



Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras / Instituto de Ciências Sociais

*As imagens das margens urbanas na Literatