LINS, 2012, p. 308, grifos meus)

A criança afirma ser sujeito homem, apesar dos 8 anos, e o narrador, antes da morte brutal da personagem, assimila em seu discurso o que Filé com Fritas havia falado. Ainda é possível discutir a transformação da identidade infantil forçada a ser sujeito homem para poder sobreviver no espaço da Cidade de Deus. Se na fala de Filé há um certo tom de ironia, seja das outras personagens que a escutam ou mesmo por parte do leitor, no trecho subsequente, o tom muda. Com a morte eminente pelo grupo rival, o narrador se vale do artifício usado pela personagem para comprovar que aquela criança há muito tempo não possui mais ingenuidade. Ela se tornou homem. Filé com Fritas é um dos tantos jovens que perdem sua vida muito cedo. Há, nesse meio, muitas outras personagens que vivem na mesma situação do mundo do crime e morrem entre os confrontos dos grupos rivais.

O exemplo ainda evidencia uma nova perspectiva que se configura no sistema literário brasileiro com *Cidade de Deus*. Como já foi dito, as ações das personagens não são questionadas por uma voz moralizante externa. Pelo contrário, o parágrafo posterior ao trecho citado apresenta a violência do assassinato da criança-sujeito-homem. As frases curtas e diretas do excerto a cima também contribuem na construção de uma perspectiva que tem pressa em apresentar o que está acontecendo na cena. Não há comentários por parte do narrador em nenhum momento, que poderiam julgar as ações tanto de Filé com Fritas, como as dos bandidos que o matam. Através do contato direto com seres ficcionais, o narrador mobiliza o leitor a entrar naquele mundo e a ver de perto a realidade ficcionalizada.

A oscilação vertiginosa na estatura das personagens, conforme o ângulo pelo qual se encarem, formaliza e dá realidade literária à fratura social, que se reproduz dentro também da esfera do crime. Morto no chão, o senhor violento e astuto da vida e da morte dos outros é um menino desdentado, desnutrido e analfabeto, muitas vezes

descalço e de bermuda, de cor sempre escura, o ponto de acumulação de todas as injustiças de nossa sociedade. Se por um lado o crime forma um universo à parte, interessante em si mesmo e propício à estetização, por outro ele não fica fora da cidade comum, o que proíbe o distanciamento estético, obrigando à leitura engajada, quando mais não seja por medo. Trata-se de uma situação literária com qualidades próprias. (SCHWARZ, 1999, p. 167)

*Cidade de Deus* contribui, dessa forma, para discutir aspectos sociais injustos que, até então, não eram totalmente expostos ao público leitor. Há um perigo nessa aproximação: transformar o livro em um objeto exótico, despertando, com isso, unicamente a curiosidade do leitor. Em outra medida, o filme homônimo gira em torno da personagem Buscapé, seu desejo de sair da favela, tornar-se fotógrafo e perder a virgindade (ROCHA, 2006), e, sobretudo, o medo de perder a sua vida em virtude de uma foto tirada e estampada no jornal. De outro modo, enquanto a vida da personagem está em risco, a narrativa fílmica focaliza apenas o aspecto sexual do jovem. A obra literária, contudo, cumpre com uma função de denúncia de diversas ações injustas cometidas, em sua ampla maioria, pelo Estado. Ao “tentar” resolver o “problema” das favelas, na verdade, o poder público apenas retira do centro do Rio uma população já fragilizada e a coloca nas margens urbanas.

O início do romance, ao comentar sobre as constantes chegadas de novos moradores, aponta para uma fratura social que é relegada ao apagamento e ao seu silenciamento. Paulo Lins, ao construir uma figura narrativa presentificada no espaço da favela, subverte essa lógica e mostra que a realidade violenta faz parte do espaço urbano. O excerto do crítico literário, Roberto Schwarz, sobre *Cidade de Deus* apresenta um outro jovem pobre, desnutrido, analfabeto, descalço e negro, que mata alguém. Essa ação é diferente da de Filé com Fritas. No entanto, os dois são semelhantes em todas as outras características. Ambos representam, desse modo, uma realidade que precisa ser vista por quem está fora da favela.

É claro o desejo de edificar uma denúncia, cristalizada pela forma testemunhal do romance. Mas o que mais chama atenção na leitura de *Cidade de Deus* e *Capão pecado* é a utilização de maneira recorrente de um padrão narrativo baseado em causa e efeito, revelando, além do intento de sempre justificar as ações criminosas dos personagens, uma preocupação em apresentar a opção pelo crime como resultante da exclusão social que atinge os personagens marginalizados. (PATROCÍNIO, 2007, p. 186)

Sem dúvidas, o problema não é a favela e nem os seus moradores, mas a forma como se deu o processo de exclusão associado a outras injustiças sociais aplicados a uma parcela da sociedade brasileira. *Cidade de Deus*, com isso, estabelece uma nova perspectiva de representação da realidade brasileira. Conforme já afirmado, a construção de um narrador onisciente favelado serve dentro da obra como sujeito das ações que acontecem dentro do

espaço da ficção. Ele está sujeito à sua própria narração e, com isso, transforma-se à medida que a narrativa avança pelos becos, vielas, situações e ações das personagens marginais.

## 6.2 O(S) TERRITÓRIO(S) CIDADE DE DEUS

Paulo César de Souza Lins nasceu em 11 de junho de 1958, no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro.

As enchentes de 1966 atingiram também a casa da família, uma habitação coletiva. Seus pais (pintor de paredes e doméstica), migrantes baianos, conseguiram, através de contatos pessoais na administração municipal, inserir o nome na lista dos flagelados que seriam removidos para o novo conjunto habitacional. Em Cidade de Deus, de acordo com o escritor e Zaluar, uma nova socialização se instaura, baseada no desconhecimento interpessoal, a tragédia pregressa e a violência de todo o processo. Antes, no Estácio, zona boêmia do Rio, nas memórias de Lins, há um encantamento pueril pelo universo musical: “*Eu morava na São Cláudio, passava com a minha mãe e via aqueles caboclos tocando no bar, ela mudava de rua porque dizia que eram todos bandidos, marginais, eu olhava aqueles caras tocando e bebendo, e tinham mesmo um aspecto meio marginal, tocando violão de manhã, virando a noite, depois vim saber que esses bandidos eram Cartola, Nelson Cavaquinho, essa rapaziada.*” (SILVA, M., 2011, p. 361, grifos do autor)

Com a mudança para Cidade de Deus, em 1966, Paulo Lins passa por um processo de rearranjo nas relações sociais durante sua infância e adolescência. Nesse período (como fica explícito no romance), a favela era vista como um problema social e como espaço do crime e da violência. Desse modo, a forma com que o jovem via o contexto social ao seu redor se altera. Por um lado, ao mesmo tempo em que tem contato com o mundo do crime (vinculado à visão divulgada amplamente pelos jornais acerca da favela como problema), por outro, há o contato com o samba através da Associação de Moradores que lutava para positivar aquele cenário. Lins e outros jovens também conseguem trafegar por outros espaços fora da favela. É nesse período que ele ingressa na faculdade de Letras da UFRJ e entra em contato com o movimento de Poesia Independente (ou Poesia Marginal), nos anos 1980.

Entre os anos 1970 e 1980, Paulo Lins ficou muito próximo da geração de escritores concretistas, como os irmãos Campos e Décio Pignatari, além de estabelecer relação direta com Paulo Leminski<sup>86</sup>. Em 1986, publica seu primeiro livro, *Sobre o sol*, volume que reúne poemas com forte influência do movimento concretista ao qual estava inserido. Entre 1986 e 1993, durante a sua graduação, trabalhou no projeto de pesquisa de campo (na Cidade de Deus),

---

<sup>86</sup> A epígrafe de *Cidade de Deus* comprova o vínculo de Paulo Lins com a geração de escritores dos anos 1980: “Vim pelo caminho difícil,/ a linha que nunca termina/ a linha que bate na pedra,/ a palavra quebra uma esquina,/ mínima linha vazia,/ a linha, uma vida inteira,/ palavra, palavra minha”. Poema de autoria atribuída a Paulo Leminski.

“Crime e criminalidade nas classes populares”, sobre a violência no Rio de Janeiro, com coordenação da pesquisadora e antropóloga Alba Zaluar. Em 1985, a pesquisadora publica a obra fruto do trabalho: *Máquina e a revolta*.

Durante o mesmo período de graduação e pesquisa, Paulo Lins conhece Roberto Schwarz, importante crítico literário brasileiro que se interessa pelo jovem e pelo trabalho que estava escrevendo sobre a Cidade de Deus. Segundo Mario Medeiros da Silva (2011), no final dos anos 1980, sob orientação de Alba Zaluar, Lins deveria escrever um relato etnográfico sobre a favela. Entretanto, ele não aceitou e escreveu um poema. Alba Zaluar leva o texto para a leitura de Roberto Schwarz que imediatamente se interessa pelo jovem<sup>87</sup>. Ao investirem no jovem escritor seus capitais de prestígio, os dois teóricos brasileiros reconhecem nele a capacidade de ficcionista. Dessa forma, ambos os pesquisadores terão implicação decisiva na produção da obra e na construção da figura do escritor Paulo Lins.

O crítico e a antropóloga apostaram perigosamente no vazio. A bem ver, quando Dantas conheceu os diários de Carolina Maria de Jesus, seu maior trabalho foi compilá-los. Zaluar e Schwarz tiveram de conceber e fomentar a *persona romancista* de Lins, sem saber, efetivamente, se e como ela viria à tona. (SILVA, M., 2011, p. 372, grifos do autor)

Interessante perceber que as semelhanças entre Carolina e Paulo não se reduzem apenas ao tema que ambos abordam. Os dois escritores tiveram “auxílio” de agentes externos para conseguir publicar seus textos: Paulo Dantas, com seu prestígio oriundo do campo jornalístico, e Alba Zaluar e Roberto Schwarz, do campo acadêmico. Com todas as apostas feitas, em agosto de 1997, Paulo Lins publica, pela Companhia das Letras<sup>88</sup>, *Cidade de Deus*.

Em setembro do mesmo ano, no caderno *Mais!*, da Folha de São Paulo, Roberto Schwarz publica um texto-elogio sobre a obra de Lins. Em 1999, esse mesmo artigo aparece (ao lado de tantos outros trabalhos) na obra *Sequências brasileiras*. O ensaio merece por si só um estudo mais aprofundado. No entanto, destaca-se o primeiro parágrafo, pois auxilia no desenvolvimento do argumento proposto sobre a importância de *Cidade de Deus* no campo literário e para tantos outros escritores:

---

<sup>87</sup> Importante salientar que em 1983 Roberto Schwarz havia organizado o livro *Os pobres na literatura brasileira*. Reunindo nesse volume diversos estudos teóricos de textos que tematizam a pobreza na literatura, conforme já foi comentado anteriormente neste trabalho.

<sup>88</sup> De acordo com Hallewell (2005, p. 662-663, *apud* SILVA, M., 2011, p. 358): “Luiz Schwarcz (nascido em 1957) [...] Em abril de 1986, saiu [da Brasiliense] para fundar sua própria firma, a Companhia das Letras, hoje a esplêndida editora voltada para leitores sofisticados, com base no raciocínio segundo o qual ‘a coerência da linha editorial’ tem mais valor do que as ‘oportunidades de mercado’[...]. A Companhia das Letras destaca-se pela qualidade dos textos que escolhe, pelo cuidado que dedica à tradução, pelo bom gosto de suas capas e pela atenção que empresta à apresentação gráfica e artística”.

O romance de estreia de Paulo Lins, um catatau de quinhentas e cinquenta páginas sobre a expansão da criminalidade em Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, **merece ser saudado como um acontecimento**. O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para a aventura artística fora do comum. A literatura no caso foi levada a explorar possibilidades robustas, que pelo visto existem. (SCHWARZ, 1999, p. 163, grifos meus)

No excerto, três elementos precisam ser destacados: o primeiro diz respeito ao tratamento que deve ser dado ao romance, “saudado como um acontecimento”. O livro torna-se um fato literário único dentro do sistema e com qualidade estética própria, conforme o crítico apontará nas páginas subsequentes. O segundo aspecto mostra que há um interesse no assunto tratado em *Cidade de Deus* por parte do público leitor. Os anos 1990 são marcados por chacinas (como a do Carandiru e a da Candelária), pelo aumento da criminalidade em todos o país, e pelo surgimento de facções criminosas e suas lutas pelo controle do tráfico de drogas (como o Comando Vermelho, no Rio de Janeiro, e o PCC, Primeiro Comando da Capital, em São Paulo<sup>89</sup>). Em outras palavras, é uma obra que dialoga com o que está sendo vivido no país naquele momento. E o terceiro elemento se refere ao “ponto de vista interno” que Schwarz destaca. Conforme já mencionado na sessão anterior, a construção de um narrador colocado no interior das ações contribui para o efeito de real. O aparecimento do livro no campo literário nacional aciona mecanismos de uma estética construída a partir da etnografia social, com relação histórico-memorialística e, ao mesmo tempo, com tom de denúncia, uma ficção que se politiza quando apresenta ao leitor uma realidade vista de dentro da favela.

Não é difícil, desse modo, reconhecer a importância que o texto de Schwarz, um mês depois da publicação de *Cidade de Deus*, tem para o amplo reconhecimento e legitimidade da obra. Em fins do século XX, é notável uma disposição do campo literário para outras concepções estéticas e para novos modos de construção narrativa. É nesse cenário que o romance de Paulo Lins é reconhecido pela crítica. Na análise bourdiana a respeito do campo literário francês do século XIX, o sociólogo afirma:

Se não há dúvida de que a orientação e a forma da mudança dependem do “estado do sistema”, ou seja, do repertório de possibilidades atuais e virtuais oferecido, em um momento dado, pelo espaço das tomadas de posições culturais (obras, escolas, figuras exemplares, gêneros e formas disponíveis etc.), elas dependem também e sobretudo das relações de força simbólica entre os agentes e as instituições que, tendo interesses

---

<sup>89</sup> Sobre a relação de forças existentes entre as facções e o Estado, Ettore Finazzi-Agrò (2013, p. 388) expõe a relação de poder nos confrontos: “A São Paulo de maio de 2006, o episódio da verdadeira guerra entre o governo estadual e o Primeiro Comando da Capital (PCC), representou, a meu ver, a deflagração desse conflito e a reafirmação de um solidarismo entre o que consideramos o poder e o que nomeamos antipoder: duas placas, para usar uma metáfora geológica, que, como em um incessante movimento tectônico, podem deslizar uma sobre a outra ou choca-se provocando, em ambos os casos, terremotos e desastres, perdas e destruição até encontrar um novo equilíbrio”.

inteiramente vitais nas possibilidades propostas como instrumentos e apostas de luta, aplicam-se, com todos os poderes de que dispõem, em fazer passar ao ato aquelas que lhes parecem mais de acordo com suas intenções e seus interesses específicos. (BOURDIEU, 1996, p. 229-230)

Dentro dessa lógica de mudanças de posições e de interesses entre campos distintos, o sistema literário à época da publicação de *Cidade de Deus* já esboçava mudanças e recolhia interesses de diversos campos, desde o social até o científico. Como exposto na primeira parte, outros escritores já haviam construído narrativas em outras épocas com temas similares. No entanto, não alcançaram o mesmo reconhecimento, em parte, devido ao “estado do sistema” vigente naquele determinado momento. Há, contudo, no final dos anos 1990, um “repertório de possibilidades” dispostas que o livro consegue cumprir e abarcar por mérito próprio e com auxílio de outros agentes que estão em uma posição de poder dentro das disputas internas do campo literário (Companhia das Letras) e do campo acadêmico (Alba Zaluar e Roberto Schwarz).

Nessa perspectiva, o romance continua a suscitar novas discussões dentro do campo acadêmico. Em consulta ao Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, foram encontrados 69 trabalhos realizados a nível de Mestrado e de Doutorado Acadêmico na área de Linguística, Letras e Artes, sobre *Cidade de Deus*<sup>90</sup>. De acordo com as informações recolhidas, em 2003 há o registro dos três primeiros trabalhos sobre o livro, 2007 é ano com maior número, ao todo são doze, e 2019 é o último ano com registro do tema no portal, com quatro trabalhos. O conteúdo procurado representa uma contínua movimentação de interesse por parte de pesquisas teóricas no interior do campo acadêmico. Com pouco mais de 20 anos, *Cidade de Deus* ainda é referência para os estudos literários que se debruçam sobre violência, literatura marginal, literatura brasileira contemporânea e outras abordagens – apenas para ficar dentro da área das Letras, pois o portal possui dados relativos às Ciências Sociais, por exemplo, com outros 28 trabalhos.

Retomando a trajetória individual de Paulo Lins pelo campo literário, cabe ressaltar que, para além de *Cidade de Deus*, o escritor publicou: *Desde que o samba é samba* (2012), romance pela editora Planeta, e *Dois amores* (2019), uma novela pela editora Nós<sup>91</sup>. Além de ter participado em antologias e outras organizações, o escritor também contribuiu na escrita de

---

<sup>90</sup> A coleta das informações não considerou distinção entre a obra fílmica e a literária, devido aos poucos recursos de seleção oferecidos pelo site. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 24 fev. 2021.

<sup>91</sup> A editora conta com outros escritores que também figuram no *paracampo* literário marginal das periferias, tais como: Allan da Rosa, Ferréz, Alessandro Buzo, Rodrigo Ciríaco, Sacolinha, dentre outros. O que configura um projeto editorial amplo, coletivo e inclusivo. Disponível em: <https://editoranos.com.br/nossos-autores/>. Acesso em: 25 fev. 2021.

roteiros: no filme *Quase dois irmãos* (2004), com Lúcia Murat; no seriado *Subúrbia* (2012), em parceria com Luiz Fernando Carvalho; e no filme *Faroeste Caboclo* (2013), com René Sampaio<sup>92</sup>. Isso representa, para a trajetória de Lins, além do investimento de capital de prestígio (que hoje possui enormemente reconhecido), outras possibilidades de escrita e ampliação das relações com diversos campos artísticos. Desse modo, outros agentes aparecem na cena coletiva do *paracampo* usufruindo dessas mesmas possibilidades de abertura para outros sistemas artísticos especializados.

*Cidade de Deus* figura como uma das mais importantes obras do campo literário brasileiro. Seja por sua estrutura disruptiva, seja pela temática da violência e do crime, ou pela posição engendrada pelo autor ao criar um narrador com um discurso muito particular e diferente do padrão hegemônico no sistema literário à época.

Passados já alguns anos do aparecimento do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, é forçoso reconhecer a importância deste acontecimento em nosso meio literário, para além dos juízos preliminares que se formularam no calor dos primeiros momentos. De fato, o lançamento do romance do até então obscuro poeta carioca, transcendeu os debates centrados na fatura do texto e em suas relações com o entorno literário imediato, com relação ao qual ele francamente destoava. Lembremos, antes de mais nada, que ele se apresentava, em sua primeira edição, como um calhamaço de 550 páginas em um cenário no qual muitos de nossos ficcionistas pareciam cada vez mais investir na condensação e miniaturização de seus projetos. Ademais, ressalte-se o problemático e instigante tensionamento das esferas do ficcional e do documental que, embora tivesse precedentes em nossa série literária, nele alcançou uma representação peculiar, sugerindo aos pesquisadores a recuperação de diversos casos de trânsito entre a experiência documental e sua elaboração ao longo de nossa história literária. (RODRIGUEZ, 2003, p. 47)

Contudo, o romance também ganha destaque no *paracampo* literário marginal das periferias (pelos mesmos motivos acima citados) por trazer a figura de um escritor oriundo de uma favela e ao ganhar relativo prestígio nas relações simbólicas do campo.

A publicação do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, lançado em 1997, pode ser tomada como uma espécie de marco inaugural desse movimento de autores periféricos. Sua importância está diretamente ligada ao fato de ser a primeira experiência literária de um autor residente em uma favela que lança mão de sua própria vivência marginal para a produção de um discurso que une testemunho e ficção, resultando em um novo olhar sobre a escalada da violência nas favelas do Rio de Janeiro. [...] A singularidade de *Cidade de Deus* provém da constatação da origem do discurso, da percepção de que o local de enunciação é o mesmo do objeto. Sobrepostas as duas esferas, é criado um espaço de conjugação entre o sujeito e objeto. (PATROCÍNIO, 2013, p. 13)

Conforme ambos os teóricos citados, *Cidade de Deus* tornou-se um marco inaugural de um novo tipo de literatura, dentro de um novo modo de representação. Além disso, por meio de

---

<sup>92</sup> Informações recolhidas do site *Literafro*: o portal da literatura afro-brasileira, da UFMG. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/381-paulo-lins>. Acesso em: 25 fev. 2021.

uma estética criada a partir do olhar interno da ficção, a obra também é celebrada por outros escritores que se identificam com a posição de marginais. Em outras palavras, *Cidade de Deus* pode ser considerado como um dos mais importantes acontecimentos (dentro das ações dos agentes no campo literário) que auxiliaram no aparecimento de um *paracampo* literário marginal das periferias.

No entanto, Érica Peçanha do Nascimento comenta o fato de o autor desse romance não se identificar com a imposição do epíteto “literatura marginal” para si: “Paulo Lins rejeita a atribuição do termo literatura marginal à sua produção e a dos outros escritores que partilham do mesmo perfil sociológico, e identifica em Ferréz o precursor do novo discurso sobre literatura marginal” (2009, p. 58). No meio dessa discussão, o que se sobressai é a atribuição do termo ao autor por parte da crítica jornalística e da Academia. Tal discussão contribui, contudo, para certa visibilidade e para aquisição de prestígio que Paulo Lins recebe. Esses capitais surgem justamente no meio das disputas internas e através das relações sociais construídas nos mesmos campos literário e acadêmico. Acrescente-se a isso, a vinculação que o próprio Ferréz estabelece entre a sua obra e a narrativa de Lins: “E no romance *Cidade de Deus*, o calhamaço que despertou interesse da crítica e do público ao ficcionalizar situações de violência e criminalidade, o escritor [Ferréz] se inspirou para escrever *Capão pecado*” (NASCIMENTO, 2009, p. 204).

Nesse entremeio classificatório, o que se sobressai é a importância de *Cidade de Deus* para todo um grupo de escritores/leitores que se identificam com a posição do autor (na esfera social), com a criação de uma obra que ficcionaliza personagens à margem do espaço geossocial urbano e com uma linguagem próxima da oralidade, unindo gírias ao discurso da narrativa. No entanto, quando a trajetória do escritor é considerada, percebe-se como aconteceu o processo de escrita do romance e de legitimação – tanto no campo quanto no *paracampo* literário marginal das periferias.

Outra relação estabelecida a partir da publicação de *Cidade de Deus* acontece entre Ferréz e Paulo Lins. Os dois escritores são marcos importantes dentro da historiografia do *paracampo*. As relações coletivas estabelecidas entre os dois vão desde a colaboração com textos na *Revista Caros Amigos/Literatura Marginal* até a presença deles em eventos sobre literatura. Em entrevista concedida a Mário Medeiros da Silva e a Keila Prado Costa (em 26 de outubro de 2007, em São Paulo), Paulo Lins detalha a sua relação com os escritores marginais:

Eu nunca li o livro dela [Carolina Maria de Jesus]. Gostaria de ler. Nunca li. Não tive... Muita coisa pra ler. Ficar lendo coisa parecida com a minha? [riso] Eu leio Nietzsche. Adoro ler Nietzsche. Isso é coisa do Ferréz[riso]. O Ferréz que tem essa mania de...

Voz da periferia e tal. Mas, assim, eu acho legal [riso]. O Ferréz me chamou. Ele é meu amigo, né? Eu fui lá no Capão Redondo **pra lançar o livro dele**, ficamos amigos.... Nunca existiu Literatura Marginal. Existia Poesia Marginal, que era uma coisa totalmente diferente desta que está aí. Agora, ele tá falando isso porque a literatura que trata de... ele lançou na Caros Amigos o pessoal falando da favela, da miséria e tal... Ele lançou, eu tô na dele. Eu topo qualquer negócio. Eu sou da Literatura Marginal. Mas eu não acho que exista uma Literatura Marginal, só porque é escrita por causa da periferia e por conta do tema. Acho que é onda do Ferréz. O Ferréz gosta de lançar essas ondas. (SILVA, M., 2011, p. 385-386, grifos meus)<sup>93</sup>

Na onda de Ferréz, Paulo Lins acaba entrando e fica evidente no trecho a relação entre os dois. Outro exemplo está presente na orelha do livro *Cidade de Deus*, escrita por Ferréz na edição da editora Planeta, de 2012. Essa única informação já é significativa de uma aproximação entre os dois escritores<sup>94</sup> dentro de uma “tradição” de escrita sobre violência e favela. O texto do escritor paulista sobre o romance do carioca vai além: Ferréz faz uma ampla apresentação de quem é o autor, de como ele escreveu o romance “morando na boca de fumo da quadra 13, comia mal, dormia mal, e perdia um amigo todo dia, era estudante universitário em meio a tudo isso”. Destaca a importância da luta de Lins e da crítica que faz à sociedade e ao sistema brasileiro nas páginas de *Cidade de Deus*. Por fim, Ferréz afirma: “abusado, tolerado por saber encaixar as palavras, digitador do caos moderno, herdeiro de Carolina de Jesus”. Não há dúvida: por meio desse texto, começa a se delinear uma relação de aproximação entre a escritora do Canindé e o escritor da Cidade de Deus – por mais que à época da entrevista, Lins não a tenha lido. Contrário a isso, Ferréz estabelece uma relação de continuidade na escrita de Paulo Lins que seria descendente dos textos de Carolina.

Tal afirmação contida na orelha do livro, sem dúvidas, abre possibilidades para refletir sobre um projeto literário baseado na representação de realidades marginalizadas. Destacando, com isso, a presença de um cânone literário marginal das periferias em que Carolina Maria de Jesus figura como a principal referência para os novos escritores. Ao lado dela, estariam Paulo Lins, com *Cidade de Deus*, e Ferréz, com *Capão pecado*. Obras importantes quando associadas à emergência de um espaço simbólico dedicado a escritores que nem sempre conseguem ter acesso ao campo literário hegemônico.

---

<sup>93</sup> Como se percebe, Paulo Lins destaca que a Literatura Marginal produzida nos anos 2000 está relacionada mais ao trabalho de Ferréz. Nesse sentido, explica-se o porquê da diferença de tamanho deste capítulo. O destaque em sua trajetória de trabalho está voltado quase que unicamente para o livro *Cidade de Deus*. Nesse sentido, é inegável a importância da obra para o *paracampo* literário marginal das periferias. Por isso o foco de estudo nesta parte é o romance e não a imposição de um epíteto a um autor que nega a sua relação.

<sup>94</sup> Pela mesma editora, em 2013, Ferréz publica *Capão pecado*.

## 7 CAPÃO-FERRÉZ

*Certamente, é algo sobre a dor, a esperança, a frustração, ou algo tão específico que só poderia ser feito para os habitantes de um lugar por Deus abandonado e pelo diabo batizado de Capão pecado.*  
Ferréz, *Capão pecado*

Se *Cidade de Deus* aborda a favela dos anos 1960 aos 1980, *Capão pecado* é um romance que ficcionaliza uma periferia de São Paulo em meados dos anos 1990. A relação temática entre os dois romances é evidente, e em entrevista concedida a Mário Augusto Medeiros da Silva, em 16 de maio de 2007, Ferréz destaca a influência que o texto de Lins teve na escrita de *Capão*:

O Paulo Lins me influenciou. Porque depois que eu li o livro dele, eu percebi que eu podia pôr maconha no meu livro... Podia pôr coisas que eu não colocava. Pela ética que eu tinha, eu não colocava essas coisas no livro. Quando eu tava terminando o *Capão*, li o *Cidade de Deus* e falei: “Não, agora eu vou ter que pôr umas coisas a mais no *Capão*”. Porque eu percebi que a favela que eu tava escrevendo era a que eu queria. Livre de maconha, livre disso, livre daquilo, livre de cocaína. E eu percebi que o Paulo Lins falava disso. Então, eu falei: “Não, eu posso falar também!” E nisso o Paulo Lins me influenciou bastante. Também eu tinha lido poucos livros prá ter escrito o *Capão*, tá ligado? Não tinha lido o tanto de livro que eu leio hoje. Então, desde que eu peguei ele, de tudo, era uma influência muito forte. Pode ver que eu não dou conselho no livro: “Não, não use drogas... pá pá pá pá”. Mas eu mostro que quem usa drogas morre no final, morre no começo e passa por todo um processo. (SILVA, M., 2011, p. 405)

Sem dúvidas, a publicação de *Cidade de Deus* contribui para reconfigurar o cenário do campo literário e ampliar o horizonte de possibilidades do que pode ou não ser escrito. Conforme o excerto, antes da leitura do romance de Lins, Ferréz possuía uma visão ideal sobre a favela, mas que, em alguma medida, não condizia com a favela “real”. Após ter lido *Cidade de Deus*, portanto, Ferréz muda de perspectiva sobre o seu fazer literário e passa a tratar de temas que antes não cogitava inserir em sua literatura e a repensar a linguagem. Acima de tudo, as duas obras, na relação paradigmática estabelecida, contribuem para a mudança de perspectiva a respeito de quem pode escrever ou não, de quem pode fazer literatura no Brasil.

Os dois livros, nesse sentido, são marcos relevantes dentro da historiografia da literatura marginal das periferias, pois ampliam os limites do fazer literário, questionam temas, conteúdos e formas hegemônicas, amplificam questões relativas à ética e à estética, quebram barreiras sobre o direito à voz de determinados agentes subalternizados. Ferréz, ao alterar a forma de seu romance inspirado nas estratégias de Lins comprova a transformação de forças nas “regras da arte” do campo literário ao seu tempo. De acordo com o próprio Ferréz em “Terrorismo literário”, texto de abertura do livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*: “Não

somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (2005, p. 9).

Assim como o romance de Lins, a narrativa de Ferréz também se utiliza das tendências do campo literário de fins do século XX para propor novas abordagens sobre temas em voga na época, como violência e pobreza nas favelas brasileiras. Além disso, conforme afirmação do próprio Ferréz a Mário Medeiros da Silva (2011), a estrutura de causa e efeito de *Capão pecado* dialoga com uma moral relacionada ao consumo de drogas. Em comparação a *Cidade de Deus*, não há explicitamente a discussão desse tema. Desse modo, Ferréz pretende construir um diálogo direto com aqueles indivíduos que são moradores de espaços marginalizados, mas sobretudo com os moradores de Capão Redondo. Uma das estratégias utilizadas, logo no início de *Capão*, é contar a história do espaço geográfico, a origem do nome e o modo de formação desse *topos*.

Até a primeira metade do século XX, São Paulo, diferentemente do Rio de Janeiro, não possuía grandes favelas; ou, pelo menos, até a década de 1940, não eram consideradas pelo poder público, do ponto de vista quantitativo, como um “problema”. No entanto, apesar de as elites paulistanas tentarem manter a visão da metrópole sem periferias, a realidade era outra: com a achatamento salarial e a ampliação dos processos migratórios, a ocupação de loteamentos ociosos aumentou significativamente no pós-guerra. Além disso, diversas favelas surgem na cidade de São Paulo estimuladas pela própria Prefeitura:

O favelamento é um processo que tem início no princípio da década de 40 e, pelos dados de Marta Terezinha Godinho, que analisa o fenômeno no início da década de 50, a Prefeitura de São Paulo tem forte vínculo com sua expansão na cidade. Não é gratuito que uma das primeiras favelas no Glicério receba o nome de Prestes Maia<sup>95</sup>. A abertura da avenida Nove de Julho desabriga famílias que foram para os barracões da Prefeitura. (SPOSATI, 1988 apud PAULINO, 2007, p. 75-76)

Ainda na década de 1940, São Paulo já era considerada uma grande metrópole e o maior centro industrial da América Latina, contribuindo, assim, para o grande número de migrantes que se deslocaram para a cidade. Nessa medida, durante os anos de 1934 e 1940, a população do Estado de São Paulo cresceu cerca de 28%, chegando a um total de 7.180.316 habitantes, sendo que desse número, 18,5% estava na capital (PAULINO, 2007).

Entre as décadas de 1940 e 1950, diversos moradores de favelas conseguem memorandos junto à Prefeitura de São Paulo para serem realocados em outras áreas periféricas da cidade. Como já mencionado e registrado pela própria Carolina Maria de Jesus, a favela do

---

<sup>95</sup> Francisco Prestes Maia foi prefeito de São Paulo durante dois períodos: de 1938 a 1945 e de 1961 a 1965.

Canindé, por exemplo, surge graças a uma concessão do poder público para ocupar um terreno da Prefeitura. A ideia de “invasão”, em grande parte das favelas de São Paulo, cai por terra, uma vez que o Gabinete do Prefeito autoriza diversas ocupações. Por outro lado, todas as imagens, mitos e estereótipos formados sobre a figura do favelado (assim como aconteceu no Rio de Janeiro) em São Paulo ganha força através dos jornais (PAULINO, 2007).

Nesse contexto, o bairro do Capão Redondo (*locus* geográfico onde se passa a história do romance de Ferréz) ganha um contingente populacional muito grande durante e após os períodos acima mencionados. No entanto, a história da ocupação da região de Santo Amaro, a qual o bairro faz parte, remete ao século XVI:

Região antiga de passagem, com forte presença indígena e negra nos primórdios, Santo Amaro, segundo Carril, foi povoada modestamente por volta de 1560, permanecendo com algumas chácaras até o início do século XIX, quando se iniciou uma tentativa de colonização alemã na área, por volta de 1829. Além dos alemães, chegariam ali, ao longo daquele século, espanhóis, sírios, turcos, italianos, russos e japoneses. Capão Redondo – área de mata, como sugere seu nome – distava 8km, à ocasião, de Santo Amaro e se ligava a ele e ao centro de São Paulo por trem, instalado pela companhia inglesa São Paulo Railway, em 1886. Até 1911, todos os 50km de circunferência de Capão pertenceram ao senador e professor de Direito do Largo São Francisco, Ulasdislau Herculano de Freitas. (SILVA, M., 2011, p. 392)

Especificamente sobre o Capão Redondo, localizado próximo a Santo Amaro,

após a década de 1950, abre suas terras ao processo de loteamentos, pois lá ainda se concentravam as chácaras que foram incorporadas ao crescente mercado. Nele reproduzir-se-á o modelo de autoconstrução, principalmente destinado às classes trabalhadoras, sendo que os bairros crescem em número. [...] Muito embora o distrito de Capão Redondo tenha sido, em sua origem um bairro rural, após a década de 1950 acompanhou a dinâmica de loteamentos destinados às camadas médias e aos mais pobres. Ao longo do tempo ocorreu intenso incremento demográfico, acarretando o adensamento desordenado por meio da vinda de migrantes nordestinos, de Minas Gerais e de pessoas da própria cidade. A partir da década de 1970, há uma explosão demográfica no bairro. [...] Assim, o Capão Redondo é um dos distritos da Zona Sul que se destaca desde a década de 1960 por sua característica de bairro popular e, na década de 1990, como o local mais violento da cidade. [...] Refletindo sobre as desigualdades socioespaciais e sua relação com a formação capitalista brasileira, resta uma questão que, neste trabalho, é central. A presença da população afrodescendente na composição étnica dos cinturões de pobreza é maciça. (CARRIL, 2006 apud SILVA, M., 2011, p. 393)

Ainda nos anos 1960, o tema das favelas paulistanas ganha destaque nacional impulsionado pela publicação de *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Surge, estimulado por esse livro, por exemplo, o Movimento Universitário do Desfavelamento (MUD) criado em 1961 por estudantes de diversas universidades de São Paulo com intuito de discutir a situação urbana de pessoas morando em favelas. Segundo Paulino (2007), em 1962 havia o registro de 8.448 barracos na cidade, cerca de 70.000 pessoas morando em favelas nessa década.

Contudo, apenas em 1973 acontece um cadastramento oficial por parte da Prefeitura de São Paulo que registra o número de moradores de favelas.

Ainda de acordo com Paulino (2007), o boletim oficial de habitação na cidade de São Paulo apresentou um número total até aquele momento de 525 aglomerados, com 14.500 barracos, estimando-se 71.840 moradores de favelas. Além disso, também se constatou o baixo acesso a saneamento básico, educação, segurança e saúde pública. Ademais, as décadas de 1970 e 1980 sofrem um intenso período de crescimento econômico, atraindo outra leva de migrantes para a cidade e para a região metropolitana do Estado, contribuindo, com isso, para dobrar o número de habitantes nas periferias de São Paulo. Segundo reportagem da *Folha de São Paulo*, de 1º de agosto de 1982, em São Paulo havia cerca de “900 mil favelados” (apud PAULINO, 2007, p. 124). A partir do final dos anos 1980 e início dos 1990, as favelas ganham uma “nova cara”, uma vez que os barracos de papelão ou de madeira perdem espaço para as casas de alvenaria<sup>96</sup>. Durante esse período, acontecem diversas e constantes intervenções do Poder Público no remodelamento da cidade, principalmente em uma possível centralidade ao longo do Rio Pinheiros. Desalojando outros moradores da região e os jogando cada vez mais para as margens do centro da cidade.

De modo geral, conforme Suzana Pasternak (Professora Titular do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto e professora orientadora do curso de pós-graduação da FAUUSP), seria possível dividir a história das favelas de São Paulo em cinco momentos:

- 1º) anos 40 até os anos 60, quando aparentemente surgiram as favelas na cidade, com textos apenas estatísticos da Divisão de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Favelas eram “doença” da cidade e favelados grupo marginal, a remover;
- 2º) anos 70 – início da expansão das favelas em São Paulo e propostas de intervenção com alojamentos provisórios, pela extinta Secretaria do Bem-Estar Social do Município de São Paulo – Sebes; em pleno período autoritário a política municipal paulistana não se resumia às remoções;
- 3º) anos 1980 – urbanização de favelas por programas estaduais, como Proluz e Proágua, municipais (Profavela) e do BNH (Promorar);
- 4º) meados dos anos 80 até 1988 – retorno das remoções e instalação de construção de moradias populares com parcerias privadas (operações interligadas);
- 5º) anos 90 – urbanização de favelas por políticas municipais. (2006, p. 180)<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> “A crise econômica, o preço dos aluguéis, a falta de oferta de moradias para a população de baixa renda são os principais motivos para o crescimento sistemático das favelas, seja com novas ocupações novas, seja a partir da verticalização e adensamentos crescentes. Por outro lado, a realidade nas favelas brasileiras tem mudado muito nos últimos 20 anos. Além de programas de melhorias urbanísticas e benfeitorias, com grandes obras de saneamento, de reurbanização ou de construção de novas unidades habitacionais, alguns programas de regularização fundiária, sobretudo após a vigência do Estatuto da Cidade, em 2001, têm mudado a forma de acesso à moradia numa favela” (PASTERNAK; D’OTTAVIANO, 2016, p. 78).

<sup>97</sup> De acordo com Lícia do Prado Valladares (doutora em Sociologia pela Université de Toulouse e professora da UERJ), poder-se-ia dividir a história das favelas do Rio de Janeiro com divisão temporal/temática semelhante em

Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz<sup>98</sup>, é natural da zona sul de São Paulo, de uma região próxima a Santo Amaro:

“Nasci no Valo Velho, na verdade eu nasci num lugar chamado Cantinho do Céu, que é antes um pouco, ali no Jardim Capelinha, na zona sul de São Paulo [...] o começo da minha infância foi no Valo Velho, numa casa de aluguel do meu pai. Depois eu mudei para o Capão Redondo, na verdade Valo Velho é área do Capão também, para o Jardim Comercial e estou lá até hoje. Meu pai é motorista de ônibus aposentado, depois foi motorista da Sabesp, se aposentou e agora cuida de um bar. Minha mãe é doméstica, trabalha em casa de família e até hoje é a mesma coisa, ela faz uns bicos e tal, tem um bazarzinho, mas vive de bico também. Sou o irmão mais velho de uma família de três.” Cf. Ferréz. Entrevista: A periferia de São Paulo pode explodir a qualquer momento. *Caros Amigos*, São Paulo, ano XIII, n. 151, outubro de 2009, p. 12. (SILVA, M., 2011, p. 391)

O escritor participa de atividades culturais e sociais na sua quebrada e é oriundo dessa realidade. A sua história se confunde com a história do bairro, uma vez que é filho de migrantes e se reconhece pertencente a esse espaço periférico de São Paulo. Ferréz nasceu em 29 de dezembro de 1975, dentro daquele processo de expansão das favelas e de intensa urbanização das áreas periféricas pelo Poder Público. Conforme Érica Peçanha do Nascimento (2009), o escritor iniciou sua formação escolar no ensino privado e, a partir da quarta série até o fim do ensino médio, frequentou a escola pública.

Antes de se tornar escritor, Ferréz trabalhou como balconista de padaria dos 12 aos 16 anos, auxiliar de produção em uma metalúrgica, ajudante de pedreiro, vendedor ambulante de vassouras e kits de limpeza, chapeiro de uma rede multinacional de *fast-food* e arquivista de uma empresa de recursos humanos. (NASCIMENTO, 2009, p. 202)

Em 1997, com patrocínio da empresa de recursos humanos onde trabalhava, lançou sua primeira obra: *Fortaleza da desilusão*<sup>99</sup>. Livro de poesia concreta que foi vendido por R\$ 7,00.

---

6 fases: “1ª) anos 1930 – início do processo de favelização do Rio de Janeiro e reconhecimento da existência da favela pelo Código de Obras de 1937; 2ª) anos 1940 – a primeira proposta de intervenção pública corresponde à criação dos parques proletários durante o período Vargas; 3ª) anos 1950 e início dos anos 1960 – expansão descontrolada das favelas sob a égide do populismo; 4ª) meados dos anos 1960 até o final dos anos 1970 – eliminação das favelas e sua remoção durante o regime autoritário; nos 1980 – urbanização das favelas pelo BNH (Banco Nacional de Habitação) e pelas agências de serviço público após o retorno à democracia; 6ª) anos 1990 – urbanização das favelas pela política municipal da cidade do Rio de Janeiro, com o Programa Favela-Bairro” (2005, p. 23).

<sup>98</sup> Conforme atesta Marcelino Freire no posfácio de 2020, de *Capão pecado*, “Ferréz é cangaceiro./ Na certidão de nascimento, está assinado Reginaldo Ferreira da Silva. Filho do motorista baiano e da empregada doméstica nascida em Minas./ Nas obras e nos trampos que faz, popularizou a alcunha de Ferréz. Uma mistura do ‘Ferre’ de Virgulino Ferreira, o Lampião, e o ‘Z’ de Zumbi dos Palmares” (p. 134-135).

<sup>99</sup> Em entrevista concedida a Mário Augusto de Medeiros, em 16 de maio de 2007, em São Paulo, Ferréz afirma sobre *Fortaleza da desilusão*: “O *Fortaleza* foi uma oportunidade que surgiu; eu fazia poesia na empresa. Eu deixava poesias em todo lugar que eu ia. Deixava poesia no banheiro e tal, eu trocava os painel dos comunicados da empresa por poesia. E a dona da empresa era muito radical mandou me chamar. Aí os caras falou: ‘Agora cê vai ser mandado embora!’. Dona Ana [Maria Detthow de Vasconcelos], o nome dela. Aí ela falou: ‘Me traz o livro

No dia do lançamento, consegui vender apenas 24 exemplares. Como não fazia parte de nenhum grande esquema de distribuição, “passou a vendê-lo nas ruas usando como chamariz uma foto sua tirada com o músico e poeta Arnaldo Antunes, sob a alegação de que eram amigos” (NASCIMENTO, 2009, p. 204). Dois anos depois, em 1º de abril de 1999, com um grupo de moradores, fundou o “Movimento Cultural 1daSul” com o intuito de promover ações sociais voltadas à cultura. O movimento, contudo, existiu de maneira organizada até 2005; no entanto, com o mesmo nome, 1daSul, existe hoje como marca da grife e da loja que Ferréz criou no Capão Redondo. De acordo com texto do blog do escritor, de 04 de junho de 2005:

O nome vem da ideia de todos sermos 1, na mesma luta, no mesmo ideal, por isso somos todos 1 pela dignidade da Zona Sul.

O desafio é ser a marca oficial do bairro, tendo como ponto de vista uma resposta do Capão Redondo para toda violência que nele é creditada, fazendo os moradores terem orgulho de onde moram e consequentemente lutarem para um lugar melhor, com menos violência gratuita e mais esperança”. O intuito é incentivar a produção e a venda de produtos confeccionados no próprio Capão Redondo, gerando, com isso, empregos e a união das pessoas nesse espaço.<sup>100</sup>

O cotidiano ou a realidade, por sua vez, tornam-se índices importantes de onde a produção literária de Ferréz comumente parte. É praticamente impossível olhar para as suas narrativas e não ver nelas as marcas do espaço marginalizado. Em alguma medida, a possibilidade de ser na existência, na ficção do autor e na sua trajetória, é presentificada à medida que constitui relação direta com o entorno topográfico dentro e fora das narrativas. No limite entre ficção e realidade, ou melhor, no limiar da marginalidade da realidade, a ficção periférica de Ferréz se constrói.

---

aí que eu vou ver. Você tem o livro pronto?’ Eu falei que tinha. Eu tinha o livro pronto que era de poesias. Chamava *Sentimentos a um passo da terra*. Aí eu falei sim: ‘Ah, eu não fazer esse livro não. Tá muito pessoal, muita poesia prá mulher, prá mulher que eu gostava, tudo. Aí eu falei: Ah, vou montar outro’. Aí eu montei esse livro em cima hora, *Fortaleza da Desilusão*. Que é um anagrama, uma coisa meio de brincadeira, com a Fortaleza da Solidão, do Superman. Aí eu resolvi fazer o livro e mostrei prá ela. Aí veio cheio de risco o livro. Aí eu peguei o livro e não fui mais trabalhar. Fiquei uma semana sem ir, falei: ‘Ah, vou desistir de trabalhar; a velha já não aprovou o livro, vou passar vergonha.’ Aí eu liguei lá na sexta-feira, tinha faltado a semana toda, fui na sexta mesmo trabalhar, ela me chamou lá, falou: ‘Ó, é erros que tão aqui, de português, ou é licenciamento poético?’ Aí eu falei: ‘Licenciamento poético, né?’ Eu nem sabia o que era a porra de licenciamento poético. ‘Licenciamento poético’. [E ela:] ‘Ah, então maravilha! A gente vai patrocinar o livro.’ Aí eu nem acreditei, né, mano? Eles fizeram 1.500 cópias; quinhentas cópias, distribuíram pros clientes e mil me deram. E eu fui mandado embora depois no outro dia. ‘Você é um ótimo escritor, mas um péssimo funcionário. Não dá, só vive lendo aí o dia todo’. Aí me mandaram embora. Eu tava lendo *A Batalha da Vida*, tá ligado? Um livro do Hermann Hesse [sic]. Aí saí de lá, falei: ‘Ah, já era’. E comecei a vender livro na rua. Fui aí que eu comecei a vender livro na rua e falei mesmo: ‘Ou eu viro escritor ou eu morro de fome’. Depois de três meses, eu tava morrendo de fome [risos] Do *Fortaleza pro Capão*, eu tive uma grande mudança, assim. Eu fui muito rejeitado com o *Fortaleza*, eu fui muito humilhado; onde eu ia vender, não vendia. Eu vendia na rua; fui mandado embora da empresa, vendi o livro na rua. Deixava nas livrarias, voltava... sabe? E eu tinha vontade de pôr isso num romance. Foi quando eu fiz o *Capão Pecado*” (SILVA, M., 2011, p. 394).

<sup>100</sup> Disponível em: <http://blog.ferrezescritor.com.br/2005/06/o-que-1dasul.html>. Acesso em 19 maio de 2021.

A própria trajetória do escritor está posta nesse espaço *entre*, mas que hoje se consolida no sistema literário brasileiro como importante figura discursiva. Trata-se de um escritor amplamente reconhecido, pelos campos literário, acadêmico, jornalístico e social – conforme será exposto a seguir. Nessa medida, as personagens de Ferréz estão condicionadas a uma existência sempre no limite, nas bordas de uma realidade que pode não-vir-a-ser, mas que se realizam dentro da uma materialidade tangente dos espaços periféricos.

## 7.1 CAPÃO PECADO: TRAJETÓRIA

*Capão pecado*, primeiro romance do autor, é o mais conhecido por grande parte da crítica. Mesmo fora da Academia, a obra tem atingido uma considerável parcela da sociedade. A importância do livro pode ser comprovada a partir de sua trajetória editorial que segue ganhando novas edições<sup>101</sup>: em 2000, *Capão* foi editado primeiramente pela extinta Labortexto

---

<sup>101</sup> Sobre o contexto de produção, publicação e divulgação de *Capão pecado*, Ferréz, em entrevista a Mário Augusto de Medeiros da Silva (2011), em 16 de maio de 2007, em São Paulo, explora a relação com outros agentes culturais, a reportagem na Folha de São Paulo e o ingresso no circuito literário: “Eu fiz o Capão Pecado, mandei prá Casa Amarela, mandei prá Companhia das Letras, mandei prá Objetiva, mandei prá Globo. Mandei prá todo mundo que eu conhecia. E as respostas eram sempre as mesmas. ‘No momento, a gente tem outro livro nessa mesma linha.’ E aquelas respostas-padrão, que a editora manda prá todo mundo, tá ligado? Aí eu comecei a divulgar o livro. Fiz quatro bonecos do livro, numa casa de xerox, que um amigo meu trabalhava, ele fez prá mim, aí catei o livro... Nessa época, eu tinha um computador, um Macintosh. Eu vendi esse Macintosh e com o dinheiro, falei: ‘Vou divulgar o livro’. Aí catei e fiz quatro amostras desse livro, deixei uma com o [Mano] Brown, prá ele fazer o prefácio, fiquei com três. Eu tenho um amigo meu, que é de um grupo de rap, Cobra, que é do Conexão do Morro, aí falei prá ele: ‘Tô com esse livro aqui, tal’. Ele falou: ‘Da hora! Vou te apresentar um amigo meu, Fernando Costa Neto, que ele é dono do Notícias Populares, de repente se ele se interessar, ele faz uma materinha lá e já te ajuda’. Eu falei: ‘Beleza’. Ele falou com o cara e o cara mandou eu ir lá, mano. Falou: ‘Caralho, um livro no Capão?!’ Tá ligado? E eu fui lá, mano. Quando eu cheguei, ele falou: ‘Putá, isso aqui é uma puta matéria, mano!’. Aí tava passando o João Wainer na hora. O João Wainer falou assim: ‘Quê que é isso aí?’ [Ferréz] ‘É um livro de periferia que eu tô fazendo...’ [Wainer] ‘Caralho, mano! Tem umas fotos aí do Capão. Cê quer?’ Falei: ‘Quero’. Aí ele me deu um monte de foto na hora. Aí eu falei: ‘Bom, já tenho foto prá pôr’. Eu não tinha foto! Aí, saiu a matéria: ‘Escritor prepara livro no bairro de Mano Brown’...E aí a Folha [de São Paulo] ligou pro cara e falou: ‘A gente tá a fim de fazer uma matéria’. Aí o Fernando me ligou: ‘Os caras da Folha tão a fim de fazer uma matéria’. Eu pedi dinheiro prá minha mãe, prá comprar esse jornal, quando saiu a matéria, e o jornalista – o Ivan Finotti – falou prá mim: ‘Eu vou publicar só se for bom o livro, hein?’ Aí eu falei assim: ‘Mas eu não tenho como imprimir o livro’. Eu não tinha como imprimir o livro. Ele pegou as folhas da Folha de São Paulo, quinhentas folhas, e me deu, mano! Roubou lá e me deu. Falou: ‘Toma’. [Saiu na Folha] Uma foto minha gigante, com os braços assim cruzados, né, mano? E aí, cara, aquele dia choveu...! Mano, veio gente das editoras na minha casa, mano! Não é nem que ligaram: veio gente! Tinha quatro, cinco carros: tinha SBT, tinha Record, tinha cara de editora... [E o livro] Não tava pronto. Era só o original, só o boneco!” (p. 395-396).

Editorial<sup>102</sup>, em 2005, pela Objetiva<sup>103</sup>, em seguida, pela Editora Planeta, em 2013, e, em 2020, pela Companhia das Letras.

*Capão pecado* se mostra como uma das mais importantes obras no *paracampo* literário marginal das periferias por diversos motivos<sup>104</sup>: pela estrutura inovadora polissêmica ao trazer fotografias e textos de outros agentes sociais (principalmente na primeira edição), demonstrando a importância da coletividade para o fazer artístico – item fundamental na estrutura interna do *paracampo*. Pela focalização narrativa interna a uma periferia de São Paulo, o que dá certo tom de novidade no campo literário da época. E, também, ao considerar Ferréz, um escritor que não está em posição dominante no campo literário brasileiro e que não possui apoio externo de escritores ou teóricos reconhecidos de outros campos (como foi o caso de Paulo Lins, Carolina Maria de Jesus e de Lima Barreto). O autor aventura-se, dessa forma, pelo espaço simbólico de disputas por prestígio, alcançando, assim, depois de mais de 20 anos, legitimidade e reconhecimento – tanto no campo literário como no *paracampo* literário marginal das periferias. Neste último aspecto, sem dúvidas, o escritor da Zona Sul de São Paulo é tido como referência e precursor para a literatura marginal.

---

<sup>102</sup> “Em 2000, *Capão Pecado* teve duas edições publicadas pela Labortexto Editorial. De acordo com Ferréz, em pouco tempo o livro vendeu 3.000 cópias. Após algum tempo, o escritor desconfiou que seus livros vendiam mais que o número afirmado e o valor pago pelos direitos pela editora. Segundo Ferréz, em entrevista concedida a mim em 16/05/2007, a descoberta se deu porque ‘Eu saí no [Programa do] *Jô Soares* e eles davam só quatrocentos, quinhentos exemplares. O livro vendeu, tipo, três mil livros em duas semanas, três semanas. Assim: em dois meses, eles falou que vendeu três mil livros. E sobrou uns trezentos, quatrocentos exemplares. Aí ele falou assim: ‘Antes de você ir no *Jô Soares* tem que fazer mais’. Eu queria mudar uma das fotos do livro. Eu queria pôr essa foto aqui, que era da banca toda da minha rua e não tinha, essa foto. Aí, eu falei: ‘Vou fazer a mudança da foto’. Só que essa mudança, ele falou que ia demorar, entendeu? Aí eu fui no *Jô*, tal e depois falei: ‘Quantos livros vendeu a mais depois que eu fui no *Jô*?’ [o editor:] ‘Não vendeu nada’. E eu tava já indo pros programas: *Programa Livre* [antigo programa do SBT], tudo... E o livro não vendia mais nada, vendia a mesma coisa. Daí eu desconfiei e falei: ‘Os caras fez uma edição por fora, sem a foto; e vai fazer outra, depois que eu mudar a foto’. E aí depois de um tempo saiu essa capa aqui sem o verniz, tá ligado? E aí foi uma prova que era uma outra edição ainda. E depois eu descobri escolas, como o Anglo, que compravam livros meu todo ano, da Labortexto! Então, por exemplo: eu tenho uma carta da diretora do Anglo dizendo: Nós compramos 800 livros durante três anos, cara. Então só aí dá 2.400 livros numa escola, cê entendeu? Então, eu não recebi esse dinheiro. Aí depois eu descobri que o livro tava sendo distribuído prás escolas públicas também. E eu também não recebi esse dinheiro.’ Houve um litígio entre o autor e a editora, o que culminou num processo judicial. A Labortexto perdeu, foi condenada a pagar o equivalente a 9.000 livros ao autor. Depois disso, *Capão Pecado* passou a ser publicado, desde 2005, pela Editora Objetiva. A Labortexto Editorial, que se notabilizou por lançar livros referentes ao universo das prisões, do mundo marginal etc. como os casos dos livros *Diário de um Detento* (Jocenir, 2001), de Bruno Zeni e André du Rap (*Sobrevivente André du Rap – do Massacre do Carandiru*, 2002), *Narcoditadura* (Percival de Souza, 2002), *Boca do lixo* (de Hiroito de Moraes Joanides, 2003) etc. deixou de existir” (SILVA, M., 2011, p. 399).

<sup>103</sup> “O primeiro indício desse novo perfil pode ser percebido na segunda edição de *Capão Pecado* (2005), agora publicado por uma das maiores editoras do país, a Objetiva, que pertencia ao grupo editorial espanhol Santillana desde 2005. Essa nova impressão apresenta mudanças substanciais em relação à edição que chegou às livrarias em 2000 publicada pela Labortexto Editorial e vendeu 30 mil exemplares” (TENNINA, 2017, p. 231).

<sup>104</sup> Outros pesquisadores também afirmam e reconhecem a importância de *Capão pecado* para o campo literário brasileiro: Érica Peçanha do Nascimento considera o livro de Ferréz “seu trabalho mais conhecido” (2009, p. 205); Mário Augusto de Medeiros julga o romance como “a obra que o consagrou” (2011, p. 394); e, Lucía Tennina afirma que “a produção desse escritor [Ferréz] ganhou popularidade com a publicação de seu primeiro romance, *Capão pecado* [...]” (2017, p. 227).

De modo geral, conforme tabela abaixo, a estrutura de *Capão pecado* possui algumas modificações que se tornam relevantes quando as diferentes edições são consideradas. Nos elementos pré-textuais, o texto *in memoriam* e a epígrafe são os únicos que são mantidos nas três edições. Por outro lado, o prefácio da primeira e da última edição, torna-se o posfácio na impressão da Planeta.

Figura 5 - Comparação entre as edições de *Capão pecado*

	CP 2000 (LABORTEXTO)	CP 2013 (PLANETA)	CP 2020 (COMPANHIA DAS LETRAS)
<b>ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS, EM ORDEM</b>	Foto de Ferréz	Texto <i>in memoriam</i>	Texto <i>in memoriam</i>
	Lista de agradecimentos	Nota do autor	Dedicatória
	Texto <i>in memoriam</i>	Epígrafe ("Querido sistema", você pode até não ler,/ mas tudo bem, pelo menos viu a capa.)	Sumário
	Dedicatória		Lista de agradecimentos
	Poema <i>Universo...</i>		Nota a esta edição (Ferréz, out. 2020).
	Prefácio		Prefácio (mesmo texto da primeira edição).
	Epígrafe ("Querido sistema", você pode até não ler,/ mas tudo bem, pelo menos viu a capa.)		Poema <i>Universo...</i>
			Epígrafe ("Querido sistema", você pode até não ler,/ mas

			<i>tudo bem, pelo menos viu a capa.)</i>
<b>ELEMENTOS INTERNOS</b>	Primeira parte	Primeira parte	Parte I
	Texto Mano Brown: "A número 1 sem troféu"		
	Capítulos 1 a 4	Capítulos 1 a 4	Capítulos 1 a 4
	Segunda parte	Segunda parte	Parte II
	Texto Cascão: "A revolução dos bandidos beneficentes"		
	Capítulos 5 a 8	Capítulos 5 a 9	Capítulos 5 a 9
	Série de 10 fotografias de pessoas e do bairro		
	Capítulo 9		
	Terceira parte	Terceira parte	Parte III
	Texto de Outraversão: "Se eu quero, eu posso, eu sou"		
	Texto de Outraversão: "Se eu quero, eu posso, eu sou"		
	Capítulos 10 a 14	Capítulos 10 a 15	Capítulos 10 a 15
	Série de 26 fotografias de pessoas e do bairro do Capão Redondo		
	Capítulo 15		
	Quarta parte	Quarta parte	Parte IV
Texto Negrodo: "Talvez seja melhor seguir a honestidade"			
Texto Negrodo: "Talvez seja melhor seguir a honestidade"			
Capítulos 16 a 20	Capítulos 16 a 20	Capítulos 16 a 20	

	Quinta parte	Quinta parte	Parte V
	Texto Conceito Moral: "Ponto de vista sobre o campo de batalha"	Texto Garrett: "C.R. Campo de Guerra da nova era"	
	Capítulos 21 a 23	Capítulos 21 a 23	Capítulos 21 a 23
<b>ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS</b>	Orelha de Gaspar	Posfácio (prefácio da primeira edição)	Posfácio: "A volta de Zumbi dos Palmares e de Lampião", Marcelino Freire
			Sobre o autor

Fonte: O autor (2023).

Conforme tabela acima, o romance é dividido em 5 partes com 23 capítulos. A primeira edição é a única que possui uma coleção de 36 imagens (divididas em duas sessões) do Capão Redondo e de seus moradores, inclusive uma com Ferréz. As fotografias foram tiradas pelo escritor, por Teresa Eça, Edu Lopes, João Wainer, Daniel Guimarães e Pedro Cardilho e retratam o cotidiano da Zona Sul, crianças, jovens e adultos, bem como alguns becos e o panorama da região. Além das fotos, textos de diferentes autores contribuem para o tom coletivo da obra. Ferréz, ao longo de sua trajetória como escritor, constantemente desenvolve trabalhos coletivos em que convida outros agentes culturais a publicar com ele. O caráter polifônico, seja das imagens, como dos testemunhos dos escritores, especialmente da primeira edição, contribui para a construção de uma nova perspectiva sobre o real ficcionalizado nas obras a partir dos anos 2000.

Assim, faz-se retrato e testemunho, por um lado, mas também criação, por outro, pois as imagens que propõe são recomposições, rearticulações do que retrata e testemunha. Essa teorização do real tem a sua especificidade, dada pela natureza do próprio objeto, a realidade, em todas as dimensões, concebida em sua totalidade, mas da qual se elegendem um ou mais detalhes para representar, utilizando as convicções artísticas e convenções estéticas próprias de cada época. (PELLEGRINI, 2018, p. 241)

Da primeira à última edição, o romance ficou mais “enxuto”, sem as imagens e mesmo sem os textos de outras pessoas que até a edição da Planeta compunham o todo. Isso evidencia a relevância que o texto em si ganhou ao longo do tempo, uma vez que na primeira edição, por exemplo, o primeiro texto é de autoria de Mano Brown (inclusive a capa do livro de 2000 possui essa informação). A estratégia utilizada então é a de ganhar leitores através do prestígio e do nome do rapper, uma vez que Brown faz parte do grupo Racionais MC’s e conquistou amplo

reconhecimento ao longo dos anos 1990, sobretudo com o lançamento do disco *Sobrevivendo no inferno*. Por outro lado, a proximidade com o hip-hop se evidencia nessa ampla relação com outros produtos (e produtores) culturais oriundos das periferias.

A presença de uma coletividade não se condiciona somente aos textos de outros agentes que abrem cada uma das três partes. A forma da diegese também convoca outras vozes para que contribuam na contação da história, em outras palavras, a voz narrativa é interrompida pelas vozes de outras personagens que participam na apresentação dos fatos a partir de uma perspectiva interna das vivências. Além disso, é nítida a articulação entre o narrador e as personagens no romance:

Ele tinha nojo daqueles rostos voltados para cima, parecia que eles eram melhores que os outros. Se seu pai estivesse com ele, com certeza já teria dito: esquentar não filho, eles pensam que têm o rei na barriga, mas não passam dessa vida sem os bicho comê eles também. Os mesmo bicho que come nós, come essas filhas da puta; lá embaixo fio, é que se descobre que todo mundo é igual. (FERRÉZ, 2000, p. 35)

O narrador, em terceira pessoa, se mostra como instância de articulação que conhece muito bem quem são as suas personagens. Além disso, ele também possui uma esfera moralista que julga e avalia as ações.

Esta é a principal diferença entre os narradores de *Capão Pecado* e *Cidade de Deus*. E que aproxima o primeiro da narrativa de *Quarto de Despejo*. O segundo, como visto, embora se indigna e conheça o espaço e condições sociais tão bem quanto seus pares, não procura julgá-los. Não é condicionado por alguma ética e, se o é, não revela. Entre o autor Paulo Lins e Ferréz, também haverá essa discrepância. Lins não opera segundo algum protocolo criativo ético, negro ou periférico, o que lhe confere – tanto quanto em *De Jesus* – um limite mais amplo de possibilidades narrativas. Ferréz, embora tenha se espelhado em Lins, em *Capão Pecado*, se vê compelido a usar suas personagens para passar *mensagens* que, talvez, criem um circuito literário criativo mais restrito. *Em Ferréz e Capão Pecado, literariamente ao menos, existem crenças em saídas e a periferia é capaz de gerar um projeto coletivo.* (SILVA, M., 2011, p. 404-405, grifos do autor)

Conforme o excerto, ficam evidentes as aproximações e distanciamentos entre as obras de Carolina, Paulo Lins e Ferréz. Há, contudo, um reconhecimento de uma tradição em narrar e representar a periferia. *Quarto de despejo* e *Capão pecado* apresentam, com isso, uma ética que é denunciada pelas vozes dos narradores que se apoiam em modelos judaico-cristãos de bem *versus* mal. Para comprovar o tom pedagógico no livro de Ferréz e a estrutura maniqueísta, o trecho abaixo serve de exemplo:

Logo voltaram cansados e Mixaria começou a fuçar no carro, Marquinhos e Fabiano sabiam o que iria rolar e resolveram sair do rolê, pois não curtiam aquilo. Mixaria deu uma lida pra cada um e começou a dichavar a maconha, cada um fumou o seu e ficou a pampa, curtindo a natureza e viajando cada um com seu sonho, não sabendo que o que estava subindo ali era fumaça, mas o que certamente estava descendo era a autoestima, que descia pelo esgoto. (FERRÉZ, 2000, p. 66-67)

Enquanto os amigos preparam um baseado e ficam à “pampa”, o narrador, na mesma sequência, sem grande marcação interruptiva, continua na descrição da cena e a encerra apresentando quais seriam as consequências daquele ato de modo contínuo. É a velha dicotomia de que toda ação possui uma reação. Dessa maneira, pode-se deduzir que o romance se dirige a um público específico não somente por esse caráter pedagógico, mas por meio da construção do discurso.

Assim, a convivência entre construções verbais e vocabulário solenes, e não raros episódios de hiper-correção com relação à norma culta escrita e os ritmos e registros da mais franca oralidade, adoção de grafia pseudofonética e profusão de gíria “das quebradas”, parecem refletir uma combinação de matrizes relevantes não apenas na formação do próprio escritor, mas sobretudo do público das comunidades periféricas ao qual ele também dirige seu trabalho. (RODRIGUEZ, 2004, p. 61)

Nesse direcionamento do romance a um público, a identidade de Rael também é construída de modo “exemplar”. A personagem principal é vista como “estranha” pelos outros moradores por estudar e ter gosto pela leitura. Além dos trabalhadores que encontram sustento, na maioria dos casos, fora da favela, Rael se relaciona com o exterior do espaço periférico quando se dirige a sebos e através de uma exterioridade para além da materialidade que se manifesta por meio da leitura que o “anestesia” da realidade no Capão Redondo<sup>105</sup>. No entanto, parece que Rael (nome que pode ser interpretado como um anagrama do termo “real”) não consegue fugir do “pecado” da realidade que o espaço praticamente impõe a ele e, no final da sua história, acaba sendo preso por ter matado o amante de sua namorada. Na prisão, a personagem é morta pelo seu companheiro de cela que, por sua vez, é primo do cúmplice do homicídio que levou Rael até o cárcere.

Nesse contexto, o cotidiano do jovem se mistura e é apresentado ao leitor junto ao cotidiano do bairro. Desse modo, a rotina dentro do Capão Redondo vai além das notícias sobre marginalidade e violência que a mídia apresenta. Por essa via, o olhar do leitor é reconfigurado para o espaço da favela que é, portanto, construído através do foco dado pelo narrador às ações do local. Em outras palavras, o que interessa ao narrador não são unicamente os atos violentos ligados a uma única visão da marginalidade, mas são as ações hodiernas daqueles que vivem em situações à margem da sociedade que ganham destaque no tom diegético.

---

<sup>105</sup> “Ele tentou entender como um homem pode perder todo o caráter diante do álcool, mas decidiu não pensar nisso, não iria perder seu tempo novamente, pegou algumas revistas em quadrinhos, sentou à beira da cama e começou a entrar nas histórias de Garth Ennis, seu autor favorito. Leu algumas páginas, mas quando o pastor estava para matar os anjos rebeldes, ele dormiu” (FERRÉZ, 2000, p. 75-76).

O plano narrativo, por isso, apresentará ao leitor comportamentos violentos de alguns indivíduos, mas, por meio de uma coletividade de personagens, também mostrará um outro lado da realidade que nem sempre é representado. Além disso, o que há de “mal” naquele contexto não é intrínseco às personagens, mas torna-se resultado de uma série de outros processos macrossociais que contribuiram para tais ações.

A narrativa de Ferréz mantém um elevado nível de comprometimento com o que lhe é original, não desprezando nada do que a integra como seu maior valor. Ao aliar-se ao meio como uma forma de afirmação de sua gênese, reitera um lugar de pertencimento que concorre decisivamente como moeda para sua aceitação no mercado. A diversidade de tons do discurso, no texto, que corresponde a uma abertura cada vez maior de sua recepção, tem um efeito significativo a partir do momento em que o Capão Redondo passa a integrar-se ao mapa dos acontecimentos que vão além das notícias sobre a marginalidade e o tráfico de drogas. O fato de que o texto de Ferréz em si já significa a possibilidade de reconfiguração desse espaço, ainda que reitere o lugar da conhecida violência, serve de algum modo para desviar um foco específico de atenção sobre o que se confirma num lugar comum, reinventando a crise nas formas possíveis de expressão da linguagem periférica. (JUNIOR, 2013, p. 69)

Essa mesma “linguagem periférica” é construída por meio das identidades das personagens que são constantemente negociadas a partir do confronto com outras identidades que estão em posição de hegemonia no campo social de São Paulo. Pode-se afirmar, desse modo, que no confronto das diferenças é que as subjetividades são apresentadas ao leitor.

Zeca buscou a cerveja e continuou bebendo, mas de repente se lembrou de uma reportagem que tinha lido naquela manhã, a matéria dizia que São Paulo era uma das cidades mais badaladas do mundo, uma das únicas que funcionam 24 horas por dia, na matéria se destacavam casas noturnas, restaurantes e todos os tipos de comida que eram encontrados nas noites. Zeca comparou tudo aquilo que os playboys curtiam e o que ele tinha ali em sua frente, resolveu parar de pensar nisso, andou alguns metros e foi comer um churrasquinho na barraca da dona Filó. (FERRÉZ, 2000, p. 43)

Nesse confronto da diferença entre os playboys e o jovem da periferia, a personagem toma consciência de si, do mundo ao seu redor e sobre o que é apresentado na mídia. Adiante, por exemplo, Narigaz (amigo de Rael), ao comentar sobre as correrias de seus amigos conclui: “Cê tá ligado que comigo isso não existe, mas na moral, cara esses aí vão ser engolidos pelo sistema; enquanto eles dormem até meio-dia e fica rebolando nos salão até de manhã, os playbas tão estudando, evoluindo, fazendo cursinho de tudo que é coisa” (FERRÉZ, 2000, p. 117). A percepção da diferença de classes e o modo como o “sistema” privilegia determinados setores da sociedade em detrimento de outros são elementos sociais denunciados pela personagem. Mais uma vez o romance ganha tom pedagógico através do discurso construído pelos sujeitos. No entanto, esse embate é o que motiva as personagens a tentar mudar de vida e a buscar outras formas de sobrevivência.

O romance contempla diversos temas relativos à realidade do local como a corrupção policial, gravidez na adolescência, alcoolismo, pobreza e outros assuntos. Cada personagem traz consigo uma abordagem distinta para diferentes assuntos, compondo, dessa maneira, uma estrutura diversa que não condiciona o espaço periférico a um único e exclusivo ponto de vista. Nesse meio, no fundo, pode-se dizer que o pecado do Capão estaria associado muito mais às visões externas com que o espaço é mostrado do que propriamente com ações perversas.

Retornando à tabela, na comparação entre as três edições do romance não há mudanças significativas na estrutura do texto. Cabe dizer, contudo, que na impressão da Companhia das Letras foi acrescentado o posfácio “A volta de Zumbi dos Palmares e de Lampião”, de Marcelino Freire que evidencia a importância de Ferréz para o campo literário: “O livro deu uma rasteira bem dado no discurso canônico” (2020, p. 133). Na sequência, o posfaciador continua o seu argumento afirmando que *Capão pecado* contribuiu para a autoestima dos moradores de favela ao estimular o surgimento de saraus, selos editoriais e outros artistas que viram na literatura a possibilidade de produção de cultura. Freire também aponta para uma tradição ao relacionar em seu texto Ferréz a Paulo Lins, Carolina Maria de Jesus, Lima Barreto, João Antônio, Graciliano Ramos e Plínio Marcos como “coirmãos de Ferréz na abordagem de um país sempre por um triz e infeliz” (2020, p. 137). Por fim, o que cabe destacar nesse texto é a atribuição dada a Ferréz de importância no sistema literário brasileiro e mesmo como “gerador” de outras escritas marginais:

Pela luz que a escrita de Ferréz lançou em outras escritas. Pelos tantos escritores em começo de carreira que têm nele um exemplo de linguagem, rebeldia, poesia, atitude, já seria o bastante para Ferréz figurar para sempre na mesma estante de visionários como o escritor Lima Barreto, morto aos 41 anos. [...] Falas que, graças também aos gritos dados por Ferréz, ninguém mais cala. (FREIRE, 2020, p. 139)

*Capão pecado*, dessa maneira, pode ser considerado como uma das publicações mais importantes dos anos 2000, que teve papel significativo para o aparecimento – conforme será aprofundado no capítulo 9 – do *paracampo* marginal das periferias. Além disso, de acordo com o exposto na tabela acima, a obra, ao longo de sua trajetória, foi se modificando ao longo do tempo, evidenciando a sua importância hoje amplamente reconhecida no campo literário brasileiro. Se na edição da Labortexto havia textos (assim como na da Planeta) e fotografias de outros agentes do campo artístico, na da Companhia não há mais, pois o autor Ferréz, pode-se dizer, adquiriu relativo prestígio e reconhecimento suficientes para existir por si só em outras posições no campo. Os elementos coletivos da obra são retirados para ficar apenas o romance. Isso não quer dizer que esse aspecto da produção cultural do autor desapareceu de sua atuação,

mas apenas que *Capão* figura no sistema literário brasileiro como obra de importância relativa reconhecida e, em alguma medida, autônoma – trazendo, por fim, para o *paracampo*, capital de prestígio e valoração para outras obras e seus agentes que podem ser localizados no interior desse espaço simbólico.

## 7.2 FERRÉZ, INTÉRPRETE DA CONTEMPORANEIDADE

A atitude literária de Ferréz, de modo geral, se manifesta através de um *ethos* que é expresso a partir de uma estética marcadamente marginal. Na maioria de suas obras literárias, a voz do autor está colocada no centro da sua periferia: seja uma ficcional ou a concreta da Zona Sul de São Paulo, o Capão Redondo. No prefácio de *Os ricos também morrem*, o escritor explicita qual a função do seu fazer literário: “Minha literatura é compromisso e não tenho que ficar explicando a dor no pulso e o coração batendo a mil, você tem que se explicar, cadê essa gente brasileira no seu texto? Cadê a nossa cultura na história que você narra?” (FERRÉZ, 2015, p. 11). O texto lembra aquele de João Antônio, o “Corpo-a-corpo com a vida”, que afirma que a literatura brasileira precisa representar a sua gente. O compromisso da escrita de Ferréz é quase o mesmo:

Mostrar a verdade do ser em vez do ter. Trazer o amor à família, o valor da periferia, a nossa autoestima, a importância cultural que temos, o valor da nossa cor e da nossa história, autovalorização, e mostrar o plano maquiavélico que sempre beneficiou a elite e nos massacra financeira e culturalmente nesses anos. (FERRÉZ, 2015, p. 13)

Abaixo segue uma breve apresentação das obras publicadas pelo autor que evidenciam o seu intenso trabalho enquanto escritor. A seleção de algumas narrativas curtas, contudo, é condicionada à visão inovadora da posição em que Ferréz se coloca na contemporaneidade: enquanto escritor marginal das periferias, que apresenta a sua visão do real e da sua existência nele.

*Manual prático do ódio* foi publicado em 2003 pela editora Objetiva (seu romance de estreia na casa) e, em 2014, ganhou nova edição pela Planeta. O leitor acompanha a organização de um grupo para assaltar um banco, no dia 6 de agosto de 2002. Nos dez primeiros capítulos antes do assalto, é possível acompanhar as correrias das personagens, as suas histórias de amor, os relacionamentos com as suas famílias, com a favela, e o modo como encaram a realidade dentro e fora da periferia. O narrador, desse modo, ao explorar cada uma das personagens, de maneira sempre próxima, quase como uma câmera a acompanhar o olhar delas, também expõe ao leitor a perspectiva interna da favela, mas, acima de tudo, o ponto de vista individual de cada

personagem para as ações e para o espaço onde estão inseridas. A construção desses sujeitos na obra considera (e apresenta) as suas histórias individuais, seus sentimentos mal resolvidos e os dramas particulares. Assim, é possível perceber o investimento na escrita em construir personalidades subjetivas individuais. Por exemplo, no trecho em que o narrador apresenta de onde surge o ódio de classe de Régis, uma das personagens centrais nesse romance:

A patroa da mãe de Régis lhe disse uma coisa que ficou com ele esse tempo todo, e ele guarda como o começo de sua revolta, como o começo de todo o ódio que nutria por quem tinha o que ele sempre quis ter: dinheiro. Um dia, durante uma conversa entre a patroa e sua mãe, a patroa perguntou de que bairro eles eram, sua mãe disse o nome do bairro, a patroa passou a mão na cabeça do pequeno e disse:  
- Então é esse pivete que um dia vai crescer e vir roubar minha casa?  
Régis não entendeu a piada, nem sua mãe entendeu o que a patroa quis dizer, mas imitou a patroa na risada, a patroa ria que se acabava e a mãe de Régis tentava acompanhar aquela que lhe pagava o salário todo mês, que sustentava sua família, afinal a patroa era tão estudada que deveria estar certa de achar graça em seu filho talvez ser um futuro marginal. (FERRÉZ, 2014, p. 46)

Nessa relação de subalternidade entre a patroa e a empregada doméstica, a mãe de Régis, fica evidente a distância social entre as personagens e o preconceito de classe. Como o narrador expõe, é esse episódio que desperta a revolta no jovem. No decorrer de doze capítulos, com uma estrutura que intercala a história de cada uma das personagens centrais do romance (Régis, Lúcio Fé, Neguinho da Mancha na Mão, Aninha, Celso Capeta e Mágico), o narrador onisciente apresenta fatos e histórias que os levaram até o assalto. Diferentemente de *Capão pecado*, em *Manual prático do ódio* não há aquela mesma ética que julga essas personagens, e, quando aparece certo julgamento, está voltado para as ações, como no excerto acima, a respeito das atitudes de outros sujeitos - explicitamente, aqueles que estão em posição superior dentro da pirâmide social. Importante destacar também que na descrição dos espaços, os sons, as cores e os cheiros integram a narração e intensificam a percepção do local para além da pobreza.

Em 2006, *Ninguém é inocente em São Paulo* é publicado pela Objetiva e em 2020 ganha nova edição pela Kotter Editorial. O livro reúne 18 contos e mais um texto, “Bula” (um prefácio com tons de ensaio, mais reflexivo), que abre a edição, no qual Ferréz considera a origem dessas narrativas e procura definir o que é para ele um conto. Para o autor, as narrativas curtas seriam “começos de um romance que já nasceu fracassado” (FERRÉZ, 2020, p. 13), ou “Trechos de vida que captei, trapos de sentimentos que juntei, fragmentos de risos que roubei estão todos aí, histórias diversas do mesmo ambiente, de um mesmo país, um país chamado periferia” (FERRÉZ, 2020, p. 14).

Um desses “trechos de vida” que não se passa no espaço geográfico da periferia, mas que se refere a este em todo o tempo da narração, é “O ônibus branco”. Uma espécie de conto-

sonho, o narrador, Nal (apelido de Reginaldo, o Ferréz), conta uma experiência de quase-morte em que se encontra em um ônibus e é reconhecido pelas outras personagens (amigos de infância e da periferia) que estão ali. Um espaço transitório que estaria levando aqueles que já morreram para outro lugar. No conto, a identidade do narrador é levada a um espaço de afeto, em que o Ferréz (escritor) é reconhecido pelo amigo Marquinhos como Nal – apelido oriundo do nome próprio Reginaldo. No contato com os amigos que já morreram, o narrador-personagem reconhece-se a si:

Olhei para o lado e vi o meu parceirinho, não acreditei, Marquinhos ali do meu lado.  
E aí, parceiro, como vai?  
Tamo indo, mó saudade, Nal, me dá um abraço aqui.  
Claro, só você mesmo pra me chamar de Nal, porra, mó saudade, por onde tinha andado?  
Ah! Desde aquele dia da pizzaria que meu anjo da guarda se distraiu eu fiquei por aqui, tô nesse ônibus, junto com outros, olha lá o China, já tá tentando abrir a porta, o motorista fica que fica louco. (FERRÉZ, 2020, p. 59-60)

No espaço transitório do ônibus, o conto atinge a margem da margem, atravessando, com isso, o limite do humano para, por meio do deslocamento, Nal reconhecer a si e aos outros. A personagem, dessa maneira, no limite da vida denuncia a transitoriedade da própria vida humana.

Em 2009, Ferréz publicou *Cronista de um tempo ruim* pela sua editora, a Selo Povo. Livro, que reúne vinte crônicas e dois prefácios: o primeiro de autoria de M. Jolnir (jornalista e escritor) que apresenta quem é o cronista do tempo ruim, e, o segundo, de Érica Peçanha do Nascimento (doutora em antropologia e pesquisadora da produção cultural da periferia) que reflete a respeito da produção literária dos escritores marginais e considera o autor dentro desse contexto.

Nas crônicas, de modo amplo, o escritor parte de fatos do cotidiano aprofundando a reflexão acerca da realidade, sem perder de vista a divisão de classes presente em São Paulo. Dessa maneira, com tom biográfico e documental, os textos falam sobre sonhos, política, amor, solidariedade e diversos outros temas. Além disso, algumas das crônicas dialogam diretamente com o leitor, como a convidá-lo a participar da reflexão estabelecida no interior do texto. Como, por exemplo, aparece em “Sobreviver em São Paulo”: “Que os moradores da periferia (como eu, tá ligado?) vão no centro para prestar serviço não é nenhuma novidade, mas e a diversão? Aí são outros quinhentos, ou melhor são outros 450” (FERRÉZ, 2009, p. 30).

Ferréz fala a respeito da divisão existente em São Paulo, entre centro e periferia. Da falta de acesso a bens de consumo e a outros espaços de lazer dos moradores das margens urbanas, diferentemente dos habitantes dos grandes condomínios ou das regiões centrais

possuem. No espaço dicotômico da maior cidade do Brasil, as incoerências imperam: “A terra onde matar periférico causa silêncio e frustração e matar o outro lado da ponte causa indignação, passeatas, mudança na legislação” (FERRÉZ, 2009, p. 32). Nesse livro, o autor assume a função de cronista: registra em seus textos o passar do tempo, percebe na temporalidade o caráter destrutivo de uma era ruim, denuncia o fingido esquecimento do poder público em relação a uma parcela da população e não se esconde nas frases secas e diretas.

*Deus foi almoçar*, publicado em 2011, pela editora Planeta, é um romance multifacetado de difícil determinação e definição sobre sua classificação. Na narrativa, percorre-se o abandono e o esquecimento de Calixto<sup>106</sup> que trabalha em um arquivo de uma grande empresa de São Paulo. Diferentemente do espaço do local de trabalho, a vida da personagem não possui a mesma organização e tabelação com etiquetas e planilhas. Abandonado pela mulher e filha, por um Deus que deixa a sua criatura ao mais completo desamparo (afinal, “Deus foi almoçar”), Calixto também se perde nas ruas de São Paulo e tenta se reencontrar nas poucas pessoas que fazem parte do seu cotidiano: o colega de trabalho (Hamilton), a vizinha ou o único amigo, Lourival. Em alguma medida, poder-se-ia classificar a narrativa como um romance urbano:

[...] nele, com efeito, como no cotidiano da cidade, os obstáculos são, na maioria dos casos, contornados e não enfrentados cara a cara, e a intriga surge exatamente desse movimento labiríntico dos personagens (solidários, cúmplices e, ao mesmo tempo, antagonistas, adversos) à procura de “algo” que só é atingido através do “devaneio”, da errância, até mesmo do extravio e da perda. (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 326)

A personagem não se reconhece na cidade em que habita e por ela é engolida, seja pelas pessoas, prédios ou pela sujeira:

Olhou uma fração de São Paulo, estava tudo tão cheio, calçadas cheias de carros, lojas cheias de produtos, pessoas cheias de vida.  
Começou a andar pelas ruas tumultuadas, a sujeira ele já tinha esquecido, tantos prédios, tantas vidas, onde a cidade começava e onde terminava já não interessava. (FERRÉZ, 2012, p. 117)

O não-reconhecimento da personagem com a metrópole fica ainda mais evidenciado no fim do livro: Calixto, praticamente engolido pela angústia, marcada pela falta, retorna para sua cidade natal em busca de sua mãe. Em seguida, dois capítulos à frente, o leitor se depara com o velório da personagem: através da recordação da mulher com a filha, aquela relembra das falas da menina durante o velório do esposo. O que interessa são os dois capítulos entre: que narram memórias da vida doméstica entre Calixto e sua esposa. São esses inter-ditos do

---

<sup>106</sup> Referência clara à personagem homônima da mitologia Grega, ambas acreditam terem sido abandonadas por suas divindades e lutam, cada uma a seu modo, contra o seu destino.

romance que podem ser percebidos nas não-ações da personagem que sabe de sua identidade multifacetada e insólita:

Não que isso funcione, afinal com a idade tinha certeza de que já tinha várias personalidades.

Quando passo em frente a uma casa de relaxamento, sou puto, quando ando em frente a uma igreja sou santo, faço o sinal da cruz, quando visito minha mãe deito no sofá, sou criança esperando o café com leite e o pão com manteiga esquentado de uma forma que só ela sabe fazer, quando vou na casa de algum amigo, se for do tempo da escola, até os apelidos da época são usados, se for à casa de vizinhos, as brincadeiras do bairro.

Não é por consideração que visitamos alguém, é por querer sentir algo que valha a pena.

Se a felicidade é um ponto de vista, Calixto estava cego. (FERRÉZ, 2012, p. 11)

Conforme se percebe pelo excerto, o relato (em 55 capítulos) é entrecortado pelas falas de Calixto que se misturam com as do narrador (ou seria o contrário?). Não há marcação direta de falas, não há distinção entre a instância narrativa e as personagens, todos, a um só tempo, estão abandonados à sorte, dentro de uma cumplicidade embasada na falta de algo, em busca de qualquer coisa que dê sentido às suas vidas. Nessa medida, o narrador-cúmplice de Calixto se percebe enleado à trama e testemunha de uma vida que não teve grandes atos que seriam dignos de ser contados, mesmo assim, esforça-se para os narrar. Nessa medida, diferentemente de *Capão pecado, Deus foi almoçar* não apresenta uma estrutura dualista simples, mas é muito mais profundo no que se refere às poucas relações estabelecidas por Calixto.

*Os ricos também morrem*, publicado em 2015 pela editora Planeta, reúne 40 contos inéditos e outros já publicados no blog do escritor ou em jornais. A obra também conta com ilustrações de Alexandre de Maio. O décimo sétimo conto do livro, “Pensamentos de um ‘correria’”, por exemplo, foi publicado pela primeira vez no jornal *Folha de São Paulo*, em 8 de outubro de 2007<sup>107</sup>. Na época, esse conto serviu como resposta ao texto, “Pensamentos quase póstumos”, publicado pelo mesmo veículo de imprensa, de autoria de Luciano Huck (apresentador de TV), que narra o assalto que sofreu, perdendo o seu relógio de marca Rolex. Após a publicação da narrativa curta de Ferréz, o autor foi intimado a comparecer a uma delegacia (acabou ficando um dia preso) e teve que prestar esclarecimentos, pois o Ministério Público abriu um inquérito por considerar o texto uma “apologia ao crime”. O processo foi arquivado e coube ao escritor da periferia de São Paulo pagar algumas cestas básicas como pena para o seu “crime”.

No conto, Ferréz mergulha na lógica e no pensamento do assaltante de modo que o narrador assume o ponto de vista da personagem:

---

<sup>107</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0810200708.htm>. Acesso em: 01 jun. 2021.

A hora estava se aproximando, tinha um braço ali vacilando. Se perguntava como alguém pode usar no braço, algo que dá pra comprar várias casas na sua quebrada. Quantas pessoas, que conheceu, trabalharam a vida inteira, sendo babá de meninos mimados, fazendo a comida deles, cuidando da segurança e limpeza deles, e no final ficaram velhas, morreram, e nunca puderam fazer o mesmo por seus filhos. (FERRÉZ, 2015, p. 100)

“Pensamentos de um ‘correria’”, dessa forma, torna-se exemplo contundente da mudança de perspectiva realizada na literatura marginal das periferias. A narrativa, antes mesmo de narrar o assalto, expõe as ações da personagem que sucederam ao fato. O texto inicia quando a personagem acorda, mostra o filho com fome, a mãe na padaria pedindo dinheiro para tomar mais uma dose de cachaça. Em seguida, apresenta e reflete sobre o individualismo de cada pessoa dentro de seu carro no meio da selva de pedra que é a cidade de São Paulo, a educação precarizada que a personagem recebeu na infância, a importância do ter para poder ser e o instante em que vê o relógio no braço de um homem parado no trânsito. “O correria decidiu agir. Passou, parou, intimou, levou” (FERRÉZ, 2015, p. 100). Nessa sequência de verbos no pretérito perfeito do indicativo está contida toda a ação do assalto. “Ao contrário de seus textos anteriores, não presenciamos a construção de um discurso maniqueísta e pedagógico” (PATROCÍNIO, 2015, p. 477). O narrador realmente assume o ponto de vista do assaltante, disponibilizando em um jornal de grande circulação e de relativa importância no campo jornalístico, uma perspectiva distinta da comumente midiaticizada. Além disso, a narrativa vai em oposição direta ao texto anteriormente escrito por um agente que detém relativo reconhecimento televisivo e com um discurso que reproduz preconceitos compartilhados por boa parcela da sociedade brasileira.

Interessante perceber também que, anos mais tarde, Ferréz ganha uma reportagem especial, em 27 de abril de 2015, no jornal *El País*<sup>108</sup>, alusiva ao lançamento de *Os ricos também morrem*. Diferentemente do tumulto causado pelo texto em 2007, no *El País* Ferréz é reconhecido como importante escritor, como representante da literatura marginal e, durante a entrevista, fala da importância da literatura na sua vida, faz crítica à política e às igrejas evangélicas, entre outros temas que são abordados. No entanto, é fascinante reparar essa mudança de atitude do campo jornalístico frente ao autor em dois momentos distintos por dois grandes veículos de imprensa. Pois, essa alteração revela o quanto a história influencia nos campos de produção simbólica e como as perspectivas para determinadas ações dos agentes se modificam ao longo do tempo.

---

<sup>108</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/21/cultura/1429627864\\_042387.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/21/cultura/1429627864_042387.html). Acesso em: 01 jun. 2021.

Além das obras acima, Ferréz publicou em 2005, pela Objetiva, *Amanhecer Esmeralda*. Livro infanto-juvenil que conta a história da personagem Manhã, uma menina negra que mora na periferia e que recupera sua autoestima após ganhar um vestido novo. De acordo com Érica Peçanha (2009), em março de 2006, o Ministério da Cultura adquiriu 18 mil exemplares para serem distribuídos nas bibliotecas do país. *O pote mágico*, publicado em 2012 pela Planeta, é o outro livro infanto-juvenil de Ferréz. De modo geral, um menino da periferia de São Paulo precisa encarar seus medos para poder adquirir um pote mágico, sem saber ao certo o que tem dentro dele.

Em 2006, publicou sua HQ, *Inimigos não mandam flores*, pela editora Pixel Media. Em parceria com o desenhista, Alexandre Mayo, os autores apresentam a trajetória de Igordão (ex-presidiário) que busca vingança contra quem o colocou na cadeia e encontra em Pipo um parceiro para o feito, um jovem que está à procura de uma vida melhor e a busca através do crime.

### 7.3 DAS LUTAS NO CAMPO AO RECONHECIMENTO

Ferréz, conforme mostrado no item anterior, possui a habilidade de transitar por diversos temas, gêneros textuais e contextos, sem perder o ponto de vista de onde escreve: a margem social. Ele é importante pois a sua ficção contrasta e está em disputa com todo um outro modo discursivo que procura assimilar o sujeito marginalizado (a partir de uma visão já construída sobre esse mesmo sujeito e que busca mantê-lo dentro de uma única concepção) ou colocá-lo ainda mais à margem. No entanto, a escrita de Ferréz apresenta uma nova possibilidade de narrar o cotidiano a partir da multiplicidade apresentada em sua produção cultural na qual a contemporaneidade possui, extrapolando, assim, visões unilaterais para o espaço periférico. Por outro lado, as suas ações pelo campo literário são marcadas por investimentos simbólicos no intuito de trazer para o jogo de disputa (por reconhecimento) outros agentes culturais que estão nas mesmas – ou semelhantes – condições sociais.

Similar ao início da carreira de Paulo Lins, em 1997, Ferréz publica seu primeiro livro sob forte influência da poesia concretista. Mas as semelhanças, nesse começo, terminam por aqui. Diferentemente de Lins e de Carolina, Ferréz, não recebe diretamente nenhum tipo de auxílio externo advindo de outros campos simbólicos – e nisso se encontra a grande novidade trazida ao jogo de disputa pelo autor da periferia de São Paulo. No entanto, o interesse por parte da mídia em relação a *Capão pecado* contribuiu para a apresentação do escritor e para inseri-

lo, em alguma medida, no mercado editorial, auxiliando-o, desse modo, a entrar para a Labortexto Editorial – na época, a editora vinha se especializando em lançar obras com temáticas voltadas para contextos sociais relacionados à pobreza. As lutas travadas pelo escritor no interior do campo literário, contudo, são individuais e o reconhecimento que hoje é percebido no agente foi conquistado depois de muito tempo.

A trajetória de Ferréz pelo campo literário (e artístico de modo geral) é marcada, segundo Patrocínio (2015), por ações de cunho político e social. As disputas internas no espaço simbólico podem ser consideradas como atitudes concretas em busca de reconhecimento e de autonomia. Desse modo, o autor não fica imune aos efeitos decorrentes de suas ações. Pelo contrário, de maneira simbólica, os atos de Ferréz consolidam o aparecimento de um novo espaço que reúne agentes semelhantes, com *habitus* parecidos e com propostas estéticas que se aproximam em torno de um mesmo ideal ético: uma nova representação da periferia.

É Ferréz, a partir da publicação de *Capão Pecado*, em 2000, quem divulga e aglutina um conjunto de autores egressos de regiões urbanas marcadas pela miséria e pelas altas taxas de criminalidade. Com o romance, que aborda a rotina violenta do bairro paulistano Capão Redondo, e as obras coletivas que organiza, inicialmente em números especiais da revista *Caros Amigos*, lançados entre 2001 e 2004, e por fim no livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, de 2005, ganha força uma vertente literária não apenas enraizada em um espaço de precariedade, como também militantemente voltada a promovê-lo como produtor de cultura. (CORONEL, 2013, p. 29)

Os investimentos de capital de prestígio por parte do escritor podem ser percebidos nas obras coletivas nas quais o nome de Ferréz aparece, por exemplo: como organizador, em *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, de 2005, oriunda das três edições especiais da Revista *Caros Amigos/Literatura marginal* (que será aprofundada no capítulo 7); como participante, com o texto “Coração de mãe”, em *Eu sou favela*<sup>109</sup>, organizado por Paula Anacaona, em 2015; ou, ainda, no livro *Cenas da favela: antologia*<sup>110</sup>, organizado por Nelson de Oliveira, em 2007, no qual Ferréz publica seis textos<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> Lançado primeiramente na França, em 2011, *Je suis favela*, além de Ferréz, conta com a participação de: João Anzanello Carrascoza, Rodrigo Ciríaco, Sacolinha, Alesandro Buzo, Marcelino Freire, Marçal Aquino, Victoria Saramago e Ronaldo Bressane.

<sup>110</sup> Nesse livro estão reunidos diversos escritores com textos que tematizam a favela sem considerar a posição do agente na fatia social ou local de origem, tais como: Alberto Musa, Carolina Maria de Jesus, Chico Lopes, Fernando Bonassi, João Antônio, Lygia Fagundes Telles, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Paulo Lins, Carlos Drummond de Andrade, dentre outros.

<sup>111</sup> Segue aqui os contos de Ferréz presentes nessa organização: “Coração de mãe”, também publicado no livro *Eu sou favela*; “Eu sou o...”; “Hoje tá fazendo um sol”; “O plano” e “O ônibus branco”, ambos presentes no livro *Ninguém é inocente em São Paulo*; e, “Terra da maldade”.

Além disso, o autor participou de uma mesa na FLIP (Festa Literária de Parati) de 2004<sup>112</sup> e, de outra, em 2019<sup>113</sup>, com mediação de Verônica Lessa; nessa última, Ferréz chegou a lotar o auditório onde fez palestra. Sem dúvida, a FLIP é o maior evento literário brasileiro e funciona aqui como índice sobre o reconhecimento do campo literário em dois períodos: em 2004, o autor aparece no evento acompanhado por um sociólogo (José Martins) e por Zuenir Ventura, escritor e jornalista com relativo prestígio e reconhecimento acumulados. Apesar de a época Ferréz já ter publicado três obras individuais, o campo ainda associa ao seu nome a outros agentes com maiores volumes de acumulação de capitais, conforme demonstrado acima. Já em 2019, de outro modo, o escritor não “precisa” de ninguém ao seu lado e, segundo o portal de notícias de Paraty, faltou espaço no auditório para acomodar a todos os ouvintes. Esses dois exemplos marcam concretamente a trajetória do escritor de *Capão pecado*, pois evidenciam a sua acumulação de capital de prestígio e a mudança de atribuição enquanto escritor em início de carreira, considerando 2004, e com relativa consagração, em 2019.

Ainda sobre a circulação de Ferréz por programas e outros espaços de reconhecimento, em setembro de 2005, participou do Programa Jogo de Ideias<sup>114</sup>, comandado por Claudiney Ferreira. O escritor, ao lado de Alessandro Buzo e Erton Moraes, na sede da UmDaSul, à luz do recente lançamento de *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, falam sobre o novo movimento literário que surge na favela e consideram a periferia como “celeiro cultural”. Os três autores destacam, por fim, que a forma de escrita – que traz para a literatura gírias e diversas expressões próximas da oralidade – é o que difere essa nova produção em relação a outras obras contemporâneas. Ademais, a presença dos três escritores também revela a parceria entre eles e, mais uma vez, o tom coletivo da produção literária periférica. Esse aspecto coletivo é evidenciado, sobretudo, após a publicação de *Capão pecado*.

Desde 2001, Ferréz é colaborador regular da revista mensal *Caros Amigos*, publicada pela mesma editora através da qual viabilizou-se a edição dos três números das coletâneas *Literatura marginal: a cultura da periferia*. No espaço que lhe cabe, Ferréz alterna a publicação de crônicas em registro confessional, poesia, artigos de opinião e fragmentos de corte mais tipicamente ficcional. (RODRIGUEZ, 2004, p. 59)

---

<sup>112</sup> Disponível em: <https://www.comciencia.br/dossies-1-72/200407/noticias/3/Literatura.htm>. Acesso em: 01 jun. 2021.

<sup>113</sup> Disponível em: [http://www.paraty.com.br/flip/noticias\\_flip.asp?id=5060](http://www.paraty.com.br/flip/noticias_flip.asp?id=5060). Acesso em: 01 jun. 2021.

<sup>114</sup> Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/literatura-marginal-jogo-de-ideias-2005>. Acesso em: 04 mar. 2021. Interessante perceber que a entrevista é divulgada no portal do Itaú Cultural: “uma organização voltada para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais. Dessa maneira, contribui para a valorização da cultura de uma sociedade tão complexa e heterogênea como a brasileira” (Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/quem-somos>. Acesso em: 01 jun. 2021).

Em seus textos abordou temas como: “rap, política, sonhos pessoais, literatura, experiências cotidianas, violência, periferia, amor” (PEÇANHA, 2009, p. 210-211). Tal atividade resultará, como mencionado anteriormente, na organização das três edições especiais pela mesma revista.

Sobre a trajetória de Ferréz, seria possível percebê-la nesse entremeio das disputas por posições de prestígio e de reconhecimento no campo literário. Um agente ativo na contemporaneidade que reúne em torno de si outros sujeitos com as mesmas (ou semelhantes) intenções de participação no sistema literário brasileiro. Nesse sentido, o agente forja a sua identidade e ao mesmo tempo é forjado pelas ações oriundas do campo de produção artístico.

Basta levantar a questão proibida para perceber que o artista que faz a obra é ele próprio feito, no seio do campo de produção, por todo o conjunto daqueles que contribuem para o “descobrir” e consagrar enquanto artista “conhecido” e reconhecido – críticos, prefaciadores, *marchands* etc. Assim, por exemplo, o comerciante de arte (negociante de quadros, editor etc.) é inseparavelmente aquele que explora o trabalho do artista ao fazer comércio de seus produtos e aquele que, colocando-o no mercado dos bens simbólicos, pela exposição, a publicação ou a encenação, assegura ao produto da fabricação artística uma *consagração* tanto mais importante quanto é ele próprio mais consagrado. Ele contribui para fazer o valor do autor que defende apenas pelo fato de o levar à existência conhecida e reconhecida, de assegurar-lhe a publicação (sob sua capa, em sua galeria ou em seu teatro etc.), oferecendo-lhe como garantia todo o capital simbólico que acumulou, e de o fazer entrar, assim, no ciclo da consagração que o introduz em companhias cada vez mais escolhidas e em lugares cada vez mais raros e requisitados (por exemplo, no caso do pintor, com as exposições de grupo, as exposições pessoais, as coleções prestigiosas, os museus). (BOURDIEU, 1996, p. 193, grifo do autor)

Associado ao argumento acima, a trajetória de Ferréz, enquanto existência no campo de produção artístico, evidencia um forte acúmulo de capital simbólico, que será transferido ao *paracampo* – enquanto espaço transitório de acumulação de outros capitais simbólicos por meio das ações coletivas engendradas pelos agentes inseridos nesse contexto. Essa mesma relação de transmissão de capital hoje fica ainda mais latente quando se considera o grau de consagração que o escritor atingiu no seio do campo literário. De acordo com o que foi exposto acima a respeito da trajetória do autor de *Capão pecado*, Ferréz pode ser considerado na contemporaneidade como um dos mais importantes escritores oriundos de uma periferia de São Paulo, que escreve nos mais diversos gêneros, que atua em distintos setores culturais (e acadêmicos), que atingiu reconhecimento por uma ampla parcela de agentes dos campos científico, jornalístico e literário, e que continua se reconhecendo enquanto escritor marginal.

Por fim, argumentar, nesse meio, a respeito de Ferréz é perceber que a sua construção enquanto autor se constituiu no centro de sua produção literária, cultural (no sentido amplo

atingindo cinema, música e outras artes) e política. Textos e ações estão como que unidos sob o mesmo nome: Ferréz. Sobre o “nome de um autor”, segundo Foucault:

não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si [...]. (2001, s/p)

É o autor de *Capão pecado* que atribui e contribui para a transformação do sentido do termo “marginal” na literatura brasileira. É Ferréz, associado às suas ações, que estimula outros agentes a produzir uma estética que esteja voltada para realidades que nem sempre foram visíveis na historiografia literária. Dentro do *paracampo*, o escritor se mostra como idealizador de editoras, de selos especiais e organizador de obras literárias que reúnem outros escritores. Ferréz se estabelece, dessa forma, como nome importante na coletividade desse novo espaço simbólico. E isso pode ser percebido, concretamente, com o surgimento das três edições da Revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*.

## 8 REVISTA CAROS AMIGOS/LITERATURA MARGINAL<sup>115</sup>

*A revolução será silenciosa e determinada como ler um livro à luz de velas em plena madrugada.*

Ferréz, Contestação, Caros Amigos/Literatura Marginal, Ato III (2004)

Ferréz, conforme abordado anteriormente, se consolida relativamente atuando em diversos setores culturais: como músico, escritor e enquanto promotor cultural no Capão Redondo. Ao mesmo tempo, ganha uma coluna em jornal de prestígio, a *Folha de São Paulo*. Além disso, a partir de 2000, Ferréz passou a colaborar mensalmente na Revista *Caros Amigos*<sup>116</sup> e, em 2001, organizou uma edição especial, além de outras duas, em 2002 e 2004: a Revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia – Atos I, II e III*.

De modo geral, os três volumes reúnem escritores de todo o Brasil que se reconhecem enquanto marginais (desde dona Laura, em Pelotas/RS, passando por Káli-Arunóe e Maria Inziné da etnia Terena, em Miranda/MS, até Oni, em Recife/PE, para citar apenas alguns e exemplificar a expansão do trabalho). Além de contribuir na promoção e inserção de autores, a organização também alarga a noção de escritor “marginal”, não o condicionando apenas à geografia dos espaços, mas voltado à marginalidade social (dentro dos grupos minoritários sociais) e no que se refere à falta de acesso às casas editoriais<sup>117</sup>:

Debitada da conta da Geração do Mimeógrafo, a nova configuração da ideia de Literatura Marginal tem muito pouco a dever. A iniciar pela transposição discursiva do que seja marginalidade: ela não se situa, como se disse antes, num estilo de vida, solução para um sufoco contextual, que leve a um descrédito estrutural e ao desbunde. Agora, ela é vista como um dado espacial e sócio-histórico. Dito de outra forma: ela não é um estilo circunstancial de vida, ela é a própria vida, de cuja condição não se pode abdicar tão facilmente, pois é fenômeno estrutural e estruturante. (SILVA, M., 2011, p. 102)

---

<sup>115</sup> Gostaria de deixar registrado, neste momento, meu especial agradecimento a Érica Peçanha, Alessandro Buzo e Sacolinha na saga que foi conseguir as três edições especiais (físicas) da revista Caros Amigos via conversas no Facebook, Instagram, E-mail e WhatsApp. Também ao professor Paulo Roberto Tonani do Patrocínio por ter me enviado anteriormente as imagens das edições da revista. Esse movimento reflete a dificuldade dos leitores de ter acesso às publicações tão necessárias para se pensar a respeito do sistema literário brasileiro. Além da generosidade e disponibilidade dos pesquisadores e dos escritores.

<sup>116</sup> “A revista *Caros Amigos* foi criada em 1997 pela Editora Casa Amarela, com a proposta de apresentar entrevistas com personalidades de opiniões ‘críticas’ e ‘independentes’ sobre o meio em que se destacam. Os temas abordados são classificados como de interesse geral, mas privilegiam as áreas política, econômica e artística. Com circulação nacional e periodicidade mensal, a tiragem média produzida é de cinquenta mil exemplares” (NASCIMENTO, 2009, p. 53). Em dezembro de 2017, o editorial da revista anuncia o fim das edições impressas. Contudo, até o momento desta pesquisa, não foi possível encontrar o site ou a versão digital da *Caros Amigos*.

<sup>117</sup> Nunca é demais lembrar que o presente trabalho está voltado apenas para a produção literária marginal *das periferias*. Contudo, conforme afirmado acima, a produção emergente nesse início de século amplia conceitos e modifica o horizonte de possibilidades de produção artística.

Considerada, então, como “fenômeno estrutural e estruturante”, pode-se pressupor, dentro desse contexto teórico bourdiano, a *Caros Amigos/Literatura Marginal* como devir produtor de um *habitus* de produção cultural voltado para as manifestações artísticas marginais. “Como produto da história”, diz Bourdieu (2003, p. 68), “o *habitus* produz práticas individuais e coletivas, produz história em conformidade com os esquemas engendrados pela história”. As edições se constituem, desse modo, como práticas individuais de um agente na organização de determinadas práticas coletivas em um todo, em um devir de novas estruturas – *paracampo* – surgido nos limites do campo literário brasileiro. “Tanto os críticos literários como os próprios escritores coincidem em apontar esses números especiais da revista *Caros Amigos* como o início de uma nova fase em relação à literatura dos setores de trajetória não letrada” (TENNINA, 2017, p. 27).

O trabalho editorial dos três Atos é composto por desenhos de artistas já reconhecidos ou por leitores que querem expor seus trabalhos. Os gêneros dos textos são diversos, em sua maioria, são contos e poemas. No total, os três números reúnem 80 textos de 48 autores. O primeiro número teve tiragem de 30 mil exemplares; o segundo e o terceiro, de 20 mil cada. As revistas foram comercializadas, respectivamente, por R\$ 4,90, R\$ 5,50 e R\$ 7,00.

Figura 6 - Revista Revistas Caros Amigos/Literatura Marginal Ato I, II e III, respectivamente.



Fonte das imagens: O autor (2023).

O primeiro Ato recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 2002, pelo melhor projeto literário do ano (SILVA, M., 2011). A premiação, com isso, torna-se um índice de reconhecimento significativo por uma instituição legitimadora que percebe na edição qualidade artística. Ainda sobre o Ato I, dez autores foram editados:

Alessandro Buzo, Erton Moraes, Paulo Lins, Ferréz, Jocenir, Garrett, Edson Véoca, Atrês, Sérgio Vaz e Cascão.

Inaugurava, assim, um universo no campo da “literatura” e da “cultura da periferia”, como aponta Peçanha do Nascimento (2009). A partir desses três números, Ferréz se instalou como escritor em um lugar que o situa como parte de um conjunto de escritores que, segundo ele, foram historicamente considerados incapazes de fazer literatura, já que a definição de literatura hegemônica (ligada a modos de manifestação de certo grupo e não de outros) excluía suas formas de expressão. (TENNINA, 2017, p. 229)

Como se percebe, para Lucía Tennina (2017), o ponto de mudança no campo literário voltado para um novo espaço de disputa – um *paracampo* literário marginal das periferias – se dá com os três Atos da *Caros Amigos*. E constitui, com isso, enquanto aspiração subjetiva, uma prática objetiva de formação (ou de inauguração) de um novo espaço de produção artística.

Isso pode ser comprovado, por sua vez, no Ato II, que reproduz textos não inéditos de Plínio Marcos (“Os soldados da minha rua”), de João Antônio (“Convite à vida”) e de Solano Trindade (“Malungo” e “Poema para Maria Célia”), atitude que conecta a produção contemporânea a uma historicidade e, ao mesmo tempo, configura as edições dentro de uma tradição marginal para além delas mesmas, constituindo, com isso, um “cânone marginal” dentro de uma tradição em representar a periferia. Além disso, o termo “marginal” é expandido com a publicação de sete rappers, conectando, assim, a produção literária à cultura hip hop (Gato Preto, Cascão, Mano Brown, Duguetto Shabazz, Preto Ghóez, Oni e ROD); dois indígenas (Káli-Arunoé e Maria Inzine); e, ainda, dois presidiários (Almir Cutrim Costa Jr. e Geraldo Brasileiro) (NASCIMENTO, 2009).

No Ato II, são 28 autores que publicaram no ano de 2002. Além de Ferréz e Cascão, que já haviam participado do primeiro Ato, agora aparecem treze novos escritores com textos inéditos: Zeca, Klévisson, Maria da Conceição Paganete, Dona Laura, Cláudia Canto, Ridson Mariano da Paixão, Subcomandante Marcos, Saraiva Júnior, Professor Marquetti, Jonilson Montalvão, Jorge Cavlak, Marco Antônio e Robson Ferreira.

Em 2004, surge o terceiro e último Ato das edições especiais. Nomes como de Alessandro Buzo, Jonilson Montalvão, Dona Laura, Ridson Mariano, Duguetto Shabazz, Atrês, Gato Preto e Preto Ghóez, que já haviam participado das outras edições, reaparecem. Contudo, outros agentes, com textos inéditos, também são incluídos, como: Tico, Clóvis de Carvalho, Allan Santos da Rosa, Duda, Santiago Dias, Gog, Eduardo (Facção Central), Cernov, Maurício Marques, Lutigarde, Sacolinha e Elizandra Souza.

A aproximação dos 48 autores dos 3 atos das edições especiais se dá pelo lugar de enunciação, em uma reconfiguração própria do termo “literatura marginal”, diferentemente da geração mimeógrafo<sup>118</sup>, que agora se liga por meio do *lugar de enunciação* de onde eles e elas escrevem: “A matéria-prima literária e o que uniria esses escritores, portanto, estaria dada a partir de seu lugar de enunciação, do qual ele não poderia ou não deveria abrir mão” (SILVA, M., 2011, p. 104). Além disso, os três atos – e seus autores – se tornam representantes da cultura da periferia na medida em que, a partir do processo coletivo de publicação, são legitimados por Ferréz, e também no momento em que esses agentes anônimos publicam ao lado de outros escritores que gozam de legitimação relativa dentro do campo literário – como Plínio Marcos e João Antônio, por exemplo.

A reunião de autores e, secundariamente, de textos que compõe uma revista literária tem como princípio verdadeiro, como se vê, estratégias sociais próximas das que presidem à constituição de um salão ou de um movimento – ainda que levem em conta, entre outros critérios, o capital propriamente literário dos escritores reunidos. E essas próprias estratégias têm como princípio unificador e gerador não alguma coisa como o cálculo cínico de um banqueiro de capital simbólico [...], mas um *habitus* comum ou, melhor, o *ethos* que é uma dimensão dele e une os membros do que se chama de “núcleo”. Esse grupo ou essa rede já constituída coopta colaboradores mais ou menos regulares, determinando em particular o sumário dos primeiros números, ele próprio destinado a funcionar, pelo “que representa”, isto é, certo prestígio propriamente literário, e também certa linha político-religiosa, como lugar de agrupamento ou contraste, ou, em todo caso, como *referência* nas lutas de classificação de que o campo é o lugar. (BOURDIEU, 1996, p. 307, grifos do autor)

As três edições tornam-se, com isso, marco importante quando associadas à produção marginal, relacionadas com as produções de outros agentes que são impulsionados a partir de sua contribuição na Revista e significativa quando percebida dentro das disputas do campo literário. Érica Peçanha do Nascimento (2009) destaca quatro aspectos significativos sobre a importância das três edições especiais:

O primeiro é que a reunião dos autores em edições especiais de literatura é uma ação coletiva sustentada por um projeto intelectual comum, cujo desdobramento é também estético, político e pedagógico. Em segundo lugar, porque é a partir da primeira edição da revista que se amplia o debate (e os discursos) em torno da expressão literatura marginal na produção cultural contemporânea. O terceiro aspecto é que essas revistas são os veículos de entrada de boa parte dos escritores no campo literário. O quarto é que a revista *Caros Amigos* é uma conexão importante para fazer circular nacionalmente a produção desses escritores. E, por fim, porque o conjunto das edições

---

<sup>118</sup> “Existem, portanto, diferenças programáticas entre a década de 1970 e 1990, no que tange à ideia de Literatura Marginal. No caso dessa última, anuncia-se num certo sentido a ideia de um projeto, em que se formula a indissociabilidade entre o vivido e o narrado, cujo apego não se dá no plano passageiro. O fato da antologia sair por uma editora comercial de circulação nacional não invalida, para Ferréz, a proposta dos escritores marginais dos anos 90, como faria à Geração do Mimeógrafo. Ao contrário, é passo pensado e desejado, mesmo em suas produções individuais. Além disso, a antologia anuncia a fundação de uma Editora Literatura Marginal, da qual Ferréz seria o editor, organizador e criador do projeto, tendo como os primeiros a se agradecer, sendo mentores intelectuais, João Antônio, Plínio Marcos e Afonso Henriques de Lima Barreto” (SILVA, M., 2011, p. 105).

especiais pode ser visto como uma das instâncias de apropriação e de legitimação dessa produção marginal. (NASCIMENTO, 2009, p. 52-53)

Para além desses aspectos, a Revista *Caros Amigos* – enquanto detentora de amplo reconhecimento e prestígio, e associada a uma ação de vanguarda – contribui, desse modo, para que esses mesmos capitais simbólicos sejam transferidos para quem nela publica. Sem dúvida, ela insere no campo literário diversos escritores até então desconhecidos. Com isso, as edições especiais participam na formação de um *paracampo* literário marginal das periferias através, principalmente, dos três textos de abertura de cada uma das edições em que se pode perceber as estratégias de reconhecimento e de legitimação das produções.

## 8.1 TRÊS TEXTOS, TRÊS ATOS

Para cada uma das edições especiais, Ferréz produziu um texto de abertura, respectivamente: “Manifesto de abertura: Literatura Marginal”, “Terrorismo Literário” e “Contestação”. Os textos, de modo geral, definem o que é a “literatura marginal”, contextualizam o sistema literário à época, inserem no campo artístico as novas produções e, entendidos como “manifestos” (gênero literário que pode ser interpretado como manifestação pura da diferença com os dominantes), inauguram um novo movimento.

Além disso, o gênero “manifesto” é aquele que permite expor os princípios programáticos, assim como o repertório de tropos de um grupo de escritores que se reconhece como uma voz disruptiva do ordenamento hegemônico no campo artístico. Trata-se, claramente, do gênero que lançam as vanguardas para abrir fogo em sua luta contra diversos tipos de fronteiras impostas a partir de lugares estabelecidos, e para afirmar a própria voz com a qual escolhem falar, segundo Aguilar (2003). Consiste, poderíamos afirmar, no único gênero próprio da cultura letrada que se erige sobre a ideia de um antagonista, de uma identidade e de um projeto futuro, e é essa brecha do discurso letrado que entra na ótica dos discursos da literatura marginal da periferia, autorizando o gesto *tático* de sua *apropriação* e o imediato *esvaziamento* para a *atualização* no tempo e no espaço periféricos, somando assim uma carga de classe que estava ausente no discurso vanguardista. Entende-se, nesse sentido, por que esse gênero é um meio de expressão comum a certos escritores. (TENNINA, 2017, p. 107, grifos da autora)

Em outras palavras, a partir desses três textos, em três Atos, tem-se os princípios programáticos de toda uma coletividade de escritores. Os escritos, por sua vez, não determinam uma voz única a ser seguida, mas rompem com a unicidade da voz hegemônica delimitadora das possibilidades de produção literária no Brasil e a confrontam, assim, de modo a evidenciar a multiplicidade existente no campo artístico nacional. A partir do uso de um gênero associado às vanguardas, e utilizado por parte da cultura dominante letrada, Ferréz se apropria desses atributos para lançar o projeto da literatura marginal.

Nesse sentido, o “Manifesto de abertura: Literatura Marginal”, de 2001, inicia retomando aspectos de um passado que silenciou culturas e reflete, a partir disso, sobre um futuro que também pode silenciar as vozes dos escritores marginais. Nesse primeiro texto, na primeira pessoa do plural, Ferréz se coloca e convida para a discussão outros agentes:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, o Caros Amigos/Literatura Marginal vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. E temos muito a proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social. (FERRÉZ, 2001, s/p)

Através de um “nós-coletivo”, ou um “nós-marginal”, o escritor percebe no projeto da Revista um meio de dar representatividade para quem não se reconhece nas páginas da literatura canonizada. O jogo por disputas de representação é alterado: o autor percebe que a dita “minorias” social é, na verdade, uma maioria, uma coletividade que precisa se “enxergar” na cultura brasileira. Desse modo, o objetivo, conforme apresentado no “Manifesto de abertura”, é de representar uma “cultura autêntica” que seja produzida por aqueles que estariam em um “limbo cultural”. Nesse sentido, o autor retoma o tema da literatura de cordel, apoia-se numa tradição marginal de Plínio Marcos, Máximo Gorki (entendido como escritor proletário) e João Antônio (com citação, inclusive, do livro *Abraçado ao meu rancor* no fim do manifesto). Ainda sobre a tradição, Ferréz, nos agradecimentos, faz menção a Lima Barreto e se refere a João Antônio como “eterno e único”.

No texto de abertura do Ato II, “Terrorismo literário”, de 2002, Ferréz inicia falando sobre o encontro que teve com a escritora Dona Laura, de Pelotas/RS, e sobre o reconhecimento dela enquanto escritora marginal. Em seguida, informa sobre a repercussão da primeira edição e do prêmio recebido pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de melhor projeto especial do ano. Na sequência do texto, retoma a discussão entre minorias *versus* majorias, com isso, define mais diretamente o que é “literatura marginal”:

A revista é feita para e por pessoas que foram postas à margem da sociedade. [...] A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo. [...] Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos taxar assim, somos uma literatura maior, feita por majorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos. (FERRÉZ, 2002, s/p)

No ano de publicação, 2002, já há a percepção da relevância que a literatura marginal tem trazido ao campo literário brasileiro. Especialmente a partir do Ato II, um número maior de escritores é incluído (se na edição de 2001, por exemplo, não havia mulheres, na de 2002 são incluídas cinco) das mais diversas margens do Brasil – o sentido de “margem”, como já afirmado, especialmente a partir desse número, também é ampliado e abarca outros sujeitos marginalizados socialmente, como indígenas, por exemplo. O projeto político-literário, com isso, ganha espaço e se expande para além do eixo Rio-São Paulo.

O sentido político também está relacionado à produção dos autores, que contribuiu para diversificar o discurso literário e o perfil sociológico dos escritores brasileiros. Isso porque a veiculação das três edições de literatura marginal da *Caros Amigos* permitiu que escritores de diferentes periferias do país e com trajetórias literárias diferenciadas se agrupassem em torno da expressão literatura marginal, *reivindicando o lugar de grupos socialmente marginalizados na literatura brasileira*. Em parte, isso se deve à intencionalidade dos escritores de afirmar culturalmente o que é peculiar aos sujeitos e espaços marginais e de evidenciar o estilo de vida dos moradores da periferia, membros das classes populares. (NASCIMENTO, 2009, p. 171, grifos da autora)

O objetivo de expandir fronteiras e concretizar nas edições a representação de diferentes vozes marginalizadas se efetiva em torno de uma identificação de classe, os escritores, assim, se reconhecem na produção literária e no espaço ocupado dentro do campo social. Mais uma vez, em busca de uma tradição para apoiar as produções artísticas contemporâneas, Ferréz traz para a Revista textos de Plínio Marcos e de João Antônio que, segundo o autor de *Capão pecado*, possuem vozes que se articulam com outras subjetividades marginalizadas, do mesmo modo que os escritores contemporâneos fazem.

O texto de abertura do Ato III, “Contestação”, de 2004, marca mais uma vez a presença de uma tradição dentro da historiografia literária sobre a literatura marginal, mencionando os nomes de Solano Trindade e, pela primeira vez, Carolina Maria de Jesus. Nesse mesmo texto, o autor rebate críticas recebidas até então sobre o termo “literatura marginal” que seria, segundo alguns julgamentos, um índice de exclusão:

Como sempre acontece a todo movimento feito por pessoas que estão “à margem” as críticas vieram aos montes também, fomos taxados de bairristas, de preconceituosos, de limitados, e de várias outras coisas, mas continuamos batendo o pé, cultura da periferia feita por gente da periferia e ponto final, quem quiser que faça o seu, afinal quantas coleções são montadas todos os meses e nenhum dos nossos é incluído? A missão que todo movimento tem não é de excluir, mas sim de garantir a nossa cultura, então fica assim, aqui é o espaço dos ditos excluídos, que na verdade somam quase toda a essência do gueto. [...]

Aos que acreditaram na ideia de que existe uma cultura que está construindo, estamos aí, fortificando a desobediência, fazendo arte dentro da carência, e mais uma vez provando, para quem duvidou, que não precisamos de cultura na periferia, precisamos de cultura da periferia. (FERRÉZ, 2004, s/p)

Se o campo literário hegemônico não abre espaço para os escritores marginais, esses agentes, então, criam locais de produção e de reprodução para suas obras. Nesse último Ato, a literatura marginal é considerada como um movimento que ganhou mais intensidade a partir das três edições da revista. E, a expressão literária, por sua vez, faz parte da cultura da periferia, assim como a música (Ferréz, no texto, fala da inclusão de letras de rap na edição, por exemplo). O movimento, com isso, está no jogo de disputa por posições de prestígio e de reconhecimento no campo literário. As marcas são evidentes ao longo do texto e o autor faz questão de reforçá-las dentro de um contexto coletivo.

Enquanto princípios geradores, os 3 Atos se consolidam como importantes marcos temporais que refletem sobre a produção marginal (conforme se evidencia em cada um dos textos de abertura produzidos por Ferréz) e, por meio da multiplicidade dos textos literários que integram cada uma das edições, fica comprovada, por sua vez, a argumentação proposta nos textos de abertura. Os escritores, assim sendo, conforme destaca Ferréz, não devem esperar que a Academia dê o seu “aval” sobre a produção literária periférica.

Dentro da exposição ora proposta a respeito de um *paracampo* literário marginal das periferias, pode-se afirmar que as edições contribuem para a emergência desse novo espaço simbólico uma vez que, por meio das afirmações político-literárias, elas mobilizam uma coletividade de escritores a não se contentar com um espaço dominado dentro do campo literário hegemônico. As ações que as três edições especiais geram no sistema literário brasileiro são provas contundentes de que a cultura da periferia é dinâmica e possibilita que diferentes agentes tenham acesso a bens e capitais simbólicos de produção estética.

Como exemplo, Sacolinha, escritor da periferia de Suzano/SP, que publicou no Ato III o conto “Um dia comum”, no ano seguinte à publicação, 2005, lança seu primeiro romance *Graduado em marginalidade* e não para por aí, continua produzindo obras literárias e cria uma editora própria, a Vasto Mundo. Dona Laura, que publicou nas duas últimas edições, lança, em 2008, seu livro de contos *Barbiele*. Allan Santos da Rosa, que participou do último Ato da revista, em 2005, publica seu primeiro livro de poesia, *Vão*, pela editora que ele criou, a Edições Toró. Assim como tantos outros que a partir da *Caros Amigos/Literatura Marginal* constroem a sua trajetória artística<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Érica Peçanha do Nascimento (2009, p. 75) cita ainda outros desdobramentos oriundos da revista: “Até o primeiro semestre de 2006, haviam sido lançadas também outras nove obras de autores que participaram das três edições especiais da *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Três delas de autoria de escritores que haviam estrado nas revistas: *Morte às vassouras: diário de uma jornalista que se tornou empregada doméstica em Portugal* (2004), de Cláudia Canto; *Graduado em marginalidade* (2005), de Sacolinha e *Vão* (2005), de Allan Santos da Rosa. E outras seis de autores que já haviam lançado livros antes da publicação das edições especiais de literatura marginal:

## 8.2 EFEITOS DA REVISTA: LIVRO

Com organização de Ferréz, *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* foi publicado em 2005 pela Editora Agir, vinculada à Casa Amarela (a mesma que publicou as edições especiais da *Caros Amigos/Literatura Marginal*). O texto de abertura, escrito pelo organizador do livro, mistura, de modo geral, os três outros textos publicados nas edições das revistas. Desse modo, o autor de *Capão pecado* discute massificação, marginalização no país, disputa epistemológica entre os conceitos de “minoría” e “maioría”, e encerra o texto com a citação de João Antônio, que também está presente no Ato I. Entre os onze escritores que publicaram no livro, apenas Luiz Alberto Mendes, com o conto “Cela forte”, não participou de nenhuma das três edições da *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Além disso, Dona Laura (com os contos “Os olhos de Javair” e “A vingança do brechó”, publicados nos Atos I e II, respectivamente) é a única mulher presente. Dos 25 textos (entre poemas e contos) publicados, 15 são inéditos (ao menos, em relação às edições especiais da revista) e os outros apareceram em algum dos três números.

A ação coletiva dos autores, ao mobilizar a publicação agora em livro, também gera um acontecimento histórico que possibilita entrever o surgimento de um novo espaço simbólico de disputa por reconhecimento:

É tão verdadeiro quanto falso dizer que as ações coletivas produzem o acontecimento ou que elas são seu produto. Na verdade, elas são o produto de uma *conjuntura*, isto é, conjunção *necessária* das disposições e de um *acontecimento objetivo*. A conjuntura política (por exemplo, revolucionária) só pode exercer sua ação de estímulo condicional atraindo ou exigindo uma resposta determinada dos que a apreendem enquanto tal, sobre aqueles que estão dispostos a constituí-la enquanto tal porque são dotados de um determinado tipo de disposições passíveis de serem redobradas e reforçadas pela “tomada de consciência” quer dizer, pela posse, direta ou mediata, de um discurso capaz de assegurar o domínio simbólico dos princípios praticamente dominados do *habitus* de classe. É na relação dialética entre as disposições e o acontecimento que se constitui a conjuntura capaz de transformar em *ação coletiva* as práticas objetivamente coordenadas, porque ordenadas a necessidades objetivas parcial ou totalmente idênticas. (BOURDIEU, 1983, p. 76, grifos do autor)

A ação coletiva, desse modo, se concretiza na medida em que Ferréz ocupa um espaço enquanto escritor fixo da *Caros Amigos* e em outros veículos de comunicação. Em outras

---

*Suburbano convicto: o cotidiano do Itaim Paulista* (2004) e *O trem: contestando a versão oficial* (2005), de Alessandro Buzo; *O rastilho da pólvora: antologia do sarau da Cooperifa* (2004) e *A poesia dos deuses inferiores: a biografia poética da periferia* (2005), de Sérgio Vaz; e *Manual prático do ódio* (2003) e *Amanhecer Esmeralda* (2005), de Ferréz – estes últimos, os únicos que não foram editados de maneira independente”.

palavras, ele traz consigo para o espaço possível da produção das edições especiais o seu capital de prestígio acumulado até o momento. Nesse meio, a partir da tomada de consciência de outros agentes com *habitus* e disposições necessárias semelhantes, é possível pensar na agregação de uma coletividade em torno de uma produção/ação comum.

Na virada do século XX para o XXI, desse modo, acrescentadas nessa conjuntura todas as mudanças históricas evidenciadas no início desta segunda parte, mais a percepção dos sujeitos sobre o espaço que ocupam na sociedade, torna-se possível efetivar o projeto da literatura marginal.

A produção de um livro confirma certo sucesso relativo do projeto da *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Explicitamente no texto de abertura, Ferréz acrescenta a noção que compreende a “palavra” entendida para além do discurso, vista, então, enquanto, “ação”. A ideia de uma ação coletiva da escrita que se insere ativamente no jogo por espaços dentro do campo literário em forma de livro – jogo de poder que constitui o discurso. É importante destacar, nesse contexto, a transposição dos textos da Revista para a forma (compreendida dentro da sua apreciação comumente tida, por excelência, como hegemônica) de livro. Por si só, um livro pode ser entendido como objeto estético e cultural que poucos teriam acesso de produzir. Sendo relegado, nesse sentido, a uma parcela dominante dentro dos meios de produção artísticos.

Quando um autor em início de sua trajetória<sup>120</sup>, como é o caso de Ferréz, reúne outros escritores (em sua grande maioria que estão ingressando no campo literário) para publicar um livro, é impossível pensar que o campo literário tenha ficado imune a esse tipo de publicação. No entanto, através de uma ação coletiva, começa-se a delinear uma nova estrutura (em alguma medida independente ou criando instâncias independentes) do campo literário hegemônico. O texto de abertura do livro, “Terrorismo literário”, por sua vez, comprova certa independência da nova produção literária ao afirmar que não precisa da legitimação de alguém de fora desse contexto:

Somos mais, somos aquele que faz a cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobrenome, deixamos para os donos da casa-grande escolher por nós, deixamos eles marcarem nossas peles, por que teríamos espaço para um movimento literário? Sabe duma coisa, o mais louco é

---

<sup>120</sup> “É preciso resignar-se a admitir que há uma história da razão que não tem a razão como (único) princípio. Para explicar o fato de que a arte – ou ciência – parece encontrar em si mesma o princípio e a norma de sua mudança, e de que tudo se passa como se a história fosse interior ao sistema e o devir das formas de representação ou de expressão não fizesse mais que exprimir a lógica interna do sistema, não há necessidade de hipostasiar, como se fez muitas vezes, as leis dessa evolução. ‘A ação das obras sobre as obras’, de que fala Brunetière, sempre se exerce tão-somente por intermédio dos autores cujas estratégias devem também sua orientação aos interesses associados à sua posição na estrutura do campo” (BOURDIEU, 1996, p. 226).

que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos. (FERRÉZ, 2005, p. 10)

O projeto das três edições especiais associado à sua publicação em forma de livro são dois pontos importantes na história da literatura marginal das periferias, pois concretizam e evidenciam a mudança do horizonte de possibilidades que se abre a cada agente cultural em devir. O campo literário, contudo, continua com suas regras específicas e sua estrutura impositiva de colocação dos agentes em um “lugar” determinado (para o caso dos produtores periféricos, uma posição dominada e dependente de instâncias dominantes com poucas possibilidades de ascensão na estrutura do campo). Em vista disso, os mesmos agentes não se conformam com essa delimitação, atuam de modo contundente, demonstram a força da cultura periférica e criam os seus meios de produção e de reconhecimento de suas obras.

“Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve” (FERRÉZ, 2005, p. 9). Nos verbos “falar”, “cantar” e “escrever” do excerto estão contidas as formas de expressão da cultura da periferia. O discurso que se constrói nesse entremeio, volta-se para as possibilidades da palavra-ação que se evidencia na forma simbólica de um *paracampo*, entendido aqui, como um dos efeitos dos atos dos agentes, ou, nesse contexto, como um efeito da contemporaneidade que se abre para novos gêneros, novas expressões culturais e novos agentes.

## 9 EFEITOS DE CONTEMPORANEIDADE: PARACAMPO

*Fazer sem saber completamente o que se faz é dar-se uma chance de descobrir,  
no que se fez, algo que não se sabia.*

Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, p. 27

Em um primeiro momento, a partir da análise das obras de Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e de João Antônio, evidencia-se o modo como esses autores se inseriram – em alguma medida – dentro do campo literário nacional em emergência, ou foram silenciados ao longo do tempo. Em um segundo instante, com o estudo de *Cidade de Deus*, das obras de Ferréz e da Revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*, é perceptível que um novo setor – relativo ao campo literário – começa a se desenvolver nas letras brasileiras, possibilitando, por sua vez, que outros agentes também se insiram no mesmo movimento e criem estratégias de legitimação (saraus, revistas especializadas, festas literárias, mercado próprio, selos editoriais etc.). Surge este espaço simbólico<sup>121</sup> que está em processo de autonomização constante e que apresenta suas marcas de diferenciação social e cultural, desenvolvendo para si, por exemplo, um modo de escrita (neste caso, em análise, os textos em prosa que aproximam elementos orais ao modelo hegemônico de produção literária) que parte de um mesmo ponto de vista: a(s) periferia(s).

Dessa maneira, a partir do reconhecimento entre agentes semelhantes, suas tomadas de posição e trajetórias específicas, vinculadas a um espírito de época (*Zeitgeist*), um movimento literário, ou melhor, uma estrutura/sistema de escritores em busca de autonomia, com objetivos estéticos (tanto na literatura quanto em outras artes) começa a emergir. O *paracampo*<sup>122</sup> atrairia para o seu entorno agentes com: um capital cultural específico voltado para a especialização de gêneros, de temas literários e de elementos de distinção<sup>123</sup>; um capital social (e econômico) com origens e trajetórias sociais semelhantes; certas diretrizes de produção e de representação;

---

<sup>121</sup> Outros setores, tais como a literatura feminista, literatura LGBTQIA+ ou *Queer*, literatura negra, literatura indígena, para citar alguns exemplos, também apresentam, em certa medida, traços semelhantes ao movimento que tem ocorrido com a literatura marginal das periferias, destacando-se suas particularidades, afinidades e distinções, em vista de um *paracampo* literário com suas especificidades e elementos distintivos.

<sup>122</sup> Há que se considerar que a estratégia aqui proposta não faz referência a uma forma de controle ou de exclusão dos agentes frente ao campo literário. Mas funciona como proposta metodológica de pesquisa e de análise que pode ser percebida a partir das ações dos escritores (das suas práticas), como modelo de enfrentamento às regras do campo literário dominante e que se torna legítimo ao longo do tempo. Para além do processo de exclusão, pensar as ações dos escritores marginais no desenvolvimento de um *paracampo* destaca a autonomia relativa frente ao campo literário e suas determinações, bem como torna-se reflexo das ações coletivas evidenciadas por meio de (re)produções conjuntas de livros e de outros movimentos, ou mesmo em ações individuais.

<sup>123</sup> O foco do presente trabalho são os textos em prosa. Contudo, destaca-se que há no mesmo *paracampo* outros gêneros textuais, diversas expressões e manifestações artísticas que fazem parte do mesmo espaço simbólico, com importância legítima. Com isso, não se pretende preterir um ou outro gênero, mas apenas focalizar, como método de análise ora proposto, um dos tantos aspectos e gêneros literários presentes no *paracampo*.

criação de espaços materiais (lugares de reuniões, eventos, festas) e simbólicos (revistas e outras organizações) de encontro de agentes com *habitus* semelhantes; criação de instituições legitimadoras; e, surgimento de um mercado especializado próprio. O movimento de atração de tais categorias, propostas pelos novos agentes, acontece porque o campo literário hegemônico (com todas as suas regras específicas), no momento do aparecimento dessa nova produção, não a reconhece como legítima<sup>124</sup>.

Se se sabe que cada campo – música, pintura, poesia ou, em outra ordem, economia, linguística, biologia etc. – tem sua história autônoma, que determina suas regras e suas apostas específicas, vê-se que a interpretação por referência à história própria do campo (ou da disciplina) é a condição prévia da interpretação com relação ao contexto contemporâneo, quer se trate dos outros campos de produção cultural, quer do campo político e econômico. A questão fundamental torna-se, então, saber se *os efeitos sociais da contemporaneidade cronológica, ou mesmo a unidade espacial*, como o fato de partilhar os mesmos lugares de encontro específicos, cafés literários, revistas, associações culturais, salões etc., ou de estar expostos às mesmas mensagens culturais, obras de referência comuns, questões obrigatórias, acontecimentos marcantes etc., são suficientemente poderosos para determinar, para além da autonomia dos diferentes campos, uma problemática comum, entendida não como um *Zeitgeist*, uma comunidade de espírito ou de estilo de vida, mas como um espaço dos possíveis, sistema de tomadas de posição diferentes com relação ao qual cada um deve definir-se. O que leva a colocar em termos claros a questão das tradições nacionais ligadas à existência de estruturas estatais (especialmente escolares) capazes de favorecer mais ou menos a preeminência de um lugar cultural central, de um capital cultural, e de encorajar mais ou menos a especialização (em gênero, disciplinas etc.) ou, ao contrário, a interação entre os membros de diferentes campos, ou de consagrar uma configuração particular da estrutura hierárquica das artes (com a predominância duradoura ou conjunturalmente dada a uma delas, música, pintura ou literatura) ou das disciplinas científicas. (BOURDIEU, 1996, p. 227-228, grifos do autor)

Tais efeitos da contemporaneidade (BOURDIEU, 1996), nos mais diversos campos (político, econômico, social), tornam-se, desse modo, suficientemente poderosos para que haja uma confluência de ações determinantes para o surgimento de um novo espaço simbólico de produção literária. Um *paracampo* literário, paralelamente em disputa por legitimidade em relação ao campo literário hegemônico, pode ser percebido nas relações que os agentes construíram e têm desenvolvido, marcadamente, desde o início do século XXI. Um espaço de possibilidades de produção especializada, de representação, de lutas simbólicas e de disputas

---

<sup>124</sup> Exemplo concreto pode ser apreendido nos modos expressos dos “conflitos linguísticos” – conforme conceito aprofundado por Pierre Bourdieu em “A economia das trocas linguísticas” (2003, p. 156) – que surgem nas críticas que não reconhecem legitimidade nas produções literárias no interior do campo: “Os conflitos que denominamos ‘linguísticos’ se dão quando os detentores da competência dominada recusam-se a reconhecer a língua dominante – portanto, o monopólio de legitimidade linguística que seus detentores se atribuem – e reivindicam para sua própria língua os lucros materiais e simbólicos reservados à língua dominante”. Dentro disso, pode-se entender, em algum nível, o surgimento do *paracampo* no momento que os agentes reivindicam para si legitimidade e os lucros empreendidos por meio de sua produção estética. Em outro momento, tal jogo de disputas também origina um *habitus* linguístico – “[...] capacidade de utilizar as possibilidades oferecidas pela língua e de avaliar praticamente as ocasiões de utilizá-las [...]” (BOURDIEU, 2003, p. 168) – próprio – ou característico, oriundo da prática enquanto reação – no interior do *paracampo*.

que se coloca ao lado ou em paralelo à série literária dominante. De todo modo, a produção literária contemporânea impõe novos modelos de escrita e questiona os limites e regras do campo literário hegemônico:

os limites do campo literário estão sendo questionados pela literatura atual/do presente/contemporânea, uma vez que essas novas produções transbordam suas linguagens para outro tipo de discursos e outro tipo de recursos, como a fotografia ou as performances, por exemplo, e nesse sentido os conceitos que dão conta da literatura entram em crise. (TENNINA, 2017, p. 19)

Uma vez que há novos modos de expressão literária, os antigos modelos de crítica também entram em crise, pois não são suficientes para dar conta de refletir sobre as recentes mudanças. A premissa formalista de privilégio exclusivo da obra literária dá lugar hoje a novas questões relativas sobre o autor, o leitor e o espaço social/cultural que influenciam a construção do texto. Esferas extraliterárias entram no debate e são acionadas pela crítica em uma tentativa de compreensão ampla sobre o objeto estético. Nesse sentido, repensar conceitos e propor novas formulações é uma atitude quase inerente ao processo de estudo da literatura marginal das periferias.

Conforme pode ser visto, Pierre Bourdieu, em seus escritos, não fala a respeito de um *paracampo*, também não deixa claro ou não define explicitamente o que seria um subcampo<sup>125</sup> – único conceito que se aproximaria, em alguma medida, ao ora proposto. O sociólogo francês aponta em algumas partes de seus textos subcampos culturais ou literários determinados em relação a posições de poder dentro do campo ocupadas por agentes ou por instituições/instâncias sagradas. Ele, em alguns pontos, ainda reflete sobre subcampos que se configurariam a partir dos gêneros literários, como, por exemplo, o subcampo do teatro, na página 139, em *As regras da arte*. Para Bourdieu, portanto, o subcampo estaria em uma posição de inferioridade em relação às outras produções estabelecidas legitimamente dentro das regras da arte.

A nota de rodapé, número 57, da tese de doutorado de Lucas Amaral de Oliveira, em relação à dissertação de mestrado de Julio Souto Salom, apresenta algumas pistas concretas a respeito de um subcampo dentro do campo literário:

Todo campo pode ser dividido em regiões menores, microcosmos que se comportam de forma similar aos campos – não idênticas. Os subcampos, semiautônomos como são, apresentam atributos análogos ao campo – no caso, o subcampo de produção periférica teria relação, e nele estaria assentado, com o campo literário. Devido à sua dependência relativa, conservariam algumas dinâmicas do campo instituído, sendo que os grupos detentores de mais recursos, espaços e de volume de capital específico

---

<sup>125</sup> Em *As regras da arte*, trabalho em que Pierre Bourdieu aprofunda a análise sobre a constituição do campo literário, o autor cita “subcampo” 7 vezes, nas páginas: 94, 139, 141, 144, 166, 246 e 256.

mais robusto ocupariam mais posições na estrutura interna, detendo possibilidades de alterar o princípio hierárquico das posições do subcampo. Porém, mesmo sendo possível ver em formação um subcampo de produção periférica, com suas hierarquias, formas estéticas e instâncias de consagração, influenciadas pelo campo literário instituído, mas que nem sempre coincidem de maneira plena com as dele, restaria verificar até que ponto a autonomia se sustenta. (2018, p. 74)

O subcampo, dessa maneira, fica condicionado à sua posição inferior dentro da estrutura maior do campo literário, sem uma plena autonomia em oposição ao polo dominante, pois ainda mantém relação direta de dependência com as dinâmicas estabelecidas no sistema literário dominante. Por outro lado, o *paracampo*, conforme proposto, tenta se desvincular dessas estratégias e busca estruturar (ou criar) novos processos que sejam autônomos e distintos. Seria ilegítimo dizer que o *paracampo* não possui relação homóloga ao campo literário dominante. Os agentes que surgem no novo espaço simbólico atuam no sistema literário dominante, mas sem ser condicionados unicamente a uma posição inferiorizada e dependente dos padrões estéticos-temáticos predominantes. O que se destaca, contudo, é a organização insubordinada frente às regras do sistema dominante, de modo que os agentes do *paracampo* – com processo de autonomia relativa e homóloga oposta/paralelamente ao campo literário hegemônico – possam disputar outras posições no campo literário trazendo para o jogo, com isso, um maior volume de capital simbólico adquirido no interior do *paracampo*.

No entanto, o *paracampo* é percebido – e aqui exposto – como um espaço simbólico de atuação (e atração) de agentes que estão em diferentes níveis, seja de quantidade de atuação/produção, bem como de qualidade literária, ao propor novas estéticas para a literatura. Contudo, é inegável que esse espaço *para* não é automático e nem “surge” espontaneamente. De modo que toda obra literária aparece em um determinado polo do campo hegemônico. Historicamente, contudo, o *paracampo* literário marginal das periferias estabelece contornos próprios com uma estruturação específica e em algum limite independente das instâncias de consagração do campo hegemônico que detém outras instâncias de legitimação específicas.

Estratégias e instâncias de consagração, conforme levantamento prévio e com algumas delas em atuação no cenário literário brasileiro atual, evidenciam um apagamento – dissimulado em um esquecimento ingênuo – de determinados setores e de agentes ativos dentro do campo literário nacional por parte daqueles que detêm o domínio e o poder legitimador dentro do campo literário. Contudo, a análise de *Cidade de Deus*, as ações de Ferréz, assim como o estudo da *Revista Caros Amigos/Literatura Marginal*, demonstram a atuação plena e consolidada dos agentes produtores de literatura produzida por sujeitos marginalizados socialmente, originários e oriundos de periferias. Em um primeiro plano, essa reunião de escritores acontece por meio de um reconhecimento ético a respeito do seu local de origem e sobre o modo de representação

de espaços marginalizados. Em seguida, a estética surge como desdobramento inerente à ética ao propor novas abordagens e novos modelos narrativos.

O ponto aqui em destaque é que esses agentes não falam apenas *sobre* a(s) periferia(s), mas a partir *da* margem social e geográfica. Em outras palavras, o ponto de vista dos sujeitos parte da periferia e cria novas subjetividades imbuídas de modos de ser no mundo. Assim como estetiza outras referências de leituras prévias, ressignificadas por suas experiências de vida, além de criar outros textos com forte influência de uma oralidade marginal. De modo geral, ficcionalizam e ressignificam as suas trajetórias biográficas. Uma vez que a posição dentro do campo social é negada, assim como o posicionamento dentro do campo de produção literário também é contestado por outros agentes que ocupam posição de poder, as instâncias de consagração com relativa autonomia não reconhecem valor em determinadas obras.

É inegável, porém, que a partir do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, os autores marginais-periféricos têm movimentado muito a cena literária brasileira<sup>126</sup>. Por meio de organizações coletivas, saraus, prêmios literários, concursos, eventos críticos e literários, dentre tantas outras atividades que movimentam não apenas as periferias, mas todo o cenário nacional, inclusive, o olhar da própria Academia e do campo jornalístico, por exemplo, para essa significativa expressão cultural advinda das margens dos centros urbanos, o cenário cultural contemporâneo é alterado. O que deve se destacar, nesse entremeio, é que uma vez que as instâncias de consagração e as estratégias dos seus agentes dominantes não reconhecem a legitimidade dessas produções, os agentes literários marginais das periferias, por meio de sua produção, reformulam as estratégias e instâncias legitimadoras. Um *paracampo*, com isso, estaria inserido em um jogo de disputa por espaço específico em oposição ao sistema literário nacional – no caso, esses agentes dentro do campo literário permanecem em um polo dominado e não são reconhecidos/legitimados enquanto escritores pelo polo oposto, o dominante.

O *paracampo* literário marginal das periferias, com isso, desenvolve um *habitus* próprio relativo ao espaço simbólico (representado pelos escritores) e ressignifica um novo repertório

---

<sup>126</sup> “A passagem para o século XXI viu, por sua vez, o surgimento de um novo fenômeno marginal, que também marcaria a cultura nacional, atingindo o primeiro plano do debate literário e acadêmico, mas através de uma marginalidade de natureza diversa, numa nova lógica de confrontação e de uso das técnicas de massa. Os ‘marginais periféricos’, como são conhecidos, surgiram no embalo da publicação do romance *Cidade de Deus*, em 1997, por Paulo Lins, que era, ele próprio, morador da favela Cidade de Deus no Rio de Janeiro. Através da postura de agitadores culturais das periferias paulistas como Ferréz e Sérgio Vaz, a entrada para os anos 2000 fez pipocar uma profusão de obras que tinham por principal característica comum o fato de serem produzidas por autores favelados, periféricos não apenas ao mercado editorial ou aos parâmetros estéticos, mas à realidade socioeconômica e ao próprio sistema cultural como um todo. Outras características marcantes desse movimento são os temas relacionados à miséria, à invisibilidade social, ao tráfico de drogas e à violência urbana, com traços marcadamente realistas, intenções de denúncia social e uma inegável filiação territorial às periferias urbanas, na busca da particularidade local como forma de revelação de uma temporalidade distinta” (MATTE, 2020, p. 31).

referente a modos de pensar, gostos, comportamentos e estilos de vida inerentes a esse *paracampo*. Segundo a lógica bourdiana (2003), as práticas constituem uma expressão sistemática relativa às condições de existência, sendo que há correspondência relativa entre as posições sociais e os estilos de vida passíveis de reproduzir *habitus* substituíveis com lógicas específicas voltadas para esse novo espaço e que são passíveis de serem observadas, por sua vez, no detalhe singular das ações dos agentes.

Gerado num tipo determinado de condições materiais de existência, esse sistema de esquemas geradores, inseparavelmente éticos e estéticos, exprime, segundo sua lógica, a necessidade dessas condições em sistemas de preferências cujas oposições reproduzem, sob forma transfigurada e muitas vezes irreconhecível, as diferenças ligadas à posição na estrutura de distribuição dos instrumentos de apropriação, assim transmutadas em distinções simbólicas. (BOURDIEU, 2003, p. 74)

O *paracampo* entra, desse modo, na lógica de reprodução associada ao espaço simbólico da posição do agente e perceptível na prática estética vinculada à ética, ou na sua trajetória. Por meio da prática dos agentes (evidentemente marcada por uma ação coletiva), há uma estrutura estruturante em oposição à estrutura estruturada dominante no campo de poder.

O *habitus* se apresenta, pois, como social e individual: refere-se a um grupo ou a uma classe, mas também ao elemento individual; o processo de interiorização implica sempre internalização da objetividade, o que ocorre certamente de forma subjetiva, mas que não pertence exclusivamente ao domínio da individualidade. A relativa homogeneidade dos *habitus* subjetivos (de classe, de grupo) encontra-se assegurada na medida em que os indivíduos internalizam as representações objetivas segundo as posições sociais de que efetivamente desfrutam. (ORTIZ, 1983, p. 17-18)

Nessa constante movimentação, o *habitus* primário de cada agente estaria voltado para os modos de representação, mais especificamente, para a mudança de enunciação realizadas a partir do ponto de vista das periferias marginalizadas. Desse modo, Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e João Antônio apresentam, a partir de seu estilo individual, um novo estilo literário de escrita na forma e no conteúdo e, ao mesmo tempo, concretizam uma quebra dentro do jogo de poder do campo social dominante. Esses escritores, por sua vez, são reconhecidos como precursores de um novo fazer literário por aqueles agentes que, na contemporaneidade, estão agindo no *paracampo*. Dessa forma, há reconhecimento de produção estética, bem como de *habitus* primário em relação às histórias de vida.

Enquanto domínio coletivo de um grupo, o *habitus* secundário<sup>127</sup> – que aos poucos se pode entrever no desenvolvimento da estrutura do *paracampo* –, por sua vez, diz respeito à

---

<sup>127</sup> Conforme Pierre Bourdieu: “Em poucas palavras, enquanto produto da história, o *habitus* produz práticas, individuais e coletivas, produz história, portanto, em conformidade com os esquemas engendrados pela história. O princípio da continuidade e da regularidade que o objetivismo concede ao mundo social sem poder explicá-lo é

determinação de novas possibilidades de criação individual de estilos literários de cada autor, um espaço simbólico literário dentro do *paracampo* (variante estrutural do *habitus*). Dentro desse grupo de escritores, enquanto capital incorporado, o *habitus* marginal da periferia torna-se conhecimento adquirido aliado à capacidade criativa dos agentes. A percepção desses dois *habitus* permite afirmar uma maior liberdade de criação, mas sem a perda de um vínculo com o todo coletivo de produção.

Seguindo a lógica exposta acima a respeito de um *habitus* presente e em desenvolvimento no *paracampo*, Mario Augusto Medeiros da Silva, em seu trabalho de doutoramento, destaca três características que giram em torno de uma “ideia de periferia” e que, nesta argumentação, podem trazer luz à especificidade do que seria o *habitus* do *paracampo*:

Como A) ponto de partida e reconhecimento (a origem social dos autores e a posição ocupada no sistema literário); B) método explicativo (*a periferia do sistema social e literário se tornam a referência para a explicação dos processos sócio-históricos, bem como para a confecção literária*); e, por fim, C) *formatação de tentativas de um projeto político, uma vez que, adentrados na cena, cada vez mais escritores periféricos são chamados a discutir as mazelas da sociedade. Conquistam o interesse social para explicar os impasses sociais por que falam desde dentro, vêm e veem de lá etc.* (2011, p. 412-413, grifos do autor)

Sem fazer menção aos conceitos aqui propostos, o pesquisador, contudo, destaca os mesmos aspectos percebidos na proposição de *habitus* do *paracampo*. Os três elementos, destacados pelo pesquisador no excerto acima, são percebidos à medida que as produções literárias surgem no interior do *paracampo*. Acrescente-se a isso, a perspectiva política (voltada para o exterior do espaço simbólico) que não está alheia às ações externas e internas ao *paracampo*. Pelo contrário, as ações perpetradas no interior do espaço dialogam diretamente com outras mobilizações externas e repercutem, mais uma vez, no interior desse local.

Como exemplo, trazendo os aspectos já levantados na primeira parte sobre cada um dos autores, Lima Barreto, por exemplo, centraliza a sua visão na ficção a partir dos subúrbios cariocas (espaços que ganham posteriormente uma concepção similar à de periferia<sup>128</sup>), além

---

o sistema de disposições passado que sobrevive no atual e que tende a perpetuar-se no futuro, atualizando-se nas práticas estruturadas segundo seus princípios - lei interior através da qual se exerce continuamente a lei das necessidades externas irredutíveis às pressões imediatas da conjuntura. Ao mesmo tempo, o sistema de disposições e o princípio das transformações e das revoluções regradas que nem os determinismos extrínsecos e instantâneos de um sociologismo mecanicista, nem a determinação puramente interior mas puramente pontual do subjetivismo voluntarista ou espontaneista conseguem explicar” (1983, p. 76).

<sup>128</sup> Conforme Érica Peçanha do Nascimento, o termo “periferia” passa a incluir outros locais marginalizados: “No limiar do século XXI, ganham visibilidade os produtos e ações advindos dos guetos, favelas, periferias, baixadas, subúrbios e outros espaços que margeiam centros geográficos e econômicos e recebem nomeações diversas. Favelados, periféricos, suburbanos, marginais e marginalizados, que sempre foram tema ou inspiração de criações artísticas, passam de objetos a sujeitos e esforçam-se para transformar suas próprias experiências em linguagem específica. E tudo aquilo que um dia faltou – acesso, infraestrutura, bens, técnica, dentre outros – torna-se matéria-

de discutir questões relativas à sua cor, racismo e política. Carolina Maria de Jesus, por sua vez, fala a partir da sua vivência dentro e fora da favela, construindo, com isso, um narrador em primeira pessoa que se torna objeto da própria escrita, em um movimento de subjetivação de si. João Antônio, por fim, propõe uma desconstrução do sistema canônico de escrita e de linguagem em seus textos trazendo para o debate, nos espaços que ocupa, as favelas, periferias e a violência presente nos grandes centros urbanos.

Forma, conteúdo e temas apresentados por esses escritores, que depois reverberam no desenvolvimento do *habitus* do *paracampo*, são percebidos na atuação estética dos agentes contemporâneos. É necessário destacar, nesse entremeio, a forma oriunda desse *habitus* que gira em torno de um “eu” enunciador que se subjetifica. De um modo amplo, há uma quebra no padrão de quem tem acesso à escrita e à detenção de poder discursivo, com isso, quem era antes tratado como objeto de ficção, torna-se sujeito de sua própria produção literária. Mesmo quando a voz narrativa tenta se distanciar das ações, de algum modo ou outro, ela se aproxima e cria certos vínculos – quase – afetivos em relação às personagens. Além disso, a forma também procura uma conciliação entre escrita formal e oral. Gírias e dialetos típicos das periferias e favelas tomam corpo nas produções.

O *paracampo* literário marginal das periferias brasileiro, dessa maneira, agrupa os seus agentes em torno de estratégias comuns de oposição ao polo dominante do campo literário hegemônico.

A literatura marginal da periferia não se vincula com o campo literário respondendo a suas regras pré-dadas (isto é, de maneira anacrônica) nem tampouco tratando de dissolver fronteiras (isto é, por fora da tradição), mas nos leva a repensar os modos de funcionamento e de legitimação do campo a partir da apresentação de produções que constituem o motor de uma transformação em relação à oferta de produtos simbólicos na literatura brasileira contemporânea. (TENNINA, 2017, p. 22)

A estrutura interna do *paracampo* (em movimento e em estruturação) aciona uma nova reconfiguração do sentido da voz do “eu” discursivo que se torna legítima à medida que se insere em um “duplo eu” (BOURDIEU, 2010, p. 199) ou em um “nós” coletivo. O sujeito periférico, mesmo em uma posição marginalizada ou subalternizada, faz parte do campo social – afirmação que nem sempre lhe é assegurada ou considerada. Com efeito, o que lhe é negado

---

prima para a estética que está sendo edificada” (2011, p. 11). A mesma autora prossegue em outro texto: “[...] ‘periferia’ surgiu para nomear áreas produzidas no processo de expansão das cidades nos anos 1940 e que foram ocupadas por migrantes, trabalhadores de baixa renda, desempregados e negros, a partir da constituição de loteamentos irregulares e casas autoconstruídas de maneira precária. Afastadas geograficamente e compêndios das condições de vida opostas àquelas encontradas nos centros urbanos, essas regiões ficaram marcadas pela falta ou insuficiência de infraestrutura (como redes de saneamento, luz elétrica e asfalto) e serviços públicos básicos (educação, atendimento à saúde, transporte coletivo etc.), mas também por suas formas particulares de organização social, relações de sociabilidade e lazer, práticas culturais, associativismo e mobilização política” (2019, p. 17).

são as condições mínimas de acesso a bens culturais/sociais ou de reconhecimento de sua voz – que produz discurso próprio.

No já consagrado *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), a pesquisadora indiana faz sua crítica ao silenciamento que é imposto às camadas mais baixas da sociedade e, por extensão, podendo-se aplicar essa crítica, à produção literária marginal das periferias. Para Spivak (2010), o que está em jogo é uma disputa de poderes de quem pode falar sobre si e sobre o mundo, bem como falar com legitimidade e representar determinada realidade. Os grupos subalternos não teriam direito à voz, pois estão em um lugar onde as suas humanidades não foram reconhecidas, estão silenciados – conforme Spivak (2010), é o “sujeito inominado”. No entanto, essa afirmação dá continuação à estigmatização e ao silenciamento a determinados grupos que não fazem parte do discurso dominante, ou seja, “ignorar o subalterno hoje é – quer queira, quer não – continuar o projeto imperialista” (SPIVAK, 2010, p. 127). Por isso, a necessidade de auto-definição dos sujeitos, pois assim rompem com silenciamentos, produzem discursos e conhecimentos próprios. Nessa lógica, pode-se retomar o que Ferréz afirma no texto de abertura do Ato III da *Revista Caros Amigos/Literatura Marginal*: “A missão que todo movimento tem não é de excluir, mas sim de garantir a nossa cultura, então fica assim, aqui é o espaço dos excluídos, que na verdade somam quase toda a essência do gueto.” (FERRÉZ, 2004, s/p). O que ainda se percebe, contudo, em determinados segmentos sociais, é que “o subalterno não pode falar” (SPIVAK, 2010, p. 165).

Posta a análise da pesquisadora indiana e retornando ao “duplo eu” bourdiano, o que se identifica no seio do *paracampo* é a percepção dos agentes a respeito desse silenciamento imposto aos sujeitos subalternizados. Na lógica do *paracampo*, o uso da coletividade ganha contornos legitimatórios de reconhecimento de subjetividades silenciadas ao longo da história. O termo “coletividade” é entendido aqui como a reunião simbólica e material em torno de um mesmo objetivo, reconhecer distintas vozes e, por sua vez, legitimar diferentes representações, fazendo com que um novo espaço simbólico se estruture em oposição a um campo literário marcadamente excludente, com regras próprias e silenciador de determinados contextos e representações. Também pode ser compreendido como a reunião de forças de agentes com trajetórias e origens semelhantes. A coletividade pode ser percebida no próprio reconhecimento dos agentes dentro de seu campo social, uma vez que atraem em torno de si outros sujeitos com *habitus* similares e mesmo com aspirações comuns. Nesse sentido, uma vez que o “eu” individual não possui força suficiente dentro do campo literário para uma possível consagração, um “duplo eu” ou um “nós coletivo” é invocado para entrar no jogo do sistema literário.

Com efeito, inserido em uma coletividade e utilizando-se desta, após esse agente acionar o “nós” e ganhar relativo reconhecimento dentro do *paracampo*, com um volume de capital maior adquirido, ele teria condições, com isso, de retornar e disputar outras posições no campo literário. Por outro lado, o volume de capital conquistado dentro e fora do *paracampo*, por meio de ações individuais dos agentes, contribui para que a ampliação do reconhecimento dos escritores seja difundida, por meio de processos homólogos ao *paracampo*, ou em outros campos simbólicos.

Por outro lado, a ação coletiva também se reflete na construção dos narradores, do espaço e até na temporalidade das obras. Em *Cidade de Deus* e em *Capão pecado*, por exemplo, as instâncias narrativas – ambas com narradores em terceira pessoa – não ficam condicionadas apenas a uma única voz. Elas são construídas no interior de espaços marginalizados e se desenvolvem por meio de uma associação declarada com as personagens e ações em cada um dos locais por onde circulam. Em outras palavras, os dois romances são produzidos através de narradores que não estão totalmente alheios aos seus entornos, pelo contrário, conforme as histórias avançam, cada vez mais eles se percebem pertencentes àqueles lugares. Eles se incluem, desse modo, a um “nós” que se reconhece na coletividade das favelas.

Por sua vez, nas três edições especiais da *Revista Caros Amigos/Literatura Marginal*, essa relação coletiva fica ainda mais explícita ao reunir em torno de um mesmo projeto literário diversos autores com objetivos semelhantes e oriundos de situações marginalizadas. O termo “marginal”, neste caso, é ampliado e não fica condicionado apenas aos escritores provenientes das periferias. Nas edições, escritores indígenas, por exemplo, também contribuem com textos. Acrescente-se a isso que outras formas estéticas – como o grafite, pintura, desenhos – fazem parte do projeto artístico das revistas. Por meio disso, as edições tornam-se representativas de uma noção ampla de literatura marginal e, através da coletividade, criam condições para que outras noções artísticas ganhem destaque no cenário cultural brasileiro.

O próprio Ferréz, em entrevista concedida a Mário Augusto Medeiros da Silva, reconhece as disputas internas ao campo literário, mas destaca a posição de um possível *paracampo* – termo proposto neste trabalho – paralelo ao campo literário hegemônico:

[...] E tem mais: o cara pode ser cooptado e sair por um selo grande, uma editora grande e pode continuar com o mesmo discurso. Pode continuar com a mesma ideologia. Não quer dizer que ele foi cooptado e que ele vai mudar. Quer dizer que ele vai ser elevado a um patamar a mais. É inevitável isso! Hoje em dia se fala muito disso, se tem muita qualidade nos textos, as coisas tão melhorando e ainda vai melhorar mais. Então, eu acho que é 100% de certeza disso mudar. Agora, que a Literatura Marginal sempre vai existir como uma coisa paralela, que vai chegar mais autores, isso vai. Não tenho dúvida nenhuma [...]. Então, tem várias formas também de você fazer. Na verdade, quando eu falei “cooptado”, por que assim: Não dá prá

ficar também a gente ficar mentindo: “Não, a gente vai ser sempre puro, sempre bom”. Ninguém é puro, ninguém é inocente no bagulho! Tá todo mundo querendo se envolver também. Mas só que tem formas de se envolver. Tem formas dignas de se fazer a coisa e tem formas que não são tão dignas. Vai até onde você quer ceder. Esse é o jogo do mercado: não tem como eu lançar um livro se eu não ceder também. Mas vai até onde eu quero ceder. [...] (FERRÉZ *apud* SILVA, M., 2011, p. 105-106)

A fala de Ferréz reconhece o surgimento de outros escritores com propostas literárias semelhantes à sua. O agente, amplamente reconhecido como precursor da literatura marginal, quando, por meio de suas ações, percebe em um outro escritor qualidades éticas, estéticas e políticas, transfere também, por meio de seu “poder”, reconhecimento e o insere no *paracampo*. Apesar de Ferréz não se utilizar do termo *paracampo*, pode-se inferir que por meio de sua fala ele exemplifica como as ações funcionam nesse espaço. O autor de *Capão pecado*, em seu canal no Youtube (com mais de 60 mil inscritos<sup>129</sup>), no dia 11 de março de 2020, comenta o novo livro e o primeiro romance de José Falero, *Os supridores*<sup>130</sup>. Nesse e em outros vídeos, Ferréz dá dicas de leituras. Contudo, o que fica evidente é a relação que o escritor da periferia de São Paulo estabelece com o autor da periferia de Porto Alegre/RS, reconhecendo, com isso, em José Falero, um escritor com características semelhantes às da literatura marginal. Ainda no vídeo, Ferréz destaca que a obra retrata uma periferia, é um texto muito bem escrito, que viu no jornal uma matéria falando sobre o “mano” (despertando o seu interesse) e que a Jéssica Balbino<sup>131</sup> recomendou a leitura dizendo que a escrita de Falero é semelhante a de Ferréz. Em outras palavras, todas as informações que o escritor comenta sobre a nova obra atuam como legitimadoras do romance e de reconhecimento de José Falero como escritor marginal das periferias. Além disso, a Editora Todavia encaminhou *Os supridores* para Ferréz, ato que marca também a íntima relação estabelecida entre o escritor de Capão Redondo com o campo literário e o mercado editorial.

A aura da legitimação dos escritores, pensando aqui no termo desenvolvido por Walter Benjamin (2014), também se dá a partir do local de origem desses agentes. Desse modo, para ser um marginal da periferia “legítimo”, a produção deve vir acompanhada de uma voz que seja oriunda do local marginalizado socialmente. Ao mesmo tempo que há a busca por legitimidade, os agentes sociais criam novas identidades relativas às representatividades dentro do cenário

---

<sup>129</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/c/Loja1dasulBrsp/featured>. Acesso em: 31 mar. 2021.

<sup>130</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=VnxSIQb7Z6g&ab\\_channel=FERR%C3%89Z](https://www.youtube.com/watch?v=VnxSIQb7Z6g&ab_channel=FERR%C3%89Z). Acesso em: 31 mar. 2021.

<sup>131</sup> Conforme o site Catraca Livre: “Jéssica Balbino é jornalista, mestre em comunicação pela Unicamp, curadora de eventos literários, editora do blog Margens. Viciada em café, dirigiu o documentário ‘Pelos Margens: vozes femininas na literatura periférica’, premiado pelo Governo do Estado de Minas Gerais, no Prêmio Canela Fina. É também autora do livro-reportagem ‘Hip-Hop - A Cultura Marginal’, vencedor do Prêmio Preto Ghóez, do MINC. Também escreveu ‘Traficando Conhecimento’ (Aeroplano, 2010)”. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/author/jessica-balbino/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

cultural brasileiro, desta vez, representação nominalmente criada a partir de experiências cotidianas e também associadas ao uso da linguagem. Essa característica muito próxima de uma “autoficção” precisa ser destacada, mas não enquanto elemento distintivo exclusivo da literatura marginal das periferias, mas de toda a literatura.

A coletividade, com isso, torna-se elemento constitutivo e gerador do *paracampo* igualmente por meio das ações conjuntas e no reconhecimento entre os pares, de acumulação de capital literário e de legitimação das obras entre seus autores (como no caso exemplificado acima sobre Ferréz e José Falero), em vistas de autonomia individual, construída por meio de uma autonomia coletiva do *paracampo*, já reconhecida internamente. Bourdieu (1996) já analisava o modo como o princípio de solidariedade se estabelece no polo dominado do campo literário pelos agentes que compartilham experiências semelhantes, *habitus* parecidos e as disposições relativas ao capital cultural e econômico que possuem.

A homologia entre as posições no campo literário (etc.) e as posições no campo social global jamais é tão perfeita quanto aquela que se estabelece entre o campo literário e o campo do poder onde se recruta, na maior parte do tempo, o essencial de sua clientela. Sem dúvida, os escritores e os artistas que estão situados no polo economicamente dominado (e simbolicamente dominante) do campo literário, ele próprio temporalmente dominado, podem sentir-se solidários (pelo menos em suas recusas e suas revoltas) com os ocupantes das posições dominadas, econômica e culturalmente, no espaço social. Contudo, pelo fato de que as homologias de posição sobre as quais repousam essas alianças em ato ou em pensamento estão associadas a diferenças profundas em condição, elas não estão isentas de mal-entendido, ou mesmo de uma espécie de má-fé estrutural: a afinidade estrutural entre a vanguarda literária e a vanguarda política está no princípio de aproximações – entre o anarquista intelectual e o movimento simbolista, por exemplo – e de convergências apregoadas (Mallarmé falando do livro como “atentado”) que não ocorrem sem distâncias prudentes. (BOURDIEU, 1996, p. 284)

No *paracampo*, esse mesmo princípio coletivo de solidariedade se apresenta ainda com mais força. Fugindo de uma possível interpretação ingênua, é lógico que há competição por poder dentro desse novo espaço simbólico. As disputas, por exemplo, em definir o nome do movimento (se é literatura marginal ou literatura periférica, para ficar apenas em duas nomenclaturas)<sup>132</sup>, evidenciam o caráter de jogo de controle que também se faz presente no seio desse local simbólico. Com a possibilidade de nomeação, o poder de legitimar (e de reconhecer) se tal obra faz parte ou não do movimento também constitui um aspecto inerente ao jogo interno do espaço. No entanto, em um primeiro momento, quando um agente surge no *paracampo*, uma vez que há identificação de *habitus*, reconhecimento de experiências semelhantes, pontos de vistas condizentes com a perspectiva geral do grupo, a probabilidade de exclusão do indivíduo

---

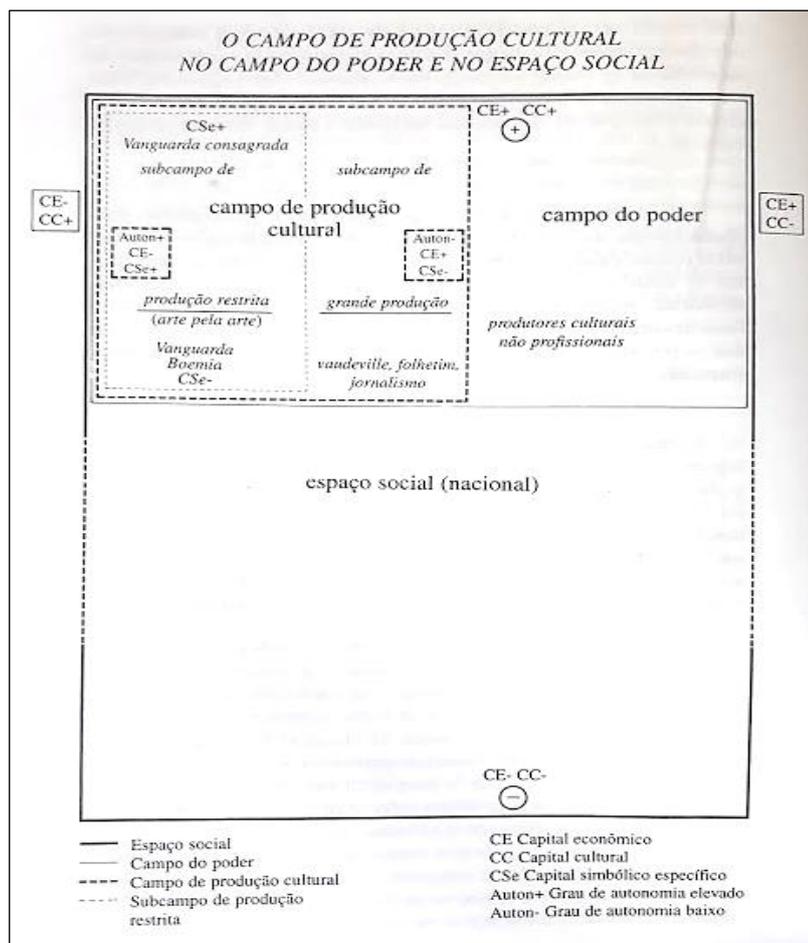
<sup>132</sup> Ferréz e Sérgio Vaz, como precursores, tentam definir o que é o movimento.

é muito menor. Além disso, os diversos romances explicitam a construção de um narrador multifocalizado – elemento diegético que marca coletividade e solidariedade entre os escritores. Em *Cidade de Deus* e em *Capão pecado*, por exemplo, pode-se ver as diversas vozes que interpelam as vozes dos narradores oniscientes.

O *paracampo* cria, desse modo, estratégias e instâncias de consagração relativamente autônomas no seio desse espaço simbólico. São maneiras importantes de reconhecimento de obras e de artistas atuantes que contribuem para definição desse local e ao mesmo tempo auxiliam na divulgação que vai além das fronteiras do *paracampo*. Com isso, os processos de autonomia não surgem totalmente autônomos, mas tornam-se cada vez mais autonomizados conforme os processos de legitimação do espaço se especificam e se especializam. Considerado como um processo em desenvolvimento, o *paracampo* apresenta uma estrutura primeira de afirmação do entendimento do que seria o escritor “marginal” do século XXI e a atualiza conforme as estratégias, as ações e as instituições provenientes desse espaço.

Pierre Bourdieu, em *As regras da arte*, representa imagetivamente o campo literário, sua estrutura interna e as suas relações com outros espaços simbólicos, da seguinte maneira:

Figura 7 - Campo de produção cultural

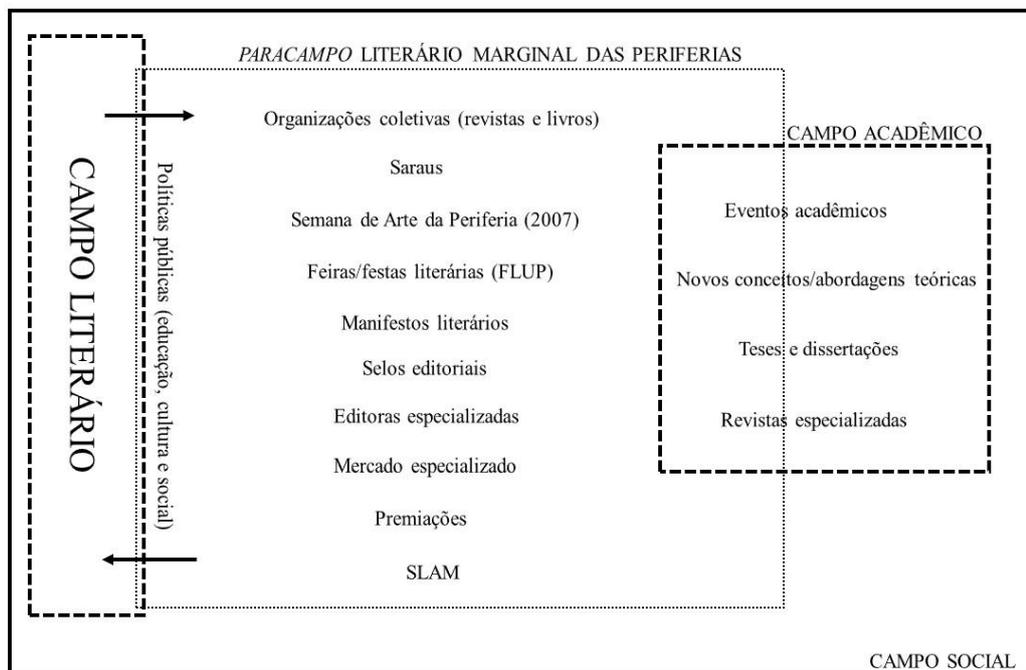


Fonte: Bourdieu (1996, p. 144).

Na imagem, o sociólogo, em sua análise do campo literário francês do século XIX, demarca as polaridades do campo de produção cultural inserido no espaço social e em relação com o campo de poder. Desse modo, o espaço simbólico artístico não está isolado e não fica completamente imune às ações externas, mesmo com sua possível e relativa autonomia, conforme anteriormente discutido. Além disso, Bourdieu também apresenta os subcampos internos ao campo literário, nos quais fica evidente a subordinação interna e externa a qual os agentes são condicionados. Nesse sentido, a imagem ilustra a discussão da seção anterior a respeito da necessidade de cunhar um novo termo que agregue novas posições simbólicas ocupadas por agentes oriundos das periferias.

Em vista disso, conforme a proposição deste trabalho, o *paracampo* estaria em uma posição “ao lado” ou “próxima” da estrutura do campo literário, disputando, assim, posições de prestígio e buscando quebrar com regras que visam à subordinação dominante. O *paracampo* marginal das periferias, desse modo, poderia ser representado (na estrutura interna da relação entre ações, instâncias e instituições) da seguinte forma:

Figura 8 - *Paracampo* literário marginal das periferias: conjunto das relações objetivas constitutivas na sua estrutura



Fonte: O autor (2023).

Conforme proposto, o *paracampo* literário marginal das periferias surge e se estrutura no interior do campo social e em relação com esse espaço. Do mesmo modo, mas ao lado (ou em relação paralela) ao campo literário hegemônico. Os limites entre esses dois espaços de produção cultural não são determinadamente traçados, uma vez que é praticamente impossível cortar vínculos com as instituições de poder legitimadas no campo literário. Contudo, a aproximação de agentes com *habitus* e produções que refletem um mesmo *habitus* periférico é inegável dentro do sistema literário contemporâneo. Em outras palavras, a estruturação de um *paracampo* que une produtores culturais e outras ações (coletivas ou individuais e que não ficam restritas apenas à Literatura) está diretamente em disputa por reconhecimento e por acúmulo de capital. Por outro lado, a própria estrutura do *paracampo* também possibilita que outros agentes atuem nesse espaço como, por exemplo, pesquisadores e teóricos advindos do campo acadêmico, ou mesmo aqueles que se movimentam pelos dois meios. A delimitação, com isso, de limites de acesso ao *paracampo* são definidos *a priori* através de *habitus* identificáveis na trajetória individual do agente, ou seja, por meio reconhecimento do local de origem do indivíduo.

Diferentemente do modelo proposto por Pierre Bourdieu, o *paracampo* não traça regras rígidas específicas excludentes entre os agentes. O espaço simbólico, no entanto, se estrutura a

partir de “relações de conhecimento e de reconhecimento (concomitantemente materiais e simbólicas, instrumentais e expressivas), construtoras de identidade solidária de um grupo” (VASCONCELOS, 2011, p. 44). Nesse sentido, um *paracampo* seria um estado temporal momentâneo de aquisição de capital cultural (social e, em outra medida, econômico) do agente inserido em uma coletividade organizada a partir do princípio de solidariedade afim de possibilitar intervenções no modo como as obras culturais são produzidas, difundidas e reconhecidas pelo campo literário. Em outra medida, a pesquisadora Lucía Tennina (2017), em sua pesquisa, percebe nas diversas produções e articulações de manifestações culturais, o aparecimento de um “capital periférico”:

O conjunto de saraus da periferia e a produção literária que ali circula constituem um complexo sistema literário independente e autônomo que conta com seus próprios mecanismos de produção do valor literário, tanto técnicos como simbólicos. Esse sistema, embora em grande medida consiga se autogerir, estabelece agenciamentos com certas instituições culturais que se mostram interessadas no diálogo e na relação com os agentes periféricos e com o capital simbólico a partir do qual estes se afirmam. (p. 172)

Desse modo, o *paracampo* seria o espaço onde o capital periférico pode ser condensado em vista de um recurso de acumulação de um estoque de componentes (em sua maioria de prestígio) a serem possuídos pelos (ou transmitidos aos) indivíduos, ou coletivos. Ademais, esse tipo de capital (assim como os outros) integra formas de reconhecimento (um escritor, por exemplo, ao ser reconhecido por seus pares como “marginal”) ou estatutos de legitimação (como premiações e organizações coletivas).

Como já afirmado anteriormente, em um primeiro momento, há identificação e reconhecimento de *habitus* semelhantes entre os agentes, em seguida, o coletivo, inserido nessa rede solidária, atua como mobilizador de identidade(s) simbólica(s) do grupo, estabelecendo, de modo bem definido, fronteiras e limites do *paracampo*. Nomeadamente, dentro dessa lógica, a definição de uma “cultura da periferia” sugere uma primeira definição de identidade que pode ser reconhecida e identificável dentro desse contexto. Como já mencionado previamente, a cultura da periferia agrupa modos de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos.

A lógica das relações se constitui a partir do reconhecimento solidário<sup>133</sup>, originando, desse modo, transferências de recursos, em sua maioria, simbólicos – como o de prestígio.

---

<sup>133</sup> Pierre Bourdieu (1996, p. 92) argumenta sobre a origem da solidariedade interna entre os agentes: “Porém, contrariamente ao que querem crer e fazer crer, ela não é apenas o resultado direto de uma fidelidade de disposições

Casas editoriais, selos, organizações de obras coletivas, saraus, slams e outras ações são exemplos de redes coletivas de pertencimento nas quais os agentes ocupam espaços de trocas e de atribuição de capital cultural em vista de aquisição de autonomia. De todo modo, tais ações concretas se dirigem para a constituição específica do agente enquanto produtor artístico.

A solidariedade das trocas produz a solidariedade do grupo, que é condição de existência e perpetuação do grupo. Podemos desta feita deduzir que as trocas serão tanto mais solidárias, e tanto mais solidário será o grupo (ou, pelo menos, as ligações entre alguns dos elementos da configuração relacional que constitui o grupo), quanto mais se derem numa lógica de gratuidade (oficial, ao menos), ou seja, quanto mais qualquer dádiva providenciada pela rede a um dos seus integrantes esteja desligada da obrigação de contra-dádiva a prazo certo e em espécie equivalente (o que constituiria um pagamento que anularia o carácter solidário da dádiva e do grupo), evitando a queda numa lógica contabilística que ameaçaria a motivação desinteressada nas trocas. (VASCONCELOS, 2011, p. 48)

As redes ou grupos de relação – o *paracampo* – não se constituem exclusivamente de maneira fixa ou contínua. São estágios temporais para produzir relações duráveis e úteis para, com isso, obter ganhos materiais e simbólicos. Nesse sentido, quanto mais gratuita for a troca, mais solidário se tornará o grupo. No entanto, outro fator também pode estar oculto nas relações: o devedor de reconhecimento. Uma vez que o indivíduo recebe ajuda de outro agente, pode existir uma relação de poder (não no sentido de imposição ou de dependência, mas voltado para gratidão ou amor) entre o devedor (em nível de reconhecimento) para com o prestador. Na maioria dos casos, essas trocas originam novas ações dentro do *paracampo* dando continuidade, com isso, às relações e à abertura do espaço simbólico para outros indivíduos. Mobilizando, desse modo, a ação dos membros e dos novos agentes que surgem de maneira a retribuir relativa e proporcionalmente às investidas de legitimação dos agentes “mais velhos” para com os “mais novos”, produzindo, dessa maneira, as relações duráveis e dando continuidade ao espaço simbólico<sup>134</sup>.

Através dessa movimentação e de uma estrutura estruturante, mas que não é estruturada rigidamente, percebem-se três categorias: de ações (eventos, festas, saraus, organizações coletivas de livros e revistas), de estratégias (premiações e concursos) e de criação de instituições (selos e editoras). Todos esses aspectos são organizados de modo a conquistar

---

herdadas: enraíza-se também nas experiências associadas ao fato de ocupar, no interior do campo literário, uma posição dominada que não deixa de ter ligação, evidentemente, com sua posição de origem e, mais precisamente, com as disposições e o capital econômico e cultural que herdaram dela”.

<sup>134</sup> Mais uma vez, é imprescindível salientar que o agente não fica condicionado ao *paracampo* para todo o sempre. O espaço simbólico é um local de aquisição de prestígio, de reconhecimento e de autonomia momentâneo para o indivíduo. Contudo, o *paracampo* pode vir a ser permanente à medida que novos agentes surjam e são reconhecidos como pertencentes ao espaço e façam parte da rede de interesse coletivo.

reconhecimento, autonomia, acúmulo de capital (cultural e econômico)<sup>135</sup> e afirmação do capital periférico.

Os saraus das periferias são exemplos contundentes dessas redes de agenciamento entre agentes culturais. Os saraus da Cooperifa, do Binho, da Brasa, o Elo da Corrente, para citar apenas alguns de São Paulo, tornam-se pontos de expressão e afirmação cultural dos indivíduos reunidos nesses encontros. Com isso, é possível encontrar algum sarau quase todos os dias da semana em diferentes periferias da cidade paulista.

A literatura marginal dos saraus da periferia consiste em uma literatura que se configura em um espaço particular da cidade – onde se articulam os elementos relacionais do meio popular (o respeito, a honra, o familiarismo, a religiosidade) com elementos vinculados ao contexto urbano (cidadanização, intervenção na esfera pública dos produtos populares, contato com a cultura letrada). Trata-se de uma literatura que se desenvolve através de práticas e fórmulas mais relacionais que interindividuais, e que dá vez, inclusive, a um certo modo de conhecimento e à elaboração de um saber que combina tradições diferentes. (TENNINA, 2017, p. 110)

Nesse sentido, por meio de uma ação coletiva de afirmação e de reconhecimento, os saraus tornam-se importantes espaços de divulgação da produção dos agentes. Ademais, servem aqui também como exemplo de espaço material de encontro e de trocas entre os agentes no interior do *paracampo*. Ou melhor, como um dos principais pontos territoriais de contato dos produtores desse espaço simbólico das periferias. Contudo, as atividades se expandem para além dos próprios saraus, dessas reuniões de poetas surgem premiações, mostras<sup>136</sup>, encontros de diferentes saraus e outros eventos.

A Semana de Arte da Periferia (SAP), por exemplo, realizada em novembro de 2007, organizada por Sérgio Vaz (fundador do Sarau da Cooperifa<sup>137</sup>), é um dos mais importantes eventos de afirmação da cultura da periferia e mesmo de expansão dessas manifestações artísticas para além dos limites das margens da cidade.

---

<sup>135</sup> Importante destacar que todas as ações, estratégias e instituições aqui apresentadas são trazidas como exemplos e que não abarcam a totalidade, dentro do espaço dos possíveis, de atuação dos agentes. Nesse sentido, funcionam como amostras (ou paradigmas) das movimentações de agentes no interior do *paracampo*. Além disso, tais mobilizações não se condicionam apenas ao eixo Rio-São Paulo, podendo ser encontradas em outros locais do Brasil. Por outro lado, o surgimento do *paracampo* é territorialmente percebido nas periferias das duas cidades, mas, conforme o tempo, se expande para outros locais.

<sup>136</sup> De 19 a 27 de outubro de 2019, aconteceu a 12ª Mostra Cultural Cooperifa, reunindo um conjunto de ações, lançamento de livros, shows, escritores, bate papos, exposições e outros saraus, discutindo a produção cultural da periferia e as relações com a educação e sociedade, por exemplo. Disponível em: [https://cooperifa.com.br/?page\\_id=7](https://cooperifa.com.br/?page_id=7). Acesso em 15 jun. 2021.

<sup>137</sup> “A Cooperifa, ainda que composta por poetas, não é um polo formador de escritores profissionais, porém seus saraus permitem o contato de moradores da periferia com a leitura, escrita e outras manifestações artísticas, tais como música, teatro e outras manifestações artísticas. Além disso, a Cooperifa incentiva a participação político-social dos seus frequentadores quando abre espaço para os informes sobre ações e debates promovidos por movimentos sociais” (NASCIMENTO, 2009, p. 304).

No dia 4 de novembro de 2007, na principal avenida da Zona Sul de São Paulo, os comerciantes foram surpreendidos pela caminhada de um grupo de pessoas vestidas com camisetas que estampavam a expressão “Semana de Arte Moderna da Periferia”, e que avançavam aos gritos de: “É tudo nosso!”. Tratava-se, sem dúvida, de uma referência à famosa Semana de 1922 que teve a antropofagia como principal ramificação. (TENNINA, 2017, p. 99)

Cada um dos sete dias do evento foi dedicado a uma expressão artística: dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema e música. De acordo com Tennina:

A escolha do nome não focou sua atenção nas propostas da Semana de 22. O que levou a tal decisão foi a significação daquela semana enquanto manifestação associada ao domínio simbólico da “alta cultura”, cuja apropriação por mãos de artistas periféricos, segundo se supunha, causaria um grande impacto. (TENNINA, 2017, p. 101)

Com isso, a Semana de Arte da Periferia colocou em discussão conceitos relativos a arte, produção cultural e legitimação dessas manifestações. Ao dialogar com a Semana de 1922, a SAP afirma o dever da arte em voltar-se, nesse contexto, para a construção de cultura que esteja próxima no seu conteúdo social e comunitário.

Ao fim da caminhada, ainda na Semana de Arte da Periferia, no Centro de Cultura de M’Boi Mirim, Sérgio Vaz lê o seu Manifesto da Antropofagia Periférica. Em linhas gerais, o texto apresenta um acúmulo desafinado de elementos diversos, mas que centraliza um mesmo discurso sobre a periferia. Contrapondo, contudo, com a outra visão dialética proposta por Oswald de Andrade e que é atualizada em uma nova proposta cultural que modifica visões e espaços. Mais uma vez, o gênero manifesto sugere intrinsecamente uma proposta voltada para a novidade, para o início de um movimento/escola literária. Com isso, o texto de Vaz se apropria de todas as expressões artísticas tidas como superiores para comprovar que elas também podem surgir nas periferias das cidades. Que em cada uma das manifestações deve haver uma reflexão voltada para o real e seus desdobramentos. Ao encerrar o manifesto com “É tudo nosso!”, Sérgio Vaz reivindica, para si e para o todo um novo espaço simbólico de produção, uma nova possibilidade de fazer arte no Brasil, desafiando, com isso, as leis e regras do campo artístico.

Nesse contexto, todas as ações internas de consagração criadas pelos agentes oriundos das periferias auxiliam na legitimação dos discursos construídos internamente ao *paracampo*. O Prêmio Cooperifa é exemplo contundente de uma ação legitimadora dos agentes desse espaço. Premiação realizada pelo Sarau da Cooperifa, por sua vez, no interior do *paracampo*, com estratégias próprias, organizada enquanto elemento valorativo para os escritores e todos os outros agentes culturais que se reconhecem (e, através da premiação) são reconhecidos como atuantes na cultura da periferia – uma vez que as premiações envolvem também cantores, artistas plásticos, jornalistas e periódicos, revistas, dentre outras categorias. O *paracampo*,

desse modo, cria premiações que reconheçam a importância dos agentes e, ao mesmo tempo, prestigie a sua atuação.

O prêmio surgiu no ano de 2005 com a finalidade de dar prestígio aos poetas, ou seja, assumia uma função puramente individual focada nos frequentadores, mas também, segundo Vaz, buscava-se que “se estendesse para pessoas da comunidade e para todos aqueles que direta ou indiretamente ajudassem a periferia a se tornar um lugar melhor”. (TENNINA, 2017, p. 92)

Outro exemplo de estratégia de reconhecimento é o Prêmio Suburbano Convicto criado por Alessandro Buzo. Explicitamente, no dia 11 de novembro de 2019, aconteceu a entrega dos troféus na Uninove (Universidade Nove de Julho), no bairro da Liberdade, região central de São Paulo. Ao todo, foram 250 indicações divididas em 10 categorias: escritor da periferia, poeta da periferia, livro, sarau, slam, músico (cantor ou grupo), coletivo mais atuante, militância feminina, militância negra e artista do ano. Com isso, foram 51 premiações, 5 em cada categoria mais um prêmio extra para uma personalidade. Através da divisão das categorias é possível entrever também quais ações culturais estariam inseridas no interior do *paracampo*.

Ambos os prêmios (e diversos outros), então, tornam-se ações que aproximam agentes, possibilitam um amplo reconhecimento do público externo<sup>138</sup> e interno, e cria laços para a inserção de novos agentes no *paracampo*.

Trata-se, por um lado, de um tipo de reconhecimento individual a cada premiado pela contribuição que realiza ao sarau, mas também é uma estratégia de reconhecimento própria do grupo enquanto grupo, já que consiste em uma valorização simbólica dos distintos papéis que tornam possível o sarau, aprofundando, assim, o sentimento de pertença. (TENNINA, 2017, p. 93)

Em outro espaço dentro do *paracampo*, é possível ver que o polo editorial também se faz presente por meio de ações individuais de certos indivíduos que possuem relativo capital periférico e que atuam de modo a trazer para o debate outros agentes com trajetórias semelhantes. Ferréz, por exemplo, em 2005, organiza o livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. A obra, como já foi mencionado, é oriunda das três edições especiais da Revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*.

A ideia de “literatura marginal” ganhou força a partir da publicação das antologias da revista *Caros Amigos*, mas um passo fundamental para sua consolidação foi a publicação do livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, organizado

---

<sup>138</sup> Conforme pesquisa, o Prêmio Suburbano Convicto ganhou uma reportagem especial no espaço Mural do site da UOL (vinculado à Folha de São Paulo) no dia 10 de dezembro de 2019. No texto, há destaque para cada um dos premiados em suas categorias. Disponível em: <https://mural.blogfolha.uol.com.br/2019/12/10/escritores-das-periferias-recebem-premio-suburbano-convicto/?fbclid=IwAR3aF7P4F6Eiqkqi6b9ZNMw7XkJCQR2mduIk43AeyTvivQkcRJj4oa6jLJI>. Acesso em: 09 mar. 2021.

também por Ferréz no ano de 2005 e lançado pela editora Agir. Nessa obra Ferréz reuniu uma seleção de vinte e cinco textos originalmente publicados nos números especiais da *Caros Amigos*. A literatura marginal passava, assim, a ganhar força através de um instrumento letrado por excelência, o livro, inserindo-se, dessa forma, no mercado editorial. (TENNINA, 2017, p. 29)

Além desse livro, surgem outras organizações coletivas, como já referido anteriormente: *Cenas da favela*, de Nelson de Oliveira, de 2007, ou *Eu sou favela*, de Paula Anacaona, de 2015. Nessa medida, os agentes não se contentam em manter o seu lugar de prestígio relativo conquistado, mas chamam para a cena outros escritores e, dessa forma, contribuem para a dinamicidade do *paracampo*.

Ainda nesse polo, assomam editoras especializadas em obras da periferia, tais como a de Allan da Rosa, as Edições Toró<sup>139</sup>, ou a de Maria Nilda de Carvalho Mota (a Dinha), a MeParió Revolução<sup>140</sup>. Ferréz também idealiza e cria a sua editora, a Selo Povo:

Selo Povo é a primeira coleção da Literatura Marginal, serão 8 livros vendidos a preços totalmente populares. A distribuição está sendo organizada de forma a atingir vários estados do Brasil. Uma iniciativa da Editora L.M com parceria da Ação Educativa, que promoverá uma revolução no mercado editorial, pondo a periferia na rota de distribuição de livros, revistas, hqs e documentários<sup>141</sup>.

Criada em 2008, a Selo Povo já publicou: *Cronista de um tempo ruim*, de Ferréz, *Sob o azul do Céu*, de Marcos Teles, *Oh, Margem! Reinventa os rios!*, de Cidinha da Silva, *Amazônia em chamas*, de Catia Cernov, e *O diabo na mesa dos fundos*, de Wesley Barbosa<sup>142</sup>. Essas e outras editoras periféricas constituem ação própria dos agentes que nem sempre encontram lugar nas “grandes” casas editoriais. Conforme argumento proposto acerca do *paracampo*, uma vez que o campo literário hegemônico nem sempre possibilita condições de acesso a determinadas posições simbólicas, os agentes investem certo capital adquirido na e para a formação de novos espaços internos ao *paracampo*. Ainda nesse contexto, Sacolinha, escritor da periferia de Suzano, São Paulo, também criou seu selo, o Vasto Mundo. Até o momento, o

---

<sup>139</sup> De acordo com Lucía Tennina: “Edições Toró é um coletivo idealizado por Allan da Rosa, Silvio Diogo e Mateus Subverso, nascido em 2005 ‘no quintal de uma casinha do município de Taboão da Serra’, segundo contam os próprios editores. Até 2015, Edições Toró lançou quinze livros. A característica que mais chama a atenção nessa proposta editorial tem a ver com o fato de que o projeto de cada uma das publicações dialoga com o conteúdo do livro através de uma tipografia específica, de desenhos e projetos gráficos, de capas conceituais e do uso de cores inusitadas em alguns casos. Há livros em caixas, há livros cujas páginas estão unidas por fios ou tiras de couro, há livros pequenos, há livros maiores, há livros que em vez do título na lombada surge um rústico tecido de juta e um caracol” (2017, p. 131).

<sup>140</sup> Segundo o site da editora, na aba “Sobre nós”: “Mulheres periféricas, nós somos. Interessadas no trabalho de formar leitores e leitoras críticas – que leiam o mundo (feio ou bonito) que se esconde nas entrelinhas”. Disponível em: <https://www.mepario.com.br/e-nois-quem-e>. Acesso em: 15 jul. 2021. Dentre as escritoras já publicadas encontram-se: Cidinha da Silva, Dinha, Cristiane Sobral e Michelle Lomba.

<sup>141</sup> Disponível em: <http://selopovo.blogspot.com/>. Acesso em: 01 jun. 2021.

<sup>142</sup> Disponível em: <https://selopovo.wixsite.com/selopovo/o-que-fazemos>. Acesso em: 01 jun. 2021.

escritor publicou, em 2019, pelo Vasto Mundo, o livro de crônicas *Dente-de-leão: a sustentável leveza de ser*, e em 2022, também de crônicas, *Onde estavam meus olhos? – ainda sobre a leveza*. Além disso, o selo também promove *lives* e outros eventos de divulgação de produção artística das periferias.

Editoras e selos, dessa forma, contribuem para a formação de um mercado especializado no interior do *paracampo* que, por sua vez, volta-se para a produção especializada dos agentes das periferias. Nesse contexto, no início dos anos 2000, a mudança de paradigmas sobre a gestão da cultura no Brasil também foi fundamental para o surgimento do *paracampo* – assim como para praticamente todas as ações no interior desse espaço simbólico –, uma vez que, o Estado começa a reconhecer ações culturais que não eram até então consideradas e investe nelas:

Foram criados, assim, muitos programas orientados ao fomento do trabalho comunitário, como o Programa Cultura Viva – cuja principal ação é o reconhecimento de espaços e grupos culturais como Pontos de Cultura – que ajudaram de forma substancial a aumentar a visibilidade e legitimidade desses espaços comunitários, conforme Turino (2010). O Estado começou a reconhecer culturalmente através de políticas do Ministério da Cultura diversas manifestações que nunca antes haviam sido consideradas. (TENNINA, 2017, p. 169-170)

No contexto dessas novas propostas de valorização das produções culturais das periferias, em 2012, nas favelas do Rio de Janeiro, surge a primeira edição da Festa Literária das Periferias (Flup). Como o nome já destaca, é possível perceber a oposição em relação à Festa Literária de Paraty (FLIP). De acordo com o portal da Flup:

A Flup – Festa Literária das Periferias é uma festa literária internacional cuja principal característica é acontecer em territórios tradicionalmente excluídos dos programas literários, na cidade do Rio de Janeiro. Passamos pelo Morro dos Prazeres, Vigário Geral, Mangueira, Babilônia, Mangueira e Vidigal, até chegarmos ao centro da cidade, abraçando a região que o sambista Heitor dos Prazeres batizou de “Pequena África”. [...]

Outra característica que nos torna únicos é que a Flup é precedida por um processo formativo, que já resultou na publicação de 22 livros com autores das nossas periferias. Alguns autores que passaram por essas formações são Ana Paula Lisboa, Jessé Andarilho, Rodrigo Santos e o fenômeno Geovani Martins, jovem morador da Rocinha cujo livro de estreia foi traduzido para mais de 10 países.

Pode-se atribuir à Flup a emergência da primeira geração de escritores oriundos das favelas cariocas.

Em nove edições, a Flup ganhou alguns prêmios importantes, como o Faz diferença de 2012, o Awards Excellence de 2016, o Retratos da Leitura de 2016 e o Prêmio Jabuti na categoria Fomento à Leitura, respectivamente outorgados pelo jornal O Globo, a London Book Fair, o Instituto Pró-Livro e a Câmara Brasileira do Livro (CBL).<sup>143</sup>

Conforme o excerto acima, o evento acontece fora dos grandes circuitos culturais do Rio de Janeiro. Além disso, as ações da festa contribuem para o aparecimento e formação de

---

<sup>143</sup> Disponível em: <https://www.flup.net.br/sobre-a-flup>. Acesso em: 15 jul. 2021.

outros escritores. A Flup, ainda, possui marca de reconhecimento por agências e instituições externas ao *paracampo* literário marginal das periferias, o que, por sua vez, traz ao circuito outros capitais de reconhecimento e de legitimação. Que, dessa maneira, podem ser atribuídos também aos agentes inseridos nesse contexto.

Em um outro polo do *paracampo*, pode-se perceber a importância coletiva dos slams, que se fazem presentes em quase todo o território nacional. De acordo com diversas pesquisas<sup>144</sup> sobre o *slam poetry*, essa manifestação cultural contemporânea se relaciona diretamente no campo artístico com outras expressões, como: o rap, saraus, as batalhas de MC's e com a literatura marginal (FREITAS, 2020). Nesse sentido, o slam constituído e relacionado diretamente com as produções de periferia pode ser localizado dentro do contexto atual de produção artística do *paracampo* literário marginal das periferias. Além disso, o slam movimenta de maneira distinta o campo literário ao tensionar os limites da literatura com suportes oral, escrito e visual – esse último aspecto é ainda mais relevante se se considerar que a maioria dos slams possui página no YouTube, com divulgação dos vídeos dos slammers declamando seus poemas, o que amplifica, com isso, suas vozes e a dimensão receptiva. Justamente por apresentar novos modelos de expressão poética, o *slam poetry* também articula outros contextos de produção e circuitos de divulgação e recepção, uma vez que a maioria dos slams são produzidos por agentes que habitam nas margens dos centros urbanos e ocupam, geralmente, praças públicas para expressá-los. Ao ocupar esses espaços antes negados a esses sujeitos, essa manifestação “tensiona ainda mais os limites entre literatura e música, poesia e vida, arte e ativismo – limites já complicados por outras manifestações da cultura hip-hop” (FREITAS, 2020, p. 2).

Na *slam poetry*, a poesia deixa o ambiente acadêmico, abandona os circuitos tradicionais de curadoria e produção de sentido, flerta com a canção popular e torna-se uma prática coletiva e, como tal, se estabelece no limite entre o oral, o escrito e o visual, fazendo da performance um elemento central. O significado dos poemas se constitui tanto através da narrativa em primeira pessoa sobre a experiência do/a slammer (narrativa que ele/a escreve e, desejavelmente, memoriza antes do evento, raramente improvisa como nas batalhas de MC's), da voz e do corpo do/a poeta, quanto da relação com a voz, o corpo e as histórias do público que ouve. (FREITAS, 2020, p. 3)

Na dimensão pública da manifestação dos poemas, a poesia alcança o ouvinte que se torna agente atuante no momento da expressão dessa forma artística, de modo que o caráter

---

<sup>144</sup> Para um aprofundamento da questão, ver: *A voz das ruas: resistência negra e feminina no movimento poetry slam*, dissertação de mestrado de Cibele Moni Soares apresentada em 2021; e *Luanda slam: a literatura angolana fora da página*, tese de doutorado de Miriane da Costa Peregrino defendida em 2019. Ambos os trabalhos aprofundam a noção de *slam poetry*, sua historicidade, desenvolvimento, importância para o cenário artístico contemporâneo e sua atividade no Brasil e no mundo.

coletivo se aprofunda ainda mais no slam. No Brasil, em 2008, surge o primeiro slam, o ZAP! (Zona Autônoma da Palavra), organizado por Roberto Estrela D’Alva (primeira slammer brasileira a participar da Copa do Mundo de Slam, em 2011, em Paris, e também a primeira a fazer pesquisa sobre o tema) no bairro Pompeia, em São Paulo. No entanto, hoje, no Brasil, há registros de slams por quase todo o território nacional, de Belém a Porto Alegre, de Recife a Brasília, o que, desse modo, expande o *locus* performático e as abordagens temáticas para além do eixo Rio-São Paulo. Por fim, é notório que a maioria dos poemas apresentados versam sobre a luta de direitos humanos, aprofundando noções sobre política e luta social.

Em um primeiro momento, frente ao surgimento desse novo espaço simbólico, o campo acadêmico/científico atua como oposição e não reconhece a legitimidade das ações de produção do *paracampo*. Considerado como espaço com um nível extremo de especialização e de reconhecimento social (BOURDIEU, 2019), o campo acadêmico, ocupante de uma posição dominante no campo social, encarregado de dizer o que é arte ou não, frente às suas próprias regras arbitrárias de legitimação e de controle de poder, não é capaz de acompanhar ao mesmo tempo as transformações ocorridas no mundo artístico. No entanto, conforme a mudança no campo social torna-se cada vez mais significativa – com a entrada de outros sujeitos, de distintas classes, gêneros, etnias e posições sociais –, o campo acadêmico começa a atuar diretamente como uma possibilidade de reconhecimento dessa arte associada às iniciativas internas ao *paracampo*. Em outras palavras, aquelas ações arbitrárias, tornadas naturais pelo próprio campo científico, são questionadas pelos agentes que surgem por meio de sua própria produção literária. Desse modo, há um número cada vez maior de eventos acadêmicos, organizações de livros, revistas especializadas, teses, dissertações e grupos de pesquisa com tema voltado à literatura marginal das periferias.

Em 2003, a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) propôs o II Colóquio Sul de Literatura Comparada/Encontro ABRALIC 2003, realizado em Porto Alegre/RS, e sediado no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 30 de julho a 1º de agosto. Nesse evento, buscou-se justamente expressar novas inquietações e afirmar certos compromissos teóricos com novas produções literárias. Dessa forma, o mote central, *Geografias Literárias e Culturais: espaços/temporalidades*, dialogou, em alguma medida, com as novas expressões literárias. Nos anais do evento, por exemplo, é possível encontrar o texto “Mutirões discursivos: com a palavra, as maiorias”, de Benito Rodriguez, no qual o autor reflete sobre as obras *Cidade de Deus* e *Capão pecado*, além de outros textos de Solano Trindade e outros escritores presentes na cena contemporânea.

Ainda no contexto do campo científico, a *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, editada pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UnB e conduzida pela pesquisadora Regina Dalcastagnè, publicou diversos números voltados para a produção marginal das periferias. Em 2003, por exemplo, o número 22 possui como tema principal: “Sujeito e espaço social”<sup>145</sup>. No volume, é possível encontrar um artigo que trabalha o livro *Quarto de despejo* e a trajetória de Carolina Maria de Jesus. No ano seguinte, 2004, o número 24 da revista é voltado para a “Literatura nas margens”<sup>146</sup>. Dentro da seção temática, cinco artigos refletem diretamente sobre a produção literária marginal das periferias: “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”, de Tânia Pellegrini; “Literatura Marginal: o assalto ao poder da escrita”, de Fernando Eslava; “O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção de Ferréz”, de Benito Rodriguez; “Literatura marginal em revista”, de Marcos Zibordi; e, “A narrativa insurgente do hip-hop”, de Ecio Salles (a edição ainda conta com uma resenha de Patrícia Oliveira sobre o livro *Suburbano convicto: o cotidiano do Itaim Paulista*, de Alessandro Buzo). Essas ações demonstram, por sua vez, o crescente aumento do interesse por parte do campo acadêmico para as produções literárias marginais.

A revista *Ipotesi*, da UFJF (Universidade Federal de Juiz de Fora/MG), publicou em 2011, por seu turno, o volume 15, número 2, com o tema “Literatura marginal”, com treze textos acadêmicos dedicados exclusivamente ao assunto. Com isso, dois periódicos acadêmicos – avaliados respectivamente com Qualis A1 e B2 (dentro do quadriênio 2013-2016) – voltam sua atenção exclusivamente para um mesmo foco. Além dessas e outras revistas especializadas, poder-se-ia ainda citar outro grande número de livros acadêmicos com artigos e ensaios que refletem sobre a produção literária das periferias, à guisa de exemplo: *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*, organizado por Alexandre Faria, João Camillo Penna e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, de 2015; *Literatura marginal e sua crítica*, organizado por Ivete Lara Camargos Walty e Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, de 2018; e, *Literatura e periferias*, por Regina Dalcastagnè e Lucía Tennina, de 2019. Desse modo, comprova-se o interesse do campo científico que cada vez mais se mobiliza em aprofundar o tema e trazer para o debate novas perspectivas analíticas.

A produção literária marginal das periferias incitou também pesquisadores e críticos a propor novas abordagens teóricas acerca da sociedade e da cultura brasileiras. João César de Castro Rocha, por exemplo, desenvolve o conceito de “dialética da marginalidade”. Em seu

---

<sup>145</sup> Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/851>. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>146</sup> Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/853>. Acesso em: 15 jul. 2021.

texto, “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a ‘dialética da marginalidade’”, o pesquisador atualiza o conceito cunhado por Antônio Candido, “dialética da malandragem”. Desse modo, a partir da análise de produtos culturais literários (explicitamente os livros *Cidade de Deus* e *Capão pecado*) e cinematográfico (*Cidade de Deus*, de 2002), João César propõe que a cultura contemporânea não mais desenvolve suas manifestações através de um pensamento conciliatório no entremeio entre a ordem e a desordem, conforme proposto por Antonio Candido. A “dialética da marginalidade”, contudo, evidencia uma atitude de enfrentamento da desigualdade social por meio do confronto, através da exposição da violência e não do seu apagamento.

Pelo mesmo caminho de repensar conceitos, Roberto Tonani do Patrocínio, no texto “Instinto de Marginalidade, notícia da atual literatura brasileira”, propõe repensar a literatura marginal das periferias a partir de um “instinto de marginalidade”. O conceito, para o pesquisador, pode ser compreendido “como um projeto literário produzido na periferia urbana, [que] é, antes de tudo, fruto de um duplo movimento periférico: além de tematizar a margem, é produzido por um marginalizado” (PATROCÍNIO, 2007, p. 175). O ensaio dialoga com o texto de Machado de Assis, “Instinto de nacionalidade: notícia da atual literatura brasileira”, de 1873, que procurava encontrar nas produções da época uma identidade univocamente brasileira. Contudo, a produção literária marginal, segundo Patrocínio (2007), demonstra que os espaços periféricos são núcleos políticos e estéticos de criação, evidenciando, por sua vez, que os que antes eram objetos de ficções, tornam-se, agora, sujeitos de seus escritos. Com isso, aquela visão unívoca estaria em desacordo com as diversas formas de fazer literário e de representar “uma” identidade nacional.

Para ficar apenas nesses dois exemplos oriundos de uma percepção do campo intelectual para o campo literário, comprova-se a influência que a produção artística possui no pensamento crítico e social brasileiro. Ambos os pesquisadores partem de estudos prévios de outros escritores canonizados seja no campo literário, como Machado de Assis, ou no campo intelectual, como Antônio Candido, para atualizar os modelos de abordagens crítico-teóricos acerca da produção literária contemporânea. Por outro lado, o reconhecimento gradual acerca da literatura marginal evidencia a importância que essas obras literárias possuem, legitimando, por sua vez, a qualidade estética que nos dois ensaios é destacada.

Outro exemplo de criação de conceitos analíticos para refletir a respeito da produção literária marginal das periferias pode ser percebido no ensaio de Conceição Evaristo<sup>147</sup>, “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face”, no qual a escritora e pesquisadora mineira, oriunda de uma periferia de Belo Horizonte, cunha o termo “escrevivência”. A partir da discussão de gênero e etnia, Evaristo desenvolve seu argumento a partir da reflexão do apagamento na historiografia literária de personagens femininas negras como heroínas ou com descendência. “Escrevivência”, assim, aciona a relação de escrita com a vivência própria da autoria que deve valorizar a oralidade/o discurso de autoras que nem sempre tiveram voz para contar as suas histórias. Nessa relação, a “autorrepresentação” torna-se referente a uma voz interna à narrativa que dialoga diretamente com o cotidiano.

A trajetória da pesquisadora Érica Peçanha do Nascimento, oriunda e moradora de uma periferia de São Paulo, Bairro do Jaraguá, pode ser encontrada dentro do polo acadêmico do *paracampo* literário marginal das periferias. A sua ampla produção acadêmica, bem como o vínculo com a Universidade de São Paulo (USP), uma das mais importantes do Brasil e da América Latina, comprovam o relativo prestígio que a professora possui.

Outra ação que a destaca dentro do *paracampo* é o Prêmio Cooperifa Cultura da Periferia recebido em 2019. Tal ato valida e reconhece, por parte dos agentes do *paracampo*, a legitimidade do trabalho da pesquisadora. Por outro lado, à guisa de exemplo, o seu primeiro livro *Vozes marginais da literatura*, publicado pela Editora Aeroplano em 2009, fruto de sua pesquisa de mestrado, está esgotado. Além disso, o trabalho coletivo que Érica do Nascimento desenvolve em parceria com outros pesquisadores também reafirma o seu reconhecimento por parte do campo acadêmico hegemônico, como a organização do livro *Polifonias marginais* juntamente com Lucía Tennina, Mário Medeiros e Ingrid Hapke, publicado pela Aeroplano e pela UFRJ, em 2015. Por sua vez, em 2016, em parceria com Lucía Tennina, organizou o dossiê “Literatura e periferia”, publicado pela *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, vinculado à UnB. Por fim, o seu pós-doutoramento resultou na publicação, em 2020, do livro *Narrativas periféricas: entre pontes, conexões e saberes plurais*, pela Editora Amavisse e IEA (Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo).

---

<sup>147</sup> Conceição Evaristo também figura como uma das mais importantes escritoras contemporâneas – haja vista, por exemplo, dentro das relações de forças do campo literário brasileiro, o debate em 2018 sobre a sua candidatura para a Academia Brasileira de Letras, eleição que não aconteceu. No entanto, Conceição não entra diretamente nos estudos desta história, pois a autora inicia sua produção literária nos *Cadernos Negros*, mais precisamente, em 1990. Em outras palavras, isso significa dizer que Evaristo se vincula a uma tradição de escrita sobre e a partir das relações raciais (o que relaciona também, por sua vez, à espacialidade de muitos de seus contos, crônicas e romances, para as periferias), contudo, visto a época que surge e o contexto, a escritora, neste momento, não se vincula à tradição ora proposta.

A obra comprova a posição da intelectual tanto no campo acadêmico como no polo acadêmico do *paracampo* ao reunir em torno de seu trabalho e na produção deste diversos agentes com as mais distintas origens, ou seja: agrega a experiência, relatos, ensaios e textos literários dos pesquisadores de graduação e de pós-graduação, predominantemente de origem popular, negra e periférica, envolvidos no projeto “Democracia, Artes e Saberes Plurais” (DASP), promovido pela Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência. Com isso, o campo acadêmico do *paracampo* alimenta e intervém nos processos de produção intelectual com revalorização e aplicação de outros saberes que não se condicionam apenas aos eurocêntricos.

De todo modo, comprova-se que a partir de novas produções artísticas, novas epistemologias devem ser (re)pensadas e criadas. Percebe-se, dessa maneira, que os modelos tradicionais de crítica e de análise literária não são mais capazes de abarcar inovações estéticas trazidas pela literatura marginal das periferias – ou por outros movimentos literários contemporâneos. Com isso, novas abordagens são propostas nas diversas teses e dissertações que foram apresentadas nos últimos anos nos mais diversos programas de pós-graduação.

Na medida em que a produção literária periférica se traduz em obras, perfis sociológicos e modos de inserção específicos de produtos e autores no campo cultural, merecem destaque, também, os rebatimentos acadêmicos provocados pela entrada em cena desses produtores literários. Com base em consultas ao Catálogo de Teses e dissertações da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pude identificar 53 dissertações e teses, defendidas no Brasil entre 2004 e 2016, que se ocuparam especificamente da produção contemporânea associada às ideias de literatura marginal ou periférica. (NASCIMENTO, 2019, p. 33)

O excerto acima afirma a movimentação do campo científico e a preocupação cada vez maior de pesquisadores em trabalhar com objetos estéticos de autoria de sujeitos marginais das periferias brasileiras. Com isso, o *paracampo* possibilita uma reorientação de seus agentes para novas proposições estéticas e mesmo reorientação epistemológica, uma vez que, o campo acadêmico – como ficou demonstrado – pode ser encontrado nos limites desse novo espaço simbólico de produção artística. Além disso, é necessário destacar que o *paracampo*, tal como aqui apresentado, não depende da aprovação do campo acadêmico para a sua existência. A produção literária das periferias existe e continuará existindo indiferente às normas ou regras específicas de um campo. O campo acadêmico, contudo, entendido em relação ao campo artístico, é o espaço simbólico que precisa se voltar para manifestações culturais outras.

Por fim, a presente análise dos efeitos de contemporaneidade, em comparação às trajetórias de Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e de João Antônio, comprova que, a partir dos anos 2000, os autores, por meio de uma atitude coletiva, empreendem esforços de criação de instâncias de produção e de legitimação de suas obras. Através dessas disputas, os agentes

constroem espaços próprios que possibilitam tensionar determinados vínculos ou, em outra medida, relativizar a dependência interna com as instâncias canonizadas do campo literário hegemônico.

### PARTE III: O TENSIONAMENTO DE UM PARACAMPO LITERÁRIO

[...] só se pode revolucionar um campo mobilizando ou invocando as aquisições da história do campo [...].  
Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 121.

O surgimento de um *paracampo* em disputa direta com o campo literário hegemônico contribui para a modificação do estado da produção de arte e, por sua vez, da própria literatura. Todo um sistema é repensado a partir de novos questionamentos que as obras e os seus agentes trazem para o centro do espaço simbólico literário. É inegável que as ações de agentes oriundos de camadas populares da sociedade brasileira, especialmente a partir dos anos 2000, conforme ficou comprovado na Parte II, modificou as regras da arte no campo literário no Brasil. Diversos agentes das mais distintas periferias têm entrado em campo nesses mais de vinte anos. Por sua vez, a atuação desses sujeitos de forma coletiva abre espaço para que outros também possam entrar no jogo de disputas por reconhecimento.

Nesta última parte, serão analisados e comparados dois casos específicos – que certamente não são únicos – de escritores que possuem trajetórias que podem ser encontradas no *paracampo*: Sonia Regina Bischain, escritora de uma periferia de São Paulo, e José Falero, escritor de uma periferia de Porto Alegre. O principal critério de escolha por esses agentes se deu porque ambos possuem amplo reconhecimento por outros agentes no *paracampo* literário marginal das periferias. No entanto, quando suas trajetórias são comparadas, percebe-se que Sonia Bischain, que lançou seu primeiro livro em 2009, ainda não alcançou certo reconhecimento e prestígio no campo literário hegemônico. Por sua vez, José Falero, que publicou sua primeira obra em 2019, tem acumulado bastante prestígio tanto por parte do campo jornalístico quanto do literário.

Para um breve estudo sobre as suas produções e características literárias, foram escolhidos os seus primeiros livros publicados em prosa, quais sejam: de Sonia Regina Bischain, o romance *Nem tudo é silêncio*, de 2010, e de José Falero, o de contos *Vila Sapo*, de 2019. Optou-se por essas obras, pois marcam o aparecimento dos agentes no circuito literário, ou seja, são as suas primeiras investidas no *paracampo* e, por sua vez, no campo literário. Cabe mencionar também que esses textos não são aqui definidores de todo o trabalho artístico desses escritores, muito menos de toda a produção contida no *paracampo*. Servem, no entanto, como exemplificação de sua produção e também como amostras de proposição de estudo. Por conseguinte, há que se considerar o tempo depreendido para este trabalho, uma vez que há certa limitação do tamanho que a pesquisa tomaria.

É preciso destacar que esta última parte é apenas uma breve exposição e análise de trajetórias que estão se movimentando pelo *paracampo*. Ou seja, diferentemente dos outros agentes analisados até aqui, estes dois casos são relativizados, pois estão próximos temporalmente desta pesquisa. Ainda há muito o que inferir a respeito dessas trajetórias, bem como de tantos outros escritores que podem ser encontrados no interior do *paracampo* literário marginal das periferias. A contemporaneidade, assim, além de possuir em si um sentido de tempo, também tem agregado noções territoriais onde os mais diversos espaços se tornam potências para a produção de literatura. E essa noção territorial, de uma escritora da periferia de São Paulo e de um escritor da periferia de Porto Alegre, é aprofundada nos textos e expandida para além de suas produções.

## 10 SONIA REGINA BISCHAIN

*Para André Botton,  
Que muitos ouvidos possam ouvir as nossas vozes, a voz dos que gritam nas margens de nossas  
cidades. Com carinho, Sonia Bischain.  
Set. 2019.*

Sonia Regina Bischain, nasceu em 1957, no distrito de Brasilândia, zona norte da cidade de São Paulo. O pai, de origem espanhola, veio para o Brasil em decorrência da Primeira Guerra Mundial junto com a mãe, que ficou viúva quando ele tinha apenas 11 dias. A família paterna se mudou para Matão, em seguida, o pai, aos 16 anos de idade, partiu para Brasilândia, em 1949. Segundo a autora, o bairro surgiu em janeiro de 1947, data do registro da primeira venda de um terreno nessa área.

Já a família materna, possui uma história diversa:

A minha bisavó era indígena; ela foi caçada da mata e criada por portugueses. Mas acabou se casando, mais tarde, com um negro recém-liberto. Chamavam-lhe de Pai-Preto. Na verdade, não cheguei a conhecê-lo, porque morreu antes do meu nascimento. Já a minha bisavó, eu a conheci. Quando ela faleceu, eu tinha 8 anos. Eu me lembro de várias coisas, sobretudo da casa. A filha dela, que é a minha avó, casou-se com um português chamado Manoel Rodrigues Soares, Manezinho, que era uma pessoa difícil, mulherengo e, às vezes, até mesmo violento. O irmão da minha avó era um garimpeiro em Diamantina, Minas Gerais, e ao vir para São Paulo, tornou-se alcoólatra; depois, mais tarde, ele se livrou da dependência; mas, no final da vida, teve câncer. (OLIVEIRA; BISCHAIN, 2019, p. 60)

Essa história lembra o início do romance *Nem tudo é silêncio*, da escritora, e que em breve será aprofundado. No entanto, o que merece destaque aqui é a proximidade das histórias de Sonia Bischain e da Brasilândia. Em alguma medida, pode-se dizer que território e sujeito estão entrelaçados de modo que se Brasilândia e Sonia cresceram juntos, a história do espaço geográfico se confunde com a dela e serve de pano de fundo para os seus textos.

Sonia Bischain transita com relativa facilidade por diferentes tipos de produção, a escritora também se considera fotógrafa e design. Já publicou poemas em antologias organizadas pelo Sarau da Brasa – coletivo que a escritora atua desde a sua criação, em 2008 – , possui livro de fotografias, *Cultura daqui, olhares da Brasa*, publicado em 2015 em coautoria com Avelino Regicida e Enver Padovezzi, além dos livros de poemas *Rua de trás*, de 2009, e os romances: *Nem tudo é silêncio*, de 2010 (essas duas últimas obras com edital público e vinculadas ao Sarau da Brasa), *Vale dos atalhos*, de 2013, pela editora Sunderman, e *Viandante – labirintos entressonhos*, de 2017, pela Ciclo Contínuo Editorial.

Em 2022, a escritora publicou o seu primeiro livro de crônicas, *Tempo do tempo ser*, edição feita por ela mesma. Nessa rápida exposição, percebe-se o compromisso com a

coletividade, uma vez que suas obras ou são publicadas com vínculos com outros agentes, ou são através do Coletivo Cultural Sarau da Brasa ao qual ela está conectada. Além disso, a maior parte de sua produção pode ser caracterizada no limite entre a memória individual e coletiva, e ficção.

Especialmente nos onze capítulos de *Nem tudo é silêncio*, as memórias de Ritinha e de Iara são entrecortadas por fatos da História, pelos traumas que cada uma traz consigo e entremeados por retalhos de memórias e lembranças do passado. A ditadura militar, por exemplo, está presente na narrativa a partir da perspectiva de uma moradora da periferia de São Paulo.

Henrique viajou para o nordeste, para um encontro de estudantes. A construção da ponte Rio-Niterói está a todo vapor. Os trabalhadores mortos por falta de equipamentos de segurança, sem registros oficiais, estão sendo devidamente cimentados em seus pilares (os pilares da ponte). Do bambuzal em frente à minha casa, restou uma área equivalente a um terço, construíram uma igreja e uma escola, ocupando a maior parte do tamanho original. Mesmo com a área reduzida, o esquadrão da morte continua matando homens no bambuzal, não sei se são “bandidos” ou “terroristas” (como eles chama os executados). Os mortos não afundam na areia movediça, nunca afundaram. No dia seguinte à execução, como de costume, aparece um caminhão para buscar o corpo. O Brasil ganhou seu tricampeonato mundial. Com a queima de fogos pelas comemorações, minha cachorrinha, Lila, apavorada com a barulheira, sumiu no mundo. (BISCHAIN, 2017, p. 97)

Os fatos históricos presentes no trecho acima são vistos de dentro da periferia onde a narradora mora. E é de lá que ela continua a contar a sua história. O romance é exemplo contundente da articulação entre temporalidade e territorialidade. Os parágrafos curtos no meio das memórias contadas quase que em um fôlego só, atravessam praticamente toda a obra como pequenas velas dentro das lembranças de um tempo sombrio silenciado, seja pelo Estado ou pelos traumas das personagens. “Vivo correndo entre uma reunião e outra mais as aulas na favela. O tempo me parece tão curto. Vou mudar de emprego, consegui uma vaga na editora. A jornada de trabalho será de seis horas, acho que vou poder controlar melhor meu tempo.” (BISCHAIN, 2017, p. 99).

O romance é um amplo quadro que costura as histórias das personagens-narradoras, com as memórias da própria autora, mais as memórias da periferia destacando, assim, as diferentes formas de resistência que as mulheres da periferia enfrentam. Extrapolando, dessa forma, o próprio sentido de “resistência”, em uma narrativa que marca a re-existência, enquanto redefinição da resignificação da vida em condições de dignidade: “É o ressurgimento e a insurgência da re-existência da vida que hoje abre e engaja locais e caminhos de convívios decoloniais, locais e caminhos que nos levam além, enquanto ao mesmo tempo desfazem, a

singularidade e a linearidade ocidental” (minha tradução)<sup>148</sup>. Por sua vez, a própria estrutura do romance desafia as normas da literatura ocidental ao não possuir uma linearidade, assim como a memória, não há continuidade direta nas lembranças. A temporalidade é costurada nos fragmentos das rememorações das personagens. Para a escritora, em sua obra, a memória é peça chave para a sua produção: “A memória é importante em meu processo. O processo criativo é a intenção de passar essa memória, que é histórica, política e subjetiva, adiante, para outras gerações. A memória é central para a minha escrita” (OLIVEIRA; BISCHAIN, 2019, p. 63). Esse processo de anamnese também é expandido para outros campos em que a escritora atua.

Sonia Regina Bischain possui um vínculo muito próximo com o campo acadêmico. Cabe aqui dois exemplos significativos dessa relação: em julho de 2015, participou do 4º Encontro Internacional de Poesia Hablada, em Havana, Cuba; e, em outubro de 2017, do *Simpósio Internacional l'attente/ en attente: figurations du contemporain* na Sorbonne, em Paris, organizado pelos professores Leonardo Tonus e Ricardo Barberena, participou da mesa de debates apresentando o poema “Travessias” e o seu romance *Nem tudo é silêncio*. Para além do Brasil, a escritora publicou na antologia<sup>149</sup> bilíngue, *Brasil Periférica - Literatura Marginal de São Paulo*, organizada pela pesquisadora Lucía Tennina e publicada na Argentina e no México, em 2014, e no Chile, em 2016. Neste último ano, o professor Paulo Thomaz, vinculado à UnB, apresentou o trabalho “Nem todas silenciam: memória e pertencimento na narrativa de Sonia Bischain”, no IV Colóquio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea, em Santiago de Compostela, Espanha.

O relativo reconhecimento adquirido no campo acadêmico ainda não se demonstrou suficiente para alcançar o mesmo prestígio por parte do campo literário hegemônico. Prova disso são as pequenas editoras pelas quais Sonia Bischain publica, ou com edição própria, ou mesmo através dos coletivos nos quais ela atua. Nesse sentido, a noção de solidariedade ativa

---

<sup>148</sup> It is the resurgence and insurgence of re-existence today that pen and engage venues and paths of decolonial conviviality, venues and paths that take us beyond, while at the same time undoing, the singularity and linearity of the West. (WALSH; MIGNOLO, 2018, p. 3).

<sup>149</sup> A escritora também está presente em outras antologias e coletâneas: “*Antologia de Poesias Mulherio das Letras* (org. Vanessa Ratton, São Paulo/SP: Costelas Felinas, 2017); *2a. Coletânea Poética Mulherio das Letras* (org. Vanessa Ratton, São Paulo/SP: ABR Editora, 2018); *I Coletânea Contos & Poesias Mulherio pela Paz* (org. Alexandra Magalhães Zeiner e Vanessa Ratton, São Paulo/SP: ABR Editora, 2018); *Sou Mulher, Logo Existo! Amor, Liberdade, Luta e Resistência - 3a. Coletânea de Poesias e Prosas Mulherio das Letras* (org. Vanessa Ratton, São Paulo/SP: ABR Editora, 2019); *Antologia Comemorativa Dia Internacional da Mulher Mulherio das Letras Portugal - Prosa e Conto* (org. Adriana Mayrinck, Lisboa-PT: In-finita, 2019); *Coletânea de Poesias e Contos O Livro das Marias* (org. Jeovânia Pinheiro do Nascimento, São Paulo/SP: Editora Ixtlan, 2019); *Coletânea A Obra de Maria Valéria Rezende - Resenhas e Variações* (org. Adriana Mayrinck e Vanessa Ratton, Lisboa/PT: In-finita, Santos/SP: Amare Livros, 2021); entre outras.” Disponível em: <http://www.sermulherarte.com/2022/10/minha-lavra-do-teu-livro-07-tempo-do.html#:~:text=TEMPO%20DO%20TEMPO%20SER%20C3%A9,para%20manter%2Dse%20s%C3%A3%20e.> Acesso em: 09 jul. 2022.

no *paracampo* surge na sua trajetória como necessidade para que a sua literatura possa ser publicada, bem como a de outros agentes que surgem ao seu redor. Além disso, a proximidade com o campo acadêmico – comprovada acima – também influencia no acúmulo de prestígio no interior do *paracampo*.

Ou seja, é comum esse trabalho cooperativo, colaborativo, de intercâmbio, trocas, ajuda mútua. Isso tem marcado a nossa literatura. E isso ocorre pois é difícil para nós, da periferia, da literatura marginal, publicar livro com pouca grana, sem incentivos financeiros, sem espaços de divulgação, sem políticas públicas voltadas à literatura. Então, esse recurso da troca, da reciprocidade, é necessário e algo prevalecente por aqui. Ainda mais nesse momento terrível em que estamos vivendo, de cortes na área da cultura. (OLIVEIRA; BISCHAIN, 2019, p. 73)

No excerto acima, a escritora se reconhece como “literatura marginal”. O local de onde fala é marcado pela falta de incentivos, no entanto ela não se condiciona a isso. A sua rede é expandida para que possam ser criadas estratégias e alternativas outras para que ela entre também no jogo do campo de produção artístico. Dentro dessa rede de relações gestadas no interior do *paracampo*, Sonia Regina Bischain possui amplo reconhecimento por parte de outros escritores e coletivos nos quais ela colabora. Com Michel Yakini, pertencente ao Coletivo Cultural Elo da Corrente, foi a autora quem fez a arte final de *Crônicas de um peladeiro*, de 2014, e em *Acorde em um verso*, de 2012, ela fez a capa, a revisão e outras sugestões internas (OLIVEIRA; BISCHAIN, 2019). Ainda nesse mesmo coletivo, no livro *Sagrado sopro* (2014), de Raquel Almeida, Sonia Bischain escreveu a orelha e fez a editoração da obra.

Além desses, há a mão da escritora seja no trabalho de editoração, gráfico ou participação nas aberturas ou orelhas, nas obras: *Ainda cometo um samba*, do escritor e sambista Walner Danziger, de 2013; *Céu de agosto*, de 2013, do poeta Fuzzil Deeanto, oriundo do Capão Redondo e fundador do selo editorial APL (Academia Periférica de Letras<sup>150</sup>); *Tambores da noite*, de Carlos Assumpção, publicado em 2009 pelo Coletivo Cultural de Poesia Sarau da Brasa – em outras publicações desse último coletivo, Sonia Bischain participou em quatro antologias com poemas, contos e fotos. Por fim, cabe mencionar a sua participação nos coletivos Perifatividade e Encontro de Utopias (OLIVEIRA; BISCHAIN, 2019). O que essa extensa lista de publicações e colaborações comprova é a intensa atividade da escritora no interior do *paracampo* em que utiliza de seus capitais e de prestígio (dentro desse espaço) para

---

<sup>150</sup> De acordo com o seu Blog, a: “(APL) Academia Periférica de Letras é um selo editorial fundado em 10 de setembro de 2010 pelo escritor e poeta Fuzzil Deeanto, e sediada em São Paulo, cujo objetivo é o cultivo da língua e da literatura periférica”. Disponível em: <http://academiaperifericadeletras.blogspot.com/>. Acesso em: 17 out. 2022.

trazer à cena outros escritores com menor volume de capital e que, talvez, aos olhos do campo literário hegemônico passam despercebidos. Alguma mudança, contudo, do campo literário em relação à autora começa a acontecer. Em 2022, Sonia Bischain foi finalista na categoria “conto” e classificada na categoria “crônica” no Prêmio OFF Flip. A sua premiação não aconteceu, mas as marcas de suas ações ganham, depois de certo tempo, determinado reconhecimento por parte de uma instituição detentora de alto capital de prestígio.

A escritora ainda destaca, no texto-entrevista “Cultura, política e produção de conhecimento: uma conversa com Sonia Regina Bischain”, a importância da influência da escrita de Ferréz, da publicação da *Revista Caros Amigos/Literatura Marginal* que eram próximos do movimento que eles queriam fazer na Brasilândia. Além disso, nesse mesmo texto, a escritora aprofunda a relevância da obra de Carolina Maria de Jesus:

No final de 1976, quando eu trabalhava na Edibolso, um dos últimos livros que fizemos foi uma edição de bolso do *Quarto de despejo*. Foi aí que eu conheci a Carolina Maria de Jesus, outra influência. Ela já tinha certo reconhecimento na época – lançou a primeira edição desse livro nos anos de 1960; depois, o livro foi supertraduzido. Ela foi na editora só para cuidar da edição. Tive o privilégio de conhecê-la pessoalmente. Só que ela faleceu, em 1977, quatro meses depois que o contrato foi assinado. Não sei se conseguiu ver a edição de bolso de seus diários. Refiro-me a isso porque pensei bastante nela na escrita do *Viandante – Labirintos entressonhos* (2017). É uma influência direta para mim, especialmente seu *Diário de Bitita*, publicado postumamente. É lindo, forte, no qual ela fala de personalidades políticas como se fossem íntimas de seu dia a dia. De 1923, de 1930, não sei. Não sei se as datas referidas por Carolina são acuradas. Parece que ela teve algum problema com as datas; mas de forma alguma isso vem ao caso. É o método dela que é impressionante. Fiquei encantada com esse método do diário. Ela situa o leitor em uma época distante, porém com familiaridade invejável, citando nomes históricos, situações, fatos, com uma coloquialidade inteligente. Esse livro da Carolina me encorajou a escrever sobre o presente, citar fatos cujo desfecho não ocorreu. (OLIVEIRA; BISCHAIN, 2019, p. 65)

As influências da escritora retomam o *corpus* proposto neste trabalho e reforçam a importância de tais agentes em relação àqueles produtores contemporâneos. Além disso, especificamente no caso de Sonia Bishcain, a reunião de forças em torno de uma proposta coletiva de literatura tem definido a trajetória da escritora até o momento. Moradora da Vila Penteadado, distrito de Brasilândia, casada e mãe de três filhos, ela continua com intensa divulgação de suas obras, nos saraus das periferias da cidade de São Paulo e trabalhando conjuntamente com outros escritores.

## 11 JOSÉ FALERO

*Para o André Botton,  
Sangue bom pra caralho, com todo o carinho!  
José Falero.  
Dez. 2020.*

Em outubro de 2022, pela editora *Todavia*, José Falero publicou uma nova edição de seu primeiro livro, *Vila Sapo*. Originalmente lançado pela pequena editora popular de Belo Horizonte, *Venas Abiertas*, em 2019, o livro de contos agora foi reeditado por uma das grandes casas editoriais brasileiras<sup>151</sup> contando, ainda, com um texto inédito, “O episódio do bodoque”<sup>152</sup>. Estes dados por si só já comprovam certo aumento de prestígio do escritor da periferia de Porto Alegre em relação ao campo literário hegemônico brasileiro por alguns motivos.

A reedição de um livro demonstra o reconhecimento da importância de uma obra por parte daqueles que detêm relativo poder dentro das disputas de um campo simbólico. No caso de *Vila Sapo*, a sua primeira edição que contou com 200 impressões, pode também ser localizada no interior do *paracampo*. Segundo o autor, em 2022, o livro contou com cerca de 5 mil impressões. Oriundo da periferia da periferia de Porto Alegre, José Falero é morador da Vila Sapo que fica dentro do bairro Lomba do Pinheiro. Se a cidade gaúcha, em algum limite, for considerada no contexto brasileiro enquanto periferia do eixo Rio-São Paulo, pode-se pensar numa territorialidade 3 vezes à margem dos sistemas editorial e social brasileiros.

José Carlos da Silva Júnior nasceu em 7 de agosto de 1987, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Filho de Rita Helena Falero e de José Carlos da Silva, o autor herdou o nome do pai, mas não o sobrenome materno. Já a irmã, Caroline Falero da Silva (atriz, licenciada e mestranda em Artes Cênicas pela UFRGS) possui em seu registro ambos os sobrenomes. Em entrevista concedida em 2019, o escritor destacou que ao assinar seus textos como José Falero, o intuito foi o de homenagear a sua mãe: “eu queria fazer uma homenagem pra minha mãe. Porque assim, velho, minha mãe, segurou muita barra pra mim, sabe? Minha mãe me criou pro sonho, tá ligado? Sempre me incentivou pras minhas loucuras, de aprender...” (BOTTON, 2022, p. 3).

---

<sup>151</sup> A Editora *Todavia* foi fundada em 2016 por Ana Paula Hisayama, André Conti, Flávio Moura, Leandro Sarmatz e Marcelo Levy, ex-funcionários da Companhia das Letras. Além disso, a nova casa editorial recebeu apoio privado de Alfredo Setúbal, Guilherme Affonso Ferreira e Luiz Henrique Guerra. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/meus-livros/todavia-mira-o-publico-deixado-pela-cosac-naify/>. Acesso em: 17 out. 2022.

<sup>152</sup> Originalmente publicado no site do IMS (Instituto Moreira Salles), em 4 de novembro de 2020, dentro do projeto “Programa Convida”, o qual durante a pandemia convidou artistas e coletivos a desenvolverem seus projetos. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/jose-falero/>. Acesso em: 12 out. 2022.

Essa marca de distinção também revela que, dessa maneira, José Falero, enquanto escritor, herdou de sua mãe a veia artística<sup>153</sup>.

Sua trajetória escolar é marcada por diversos deslocamentos: quando criança estudou no centro da cidade, sua família havia se mudado para o bairro de classe média Cidade Baixa, de Porto Alegre, onde o pai trabalharia como zelador e a mãe como empregada doméstica ou faxineira. Após a separação dos pais, José Falero, com 10 anos, retornou para a Lomba do Pinheiro e foi morar com a mãe, no entanto, teve que cursar o ensino médio na área central da cidade, pois na periferia não havia esse nível de ensino. Somado a dificuldades financeiras e necessidade de ajudar em casa, o escritor largou a escola e conseguiu concluir o ensino básico apenas em 2019, no EJA (Educação de Jovens e Adultos) do Colégio de Aplicação da UFRGS. Nesse momento, o autor, impulsionado pela escritora e namorada, Dalva Soares, conseguiu publicar o *Vila Sapo* e o vendeu ao seu professor de história, Jocelito Zalla, que o repassou ao professor Luís Augusto Fischer que escreveu, por sua vez, uma coluna sobre a obra no jornal de maior circulação do Rio Grande do Sul, o Zero Hora<sup>154</sup>. Nesse entremeio, até o momento da publicação de *Vila Sapo*, em 2019, o autor sempre se dedicou a trabalhos braçais como ajudante de pedreiro, em supermercados como supridor ou porteiro de prédios. Além disso, o escritor também se considera desenhista, músico e compositor.

Após a publicação do livro de contos, no ano seguinte, o autor mostra a que veio: publicou o romance, *Os supridores*, pela Todavia, com traduções para o inglês e francês, e com os direitos vendidos para um projeto audiovisual da produtora RT Features. Ainda em 2019, foi convidado pelo professor Luís Augusto Fischer, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a escrever crônicas para a revista digital *Parêntese*<sup>155</sup>. Alguns desses textos, em 2021, foram selecionados e publicados no livro *Mas em que mundo tu vive?*, também pela Todavia. Na categoria crônica, o livro foi finalista do 64º Prêmio Jabuti, foi vencedor do Prêmio AGES (Associação Gaúcha de Escritores) na categoria Livro em 2022 e do Prêmio Minuano de Literatura nesse mesmo ano.

---

<sup>153</sup> Em seu Instagram, José Falero possui diversos vídeos tocando cavaquinho e sua mãe cantando. Como na publicação de 14 de junho de 2022, em que os dois cantam *Falsa consideração*, de Jorge Aragão, composta por Marquinhos Sathan. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CeydE0oj-qB/>. Acesso em 19 out. 2022.

<sup>154</sup> Texto publicado em 25 de março de 2019. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/colegiodeaplicacao/2019/03/26/livro-de-contos-vila-sapo-de-autoria-do-nosso-aluno-da-eja-jose-falero-e-noticia-na-zh/>. Acesso em: 18 out. 2022.

<sup>155</sup> Na página o primeiro texto apareceu em 12 de dezembro de 2019 e o último, em 19 de fevereiro de 2022. Ao todo, foram 43 textos publicados, em sua maioria crônicas, mas há também contos, reportagens e cartas. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/author/falero/>. Acesso em: 12 out. 2022.

O vínculo com a editora Todavia proporcionou que o nome do escritor entrasse em evidência em diversos jornais de grande circulação no Brasil, como: Jornal do Comércio, El País, Folha de São Paulo, Gazeta, Estadão, Zero Hora, Brasil de Fato, Maré de Notícias, O Globo, dentre outros<sup>156</sup>. A veiculação do nome do escritor nesses periódicos contribuiu relativamente para que ele fosse reconhecido tanto pelo campo literário quanto pelo jornalístico. É perceptível, desse modo, avaliar como os mecanismos do campo jornalístico influenciam esse mesmo campo, sofrem as exigências do mercado e interferem no próprio campo literário.

Segundo Bourdieu (1997), o grau de autonomia de um jornal pode ser medido pela proximidade com o pólo cultural de um país. Da lista dos veículos de imprensa mencionados acima, muitos deles, senão a maioria, encontram-se no eixo Rio-São Paulo, as duas maiores cidades do Brasil e, de acordo com o senso comum, os centros culturais brasileiros. No entanto, com uma estrutura homóloga, mas diferente do campo literário, no jornalístico, “o peso do ‘comercial’ é muito maior” (BOURDIEU, 1997, p. 104).

Nesse sentido, o agente uma vez associado a uma editora com certo capital acumulado e com grandes investimentos de publicidade, consegue também acumular reconhecimento por parte do campo jornalístico e trazer esse mesmo reconhecimento para o campo literário. Por sua vez, em uma comparação rápida, Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e João Antônio também tentaram se aventurar pelo campo jornalístico da mesma forma que José Falero tem feito ao longo dos poucos anos de sua trajetória literária. Nessa comparação, o que se percebe é a ampliação do campo jornalístico para a recepção de obras de agentes oriundos das margens sociais brasileiras. É evidente, com isso, a alteração de determinadas regras nos campos literário e jornalístico que em outros momentos não receberiam da mesma forma um texto como o de José Falero.

A gestão dos capitais sociais no interior do *paracampo*, no caso do escritor gaúcho, está marcada quase que unicamente na publicação de seu primeiro livro pela editora Venas Abiertas. Até o momento, não foi possível recuperar a trajetória do autor por saraus, slams ou outros espaços que constituem o *paracampo*. No entanto, com a primeira edição de *Vila Sapo*, com a materialização do livro, somado ao seu contato com agentes do campo acadêmico, com vínculo direto ao campo jornalístico, o processo de reconhecimento de José Falero se expande dentro do *paracampo* em relação ao campo literário hegemônico.

---

<sup>156</sup> No Linktr do autor é possível acessar as notícias e entrevistas desses veículos bem como de outros jornais e revistas. Disponível em: <https://linktr.ee/jzfalero>. Acesso em: 27 out. 2022.

Em comparação à escritora Sonia Regina Bischain, diante do relativo reconhecimento por parte de uma editora que detém certo capital de prestígio dentro do campo literário hegemônico, pode-se dizer que José Falero tem conseguido acumular um amplo capital simbólico. Outro dado que comprova isso são os prêmios recebidos em 2021 pela AGES (Associação Gaúcha de Escritores), na categoria narrativa longa, e também pela Academia Rio-Grandense de Letras 120 anos, ambos pelo romance *Os supridores*. A narrativa ainda foi finalista do 63º Prêmio Jabuti.

Em entrevista, José Falero também destaca a importância da noção de coletividade em sua produção, especificamente no começo de sua trajetória:

Eu poderia citar inúmeros nomes aqui de pessoas que me apoiaram lá atrás, desde os meus primos lendo os meus textos quando eu nem publicava, desde a minha mãe me apoiando, minha irmã, minha namorada, a Carine Bace que publicou o meu livro a primeira vez. O próprio Jefferson Tenório, que deu a maior força, divulgou o trabalho. Uma galera, o mano Cascata, que chamou lá pro sarau na Feira do Livro. Essa soma de força, essa coletividade, é o que faz com que as coisas aconteçam pra alguém que vem de onde eu vim, e isso tem um significado importante, porque no fim das contas essa homenagem acaba não sendo para mim, acaba sendo uma homenagem para uma galera toda. E eu gosto de ter isso muito claro na cabeça, que não dá pra centralizar as coisas em mim. É uma homenagem para uma comunidade, para toda uma galera, pra uma família, para um povo, para uma nação.<sup>157</sup>

O contexto de coletividade aplicado pelo escritor está amparado no campo social em que foi gestado. O livro *Vila Sapo*, na edição de 2019, com seis contos, todos narrados em primeira pessoa, chama a atenção, primeiramente, pelo trabalho cuidadoso com a palavra. José Falero é capaz de construir um texto muito bem elaborado e justamente em virtude desse cuidado, altera a dicotomia centro *versus* periferia. A Vila Sapo é o centro de sua obra. Todos os seus contos são percebidos no foco dado à periferia de Porto Alegre e, a partir da margem territorial, as personagens transitam pelo resto da cidade.

O centro discursivo periférico é marcado, por exemplo, no conto “Um otário com sorte”, no qual o narrador sai da Vila Sapo, zona leste, para encontrar a irmã no bairro Floresta, próximo ao centro da capital gaúcha. Durante a uma hora de viagem, o narrador-personagem percorre a cidade primeiramente de ônibus, ou melhor, de bonde, em seguida caminha parte do trajeto, tensiona e disputa relações com outras personagens que surgem em seu caminho, reflete e critica sobre o preconceito que sofre, sobre a forma como os moradores das margens de Porto Alegre são tratados:

---

<sup>157</sup> Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/12/22/jose-falero-de-onde-venho-nada-e-sozinho-tudo-e-sempre-coletivo>. Acesso em: 01 nov. 2022.

E aí, pá: um dos bancos tá vomitado. Fazia tempo que eu não via uma nojeira dessa. Mas não foi uma surpresa: era sábado, e aquilo devia ser obra de alguém que tinha voltado bêbado do baile, de manhã cedo. O fato de o vômito já estar seco corroborava o meu raciocínio. Só o que eu não conseguia entender era por que não tinham dado um jeito de limpar aquilo. Aquela porra já devia estar ali há mais de oito horas, e o bonde seguia circulando pela cidade sem problema nenhum. Bom, pensando bem, o descaso não é tão misterioso assim. É bonde do Pinheiro. Isso jamais teria sido admitido num T9 da vida, por exemplo. Jamais teria sido admitido porque, enfim, o T9 passa na PUC, passa no Petrópolis, passa na Bela Vista, passa até no Moinhos, se não me engano: muita patricinha, muito playboy, muito universitário, muita gente de bem, muita gente decente pega o T9. Não pode ter vômito num T9 da vida. Mas num bonde do Pinheiro é sereno, não tem problema. (FALERO, 2019, p. 109-110)

O descaso marcado no trecho acima é trazido em outros momentos ao longo do conto, como quando encontra um vendedor de balas na rua, que assustaria a burguesada, ou ainda dentro do ônibus quando o narrador aconselha dois jovens que estão brigando a se unirem porque:

tá todo o mundo contra vocês, tá ligado? Ceis sobem nos bonde aí, e o pessoal não gosta muito. Ou ceis acham que o pessoal gosta? Tem um monte de pau no cu por aí, mano, gente que não quer que vocês façam o corre de vocês. Aí tem mais a polícia, que também não gosta de vocês, e que vai gostar ainda menos quando vocês crescerem. Então, resumindo, é o mundo contra vocês, mano. Pra apoiar vocês, não vai ter ninguém. E aí ceis vão ficar brigando, ainda? Não, mano! Ceis têm que se unir, ceis têm que ficar junto e de boa, ceis têm que um apoiar o outro. (FALERO, 2019, p. 116)

Desse modo, há uma humanização que perturba e que leva o leitor para além do texto. O narrador não é ingênuo e coloca a sua periferia em contato com todas as realidades que encontra em seu caminho. As relações de alteridade entre as personagens que se reconhecem umas nas outras também são destacadas em quase todos os contos. Os narradores de *Vila Sapo* estão muito próximos das suas personagens e nos mostram o interior daquela periferia, suas peculiaridades, diferenças e problemas. No entanto, como em todas as periferias do Brasil, há espaço para sonhos, amores, desejos e beleza. Não há moralismos ou julgamentos por parte de seus narradores. O conto “Aconteceu amor” reforça um movimento que o leitor precisa fazer, pois duas crianças querem camisinhas, no entanto, não as querem para o sexo, precisam delas para se divertir numa brincadeira ingênua.

Por fim, o agente que surge no interior do *paracampo* e que hoje está relacionado a uma editora com alto acúmulo de prestígio dentro do campo literário hegemônico, continua produzindo literatura em que o centro de seu discurso é a sua periferia: tanto territorialmente, as suas obras literárias sempre partem do espaço geográfico periférico e ficcionalizam esse mesmo território; quanto na forma e estrutura de suas narrativas, em que na escrita se comprova uma sintaxe elegantemente construída a partir das normas cultas da língua portuguesa

entrecortadas com o registro da fala popular jovem (oralidade entendida como manifestação da reunião de elementos da cultura periférica), construções oriundas do seu cotidiano.

## 12 UM EPÍLOGO

*É preciso admitir, assim, que é a análise histórica que permite compreender as condições da “compreensão”, apropriação simbólica, real ou fictícia, de um objeto simbólico que pode acompanhar-se dessa forma particular de fruição que chamamos estética.*

Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 365

Em 2019, logo no início do meu doutorado, participei de um evento acadêmico em Caxias do Sul, na UCS. Uma das palestrantes era a professora doutora da UFBA (Universidade Federal da Bahia) e hoje uma das organizadoras da FLIP, Milena Britto. O teórico base de sua fala era Pierre Bourdieu. No momento das perguntas, levantei minha mão e questionei: “professora, um dos princípios de Bourdieu sobre o campo literário ou qualquer outro espaço simbólico é que para ser um campo ou para existir ele precisa ser autônomo e independente. Podemos falar, então, que o campo literário brasileiro é autônomo? Ou seja, existe um campo literário?”. Confesso que essa pergunta me perseguiu durante todo o meu doutorado, pois se a tese do meu trabalho é a afirmação da existência de um *paracampo*, antes dele, eu precisaria provar a existência de um campo literário brasileiro, com isso, afirmar a autonomia desse campo de produção. Com isso, eu precisava adentrar a história da literatura, mais especificamente na produção dos autores oriundos das margens periféricas do Brasil e ao traçar as suas trajetórias e suas publicações, tentar responder àquela pergunta e provar a existência de outro espaço simbólico em disputa ao campo literário hegemônico.

Na primeira parte deste trabalho, enquanto eu pesquisava Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e João Antônio, percebi que os limites simbólicos entre os campos jornalístico e literário, ao longo do século XX, ainda não estavam bem delimitados. Se em Lima, por exemplo, não há um campo literário plenamente delimitado e diferente do jornalístico, há, contudo, um campo literário em formação. A emergência desse espaço simbólico de produção pode ser evidenciada ao percorrermos as trajetórias de Carolina de Jesus e de João Antônio. Os três autores, dessa forma, buscam seu reconhecimento enquanto transitam nesse imbróglio que é a união dos dois espaços, ou na diferenciação entre um campo e outro. Talvez, por isso, não se possa falar de um *paracampo* antes dos anos 2000. Campo literário e campo jornalístico ainda se confundem. Lima, Carolina e João começam a publicar seus primeiros textos literários em periódicos da época. Em seguida, cada um à sua maneira, publicam suas obras na forma de livro. Por sua vez, os jornais investem ou não na divulgação desses textos.

Essas relações são próprias dos dois campos que estão continuamente em diálogo. Como ficou explicitado no capítulo sobre José Falero, há uma imposição de efeitos do campo

jornalístico no literário e vice-versa, ou uma troca dos efeitos dos campos quase constante entre os dois. Por sua vez, o conceito de *paracampo* é um fenômeno percebido a partir dos anos 2000, uma vez que há organização coletiva por parte dos autores que podem ser encontrados numa posição subordinada dentro do campo literário hegemônico, por isso o conceito proposto nesta tese foi abordado na segunda parte deste trabalho. O *paracampo*, dessa forma, surge das práticas sociais dos autores contemporâneos que se movimentam por espaços outros que nem sempre são reconhecidos pelas instituições hegemônicas de poder. O ponto de partida desta pesquisa nunca foi uma teoria eurocêntrica para produtos culturais marginais, mas os sujeitos e suas obras originários das periferias brasileiras e o modo como a sua produção desafia os sistemas teóricos, a própria teoria, a se refazer *com* essa nova produção.

A teoria bourdiana não oferece uma escapatória para a dominação. O modo de análise do sociólogo foca na observação da sociedade presente (diga-se de passagem, a francesa do século XIX) e não questiona que tipo de sociedade emergiria desses processos de dominação vistos nos campos simbólicos. A reflexão do campo literário contemporâneo que considera as novas produções culturais, no caso as brasileiras, revela que os sujeitos produtores não se resignam às regras impostas por aqueles “detentores” de poder dentro do campo literário. As estratégias desenvolvidas por eles e elas são marcas específicas de um momento que tensiona e desafia as mesmas condições de produção. Uma das principais características desse novo modelo proposto – aqui denominado *paracampo* – é a organização coletiva em busca de reconhecimento e possibilidade de produção literária para além das instituições e das regras de poder.

A coletividade, em oposição à consciência individual, estaria voltada para a aglutinação dos sujeitos. Ainda em objeção à teoria bourdiana, pensar os processos de produção literária em um *paracampo* possibilita refletir sobre as trajetórias de escritores e escritoras postos em posição de dominação dentro do campo literário hegemônico, mas que não ficam condicionados a essa posição. Uma vez que Pierre Bourdieu observa trajetórias dentro de sua individualidade, o *paracampo* justapõe agentes – sem a perda de suas individualidades – e funciona como *modus operandi* coletivo para que esses mesmos agentes recebam capitais simbólicos que lhes foram negados.

Mais uma vez, um *paracampo* literário marginal das periferias, *queer*, feminino, negro, ou indígena, apenas para citar algumas possibilidades que se abrem a partir desta reflexão, respeitando suas territorialidades e respectivas características de coletivização, reúnem individualidades, trajetórias e *habitus* que se organizam *para* resistir aos processos de

silenciamento de suas vozes. Os *habitus* dos agentes, diretamente em oposição à formação hiper especializada, com isso, desafiam as regras do campo. Por isso, a extensa conceituação de *habitus* no início desta pesquisa. O termo, conforme cunhado pelo sociólogo francês, contribui para a investigação da biografia dos agentes e, por sua vez, permite perceber como os aspectos externos sociais foram internalizados pelos agentes e como os aspectos internos dos agentes podem ser externalizados, neste caso, através de suas obras literárias e por meio das ações em saraus, slams, premiações e editoras. O campo, por sua vez, dependendo de seu grau de autonomização, não aceita calado aquilo que vem de fora dele. As possíveis soluções seriam se adaptar facilmente às normas dos processos do espaço simbólico ou criar estratégias próprias de intervenção em um sistema formado a partir de modelos europeus e discriminatórios.

A posição desigual dos agentes dentro do campo literário hegemônico evidencia o abismo existente na cena literária contemporânea – no fundo, um reflexo do próprio campo social. Seja por meio de diferenças de classe, de gênero, e, no caso brasileiro, fortemente marcado pela raça, aqueles que seriam os dominados, ou as minorias sociais, não se calam mais diante de uma subordinação estrutural. A reflexão proposta sobre o conceito de *paracampo* quer salientar que há luta, há resistência sendo travada no interior de grupos, de coletivos que se organizam para interferir diretamente nas estruturas do circuito literário brasileiro contemporâneo.

As mudanças no campo literário vindas do também do próprio campo social começam a ser percebidas. Na FLIP de 2022, a homenageada da vez é a escritora Maria Firmina dos Reis<sup>158</sup>. Autora do romance *Úrsula*, publicado em 1859, ela inaugura no Brasil a literatura abolicionista. No entanto, a obra até bem pouco tempo estava “esquecida” pela Academia e não tinha recebido a devida atenção que merece. Também, as casas editoriais brasileiras começam a se movimentar, por um lado imbuídas por uma causa justa antirracista e inclusiva, por outro porque desde os anos 2000 com o surgimento de pequenas editoras e selos – instituições oriundas do *paracampo* – as grandes editoras perderam espaço para essas publicações.

A Companhia das Letas, por exemplo, em junho de 2020, lançou um comunicado oficial<sup>159</sup> frisando o seu compromisso com a causa antirracista e a inclusão de grupos minoritários, como indígenas, LGBTQIA+ e pessoas com deficiência, em seu trabalho editorial e nas publicações da casa. Para isso, a editora criou o cargo de editor de diversidade para

---

<sup>158</sup> Disponível em: <https://www.flip.org.br/noticia/maria-firmina-dos-reis-e-a-homenageada-da-20a-edicao-da-flip/>. Acesso em: 02 nov. 2022.

<sup>159</sup> Disponível em: <https://glamour.globo.com/entretenimento/noticia/2020/07/companhia-das-letras-divulga-coes-para-combater-o-racismo-e-promover-diversidade-dentro-da-editora.ghtml>. Acesso em: 02 nov. 2022.

promover a publicação de obras que nem sempre recebem a devida atenção do campo literário hegemônico. Outra instituição de poder do campo literário que deu mostra de uma singela alteração nos últimos anos foi a ABL. Em abril de 2022, o músico, compositor e instrumentista Gilberto Gil se tornou acadêmico e tomou posse da Cadeira de número 20<sup>160</sup>. A eleição de um artista negro (atualmente o único) demonstra o reconhecimento da canção popular brasileira como digna de estar nessa instituição, visto que até bem pouco tempo esse tipo de manifestação cultural não era reconhecida pela Academia. Apesar disso, não há como esquecer que em 2018, mesmo com a maior campanha popular da história, Conceição Evaristo perdeu para Cacá Diegues a eleição para ocupar a Cadeira de número 7<sup>161</sup>. O caso da Academia Brasileira de Letras é exemplo de como instituições com alto acúmulo de poder dentro de um campo de produção simbólico são capazes de se ensimesmar e de não se abrir para outros sujeitos que representam a diversidade da sociedade brasileira.

Ao final desta pesquisa também me deparei com outro fato: o aumento da publicação de crônicas nos últimos anos por escritores oriundos das margens sociais. Para citar alguns exemplos: *Dente-de-leão: a sustentável leveza de ser* (2019) e *Onde estavam meus olhos – ainda sobre a leveza* (2022), ambos do escritor Sacolinha; *Mas em que mundo tu vive?* (2021), de José Falero; *Tempo do tempo ser* (2022), de Sonia Regina Bischain; e *A lua na caixa d'água* (2021), de Marcelo Moutinho, jornalista oriundo de Madureira, no Rio de Janeiro. Esse gênero traz para a discussão justamente os conteúdos relacionados ao cotidiano e ao tempo, como ficou explicitado anteriormente neste trabalho.

Talvez, a pandemia de COVID-19 contribuiu nos últimos anos para a reflexão da temporalidade. Além disso, Lima Barreto e João Antonio são, sem dúvidas, dois expoentes nesse gênero. No entanto, o tempo real quando trazido para a literatura é organizado e aglutinado em torno de um desenho do quadro do contemporâneo e de suas disputas. Os sujeitos, com isso, se tornam sujeitos de sua própria experiência e trazem para a literatura contextos e territórios próprios de seus cotidianos.

Nisso estaria o que há de novo na literatura brasileira contemporânea: aquilo que ficou de fora do cânone e da tradição (AUGUSTO, 2019). Os *paracampos* funcionam como territórios concretos e abstratos que contribuem para a divulgação de novas produções, para o tensionamento das regras do campo literário e para a organização de estratégias coletivas de

---

<sup>160</sup> Disponível em: <https://www.academia.org.br/noticias/gilberto-gil-toma-posse-na-academia-brasileira-de-letras>. Acesso em: 02 nov. 2022.

<sup>161</sup> Disponível em: <https://theintercept.com/2018/08/30/conceicao-evaristo-escritora-negra-eleicao-abl/>. Acesso em: 02 nov. 2022.

resistência a essas mesmas regras. A negação no campo das letras para a produção de minorias marginalizadas – indígenas, periféricas, negras, femininas, surdas, homoafetivas, prisionais, entre outras – torna-se um potencial para a organização dos agentes em torno de um objetivo político de produção, de reconhecimento e de legitimação de seu trabalho. O devir da literatura brasileira contemporânea se encontra justamente nessas coletividades de sujeitos que operam ações de descentramento do cânone brasileiro (AUGUSTO, 2019).

Nesse sentido, o *paracampo*, ou melhor, *os paracampos* podem ser pensados enquanto resultados de processos complexos de subjetivação ou de agenciamentos coletivos de enunciação que se voltam para evidenciar diferentes locais e expressões culturais. Mesmo com o tom teórico proposto sobre o conceito, ele reúne em si produtores culturais e ações concretas que possibilitam o seu aparecimento e, por sua vez, o seu estudo. As experiências associadas dos agentes contribuem, dessa maneira, para que os sujeitos se organizem em torno de coletivos com objetivos comuns.

Para concluir esta tese, justifico o porquê de escrever um epílogo e não “considerações finais” ou uma “conclusão”. Primeiramente, acredito que este trabalho está longe de terminar. Como espero ter demonstrado, o objeto de minha pesquisa é algo que ainda está em deslocamento e, explicitamente as duas últimas partes, estão muito próximas temporalmente de minha investigação. Em segundo lugar, um “epílogo”, segundo definição, remete a algo sobre o destino das personagens mais importantes de uma peça. No entanto, o intuito aqui não é o de prever qual será o destino dos escritores e escritoras que estão produzindo literatura no Brasil. Mas o de destacar a potência que há, segundo termo de Jorge Augusto (2019), nas periféricas contemporaneidades. O devir próprio de nosso tempo reforça que há muito ainda o que pesquisar sobre esses agentes. Há também muito o que aprofundar sobre o conceito que propus ao longo dessas mais de duzentas páginas – talvez em um pós-doutorado? A pesquisa, desde que ingressei no curso de Letras, sempre me motivou e desde os primeiros anos como bolsista de iniciação científica, despertou em mim certa paixão pela Literatura e pelo trabalho com os livros. Neste momento, afirmo que este trabalho não foi de maneira alguma algo dolorido ou sofrido, mas prazeroso, que mesmo com todos os barulhos lá fora ou com os “bloqueios” de escrita e incertezas políticas e sociais, me fez acreditar e ter esperanças em um futuro melhor. Por isso, expandir o *paracampo* para outros setores dentro das Letras brasileiras; investigar se há outros *paracampos* em funcionamento no Brasil; e questionar os modos de atuação coletiva desses agentes são questionamentos que continuarão a me incomodar *para* e *com* aquelas minorias.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANTÔNIO, João. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.
- ANTÔNIO, João. *Dama do encantado*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 1996a.
- ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas carioca*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- ANTÔNIO, João. *Meninão do caixote*. 4. ed. São Paulo: Atual Editora, 1991.
- ANTÔNIO, João. *Sete vez rua*. São Paulo: Editora Scipione, 1996b.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- AUGUSTO, Jorge. Contemporaneidades periféricas: primeiras anotações para alguns estudos de caso. In: AUGUSTO, Jorge (org.). *Contemporaneidades periféricas*. Salvador: Editora Segundo Selo, 2019. p. 31-68.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*. 11. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BARRETO, Lima. O destino da Literatura. *Revista Sousa Cruz*, [s. l.], n. 58/59, out./nov. 1921.
- BARRETO, Lima. *Lima Barreto: obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a. v. 1.<sup>162</sup>
- BARRETO, Lima. *Lima Barreto: obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b. v. 2.<sup>163</sup>
- BARRETO, Lima. *Lima Barreto: obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018c. v 3.<sup>164</sup>
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

---

<sup>162</sup> Fazem parte desse volume: *Recordações do escrivão Isaías Caminha, Triste fim de Policarpo Quaresma, Numa e a Ninfa, Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá e Clara dos Anjos*.

<sup>163</sup> Fazem parte desse volume: *Histórias e sonhos, Outros contos, Diário íntimo, Diário do hospício e Cemitério dos vivos*.

<sup>164</sup> Fazem parte desse volume: *Aventuras do Dr. Bogoloff, Os bruzundangas, Coisa do Reino do Jambon, Crônicas seletas e O subterrâneo do Morro do Castelo*.

BISCHAIN, Sonia Regina. *Nem tudo é silêncio*. 2 ed. São Paulo: Sonia Regina Bischain Rosa, 2017.

BOTTON, André Natã Mello. Uma entrevista com o escritor José Falero. *Navegações*. v. 15, n. 1, p. e42101, 22 abr. 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/42101>. Acesso em: 18 out. 2022.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. 1. ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas linguísticas. In: ORTIZ, Renato (org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'água, 2003. p. 144-169.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 46-81.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'água, 2003. p. 39-72.

BOURDIEU, Pierre. Gênese e estrutura do campo religioso. In: MICELI, Sergio (org.). *Pierre Bourdieu: a economia das trocas simbólicas*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007b. p. 27-78.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'água, 2003. p. 73-111.

BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Trad. Ione Ribeiro Valle; Nilton Valle. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2019.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, n-I edições, 2018.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2001.

CORONEL, Luciana Paiva. A escrita da cidade partida: identidade e alteridade em *Capão pecado*. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 29-45, 2013. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000200002&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000200002&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 2 mar. 2021.

COUTINHO, Eduardo. Comparativismo e historiografia literária. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 15-22.

DOMINGUES, Álvaro. (Sub)úrbios e (sub)urbanos – o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos? *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*. Vol. X/XI, Porto, 1994/5. p. 5-18.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

DURIGAN, Jesus Antonio. João Antonio e a ciranda da malandragem. In: SCHWARCZ, Roberto (org.). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 214-218.

DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. Trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ESCARPIT, Robert. Os métodos da sociologia literária. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 149-156.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martis de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). *Mulheres no mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora*. João Pessoa: UFPB, Ideia/Editora Universitária, 2005.

EVARISTO, Conceição; JESUS, Vera Eunice. Outras letras: Tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus. In: JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria, volume 1*: Osasco. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 7-23.

FALERO, José. *Vila Sapo*. Belo Horizonte: Editora Venas Abiertas, 2019.

FERNANDEZ, Raffaella. *A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus*. São Paulo: Aetia Editorial, 2019.

FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FERRÉZ. Contestação. *Revista Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia – ato III*, São Paulo, n. 3, s/p, abr. 2004.

FERRÉZ. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Selo Povo, 2009.

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

FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FERRÉZ. Manifesto de abertura: Literatura Marginal. *Revista Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia – ato I*, São Paulo, n. 1, s/p, 2001.

FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Planeta, 2014.

FERRÉZ. *Ninguém é inocente em São Paulo*. Curitiba: Kotter Editorial, 2020.

FERRÉZ. *Os ricos também morrem*. São Paulo: Planeta, 2015.

FERRÉZ. Terrorismo literário. *Revista Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia – ato II*, São Paulo, n. 2, s/p, jun. 2002.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 2001, s/p. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod\\_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf). Acesso em: 31 maio 2021.

FOUCAULT, Michel. Sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução: Elisa Monteiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, v. 2., p. 82-118.

FREIRE, Marcelino. A volta de Zumbi dos Palmares e de Lampião. In: FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 133-141.

FREITAS, Daniela Silva De. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 59, p. 1-15, jan. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/29317>. Acesso em: jun. 2021.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GONÇALVES, Rafael Soares. *Favelas do Rio de Janeiro: história e direito*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOHLFELDT, Antônio. Pra lá de Bagdá. In: ANTÔNIO, João. *Os melhores contos*. Seleção: Antônio Hohlfeldt. São Paulo: Global Editora, 1986. p. 5-14.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo LTDA, 1961.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JESUS, Carolina Maria de. Diários no quarto de despejo. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). *Meu estranho diário*. São Paulo: Xamã, 1996. p. 31-115.

JESUS, Carolina Maria de. Minha vida... Prólogo. In: LEVINE, Robert M. MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. 2. ed. Sacramento/MG: Editora Bertolucci, 2015. p. 198-219.

JESUS, Carolina Maria de. *Onde estaes Felicidade?* Dinha; FERNANDEZ, Raffaella (org.). São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo: Editora Aquila Ltda, 1963.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2016.

JUNIOR, Valdemar Valente. Espaços da violência na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 65-78, jul./dez. 2013. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182013000200004](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182013000200004). Acesso em: 05 mar. 2021.

LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*. 2006. 471f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2006.

LEBARON, Frédéric. Capital. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso (org.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. p. 101-103.

LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. 2. ed. Sacramento/MG: Editora Bertolucci, 2015.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2012.

LUCENA, Bruna Paiva de. Novas dicções no campo literário brasileiro: Patativa do Assaré e Carolina Maria de Jesus. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n.º. 34. Brasília, julho-dezembro de 2009. p. 73-93.

MATTE, Gustavo Arthur. *A moderna tradição brasileira: relações entre modernização e cultura da tropicália/marginália à geração marginal periférica*. 2020. 207f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras – Teoria da Literatura) – Escola de Humanidades, PUCRS, Porto Alegre, 2020.

MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso. Nomos. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso (org.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. p. 281.

MICELI, Sergio. A força do sentido. In: MICELI, Sergio (org.). *Pierre Bourdieu: a economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. VII – LXI.

MICELI, Sergio. *Poder, sexo e letras na República Velha: estudo clínico dos anatólios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine E. *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*. Durham: Duke University Press, 2018.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. 2011. 213f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (org.). *Literatura e periferias*. Porto Alegre: Zouk, 2019. p. 15-38.

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

NOGUEIRA, Cláudio Marques Martins. Agente. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso (org.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. p. 26-28.

OLIVEIRA, Jane Souto de; MARCIER, Maria Hortense. A palavra é: favela. In: ZALUAR, Alba. ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 61-114.

OLIVEIRA, Lucas Amaral de. BISCHAIN, Sonia Regina. Cultura, política e produção de conhecimento na periferia: uma conversa com Sonia Regina Bischain. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (org.). *Literatura e periferias*. Porto Alegre: Zouk, 2019. p. 55-80.

OLIVEIRA, Lucas Amaral de. *Experiências estéticas em movimento: produção literária nas periferias paulistanas*. 2018. Tese (Programa de Pós-Graduação em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; ORNELLAS, Clara Ávila; SILVA, Telma Maciel da. (org.) *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*. Assis, SP: FCL-Assis-UNESP Publicações, 2008.
- ORNELLAS, Clara Ávila; SILVA, Júlio Cezar Bastoni da; MORAES, Renata Ribeiro de. (Orgs.) *80 anos de João Antônio*. São Paulo: FFLCH/USP, 2018.
- ORTIZ, Renato. A procura de uma sociologia da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- PASTERNAK, Suzana; D'OTTAVIANO, Camila. Favelas no Brasil e em São Paulo: avanços nas análises a partir da Leitura Territorial do Censo de 2010. *Cadernos Metrópole*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 75-99, abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cm/v18n35/2236-9996-cm-18-35-0075.pdf>. Acesso em: 10 maio 2021.
- PASTERNAK, Suzana. São Paulo e suas favelas. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, [S. l.], n. 19, p. 176-197. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43470/47092>. Acesso em: 10 maio 2021.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Ferréz: ética e realismo. In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camilo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (org.). *Modos da Margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 456-481.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. Instinto de marginalidade, notícia da atual literatura brasileira. In: CARVALHO, Silvio de Almeida. *et. al.* (org.). *Deserdados: dimensões das desigualdades sociais*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2007. p. 172-191.
- PAULINO, Jorge. *O pensamento sobre a favela em São Paulo: uma história concisa das favelas paulistanas*. 2007. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- PELLEGRINI, Tânia. *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.
- PEREGRINO, Mariane da Costa. *Luanda slam: a literatura angolana fora da página*. 2019. 219f. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- POLINESIO, Julia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994.
- RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

RESENDE, Beatriz. Ele voltou; mas como?. In: *Blog do Instituto Moreira Salles*. 2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/ele-voltou-mas-como-por-beatriz-resende/> Acesso em 11 fev. 2021.

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

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, Santa Maria, n. 32, p. 23-70, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330>. Acesso em: 16 fev. 2021.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. *Hambre: espacio cine experimental*. Setembro, 2013. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2020.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 22, p. 47-61, jan./jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8943/7975>. Acesso em: 24 fev. 2021.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. *O ódio dedicado*: algumas notas sobre a produção de Ferréz. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 53-67, jul./dez. 2004. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9005>. Acesso em: 04 mar. 2021.

SACOLINHA. Entre becos e vielas: uma entrevista com o Escritor Sacolinha. [Entrevista concedida a] André Natã Mello Botton. In: FAY, Cláudia Musa; MENDES, Isa (org.). *Trajetórias de vida e estudos autobiográficos: experiências com História Oral*. Porto Alegre/RS: Editora Fi, 2019. p. 33-54.

SALOM, Julio Souto. *Combater a subcidadania disputando o jogo literário: uma contribuição ao estudo da Literatura Marginal Periférica*. 2014. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARZ, Roberto. Cidade de Deus. In: \_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 163-171.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil (1960-2000)*. 2011. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2011.

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. *João Antônio: literatura e experiência social no Brasil*. São Carlos: EdUFSCar, 2019.

SILVA, Cibele Verrangia Correa da. João Antônio: e que tudo mais vá para o inferno. In: ORNELLAS, Clara Ávila; SILVA, Júlio Cezar Bastoni da; MORAES, Renata Ribeiro de (org.). *80 anos de João Antônio*. São Paulo: FFLCH/USP, 2018. p. 57-74.

SILVA, Cibele Verrangia Correa da. *A narrativa de dois Joões: um diálogo sobre identidades*. 2010. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis/SP, 2010.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Edições Almedina, 2011.

SOARES, Cibele Moni. *A voz das ruas: resistência negra e feminina no movimento poetry slam*. 2021. 123f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras – Teoria da Literatura) – Escola de Humanidades, PUCRS, Porto Alegre, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Pereira, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2010.

TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas!* Literatura e periferia na cidade de São Paulo. Trad. Ary Pimentel. Porto Alegre, RS: Zouk, 2017.

VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VASCONCELOS, Pedro. *Capital Social, Solidariedade Familiar e Desigualdade Social no Portugal Contemporâneo*. 2011. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa/Portugal, 2011.

VAZ, Sérgio. *Manifesto da Antropofagia Periférica*. 2007. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/sergio-vaz-manifesto-da-antropofagia-periferica/> Acesso em nov. 2020.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. (O Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus). In: SCHWARCZ, Roberto (org.). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 204-213.

ZALUAR, Alba. ALVITO, Marcos. Introdução. In: ZALUAR, Alba. ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 7-24.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)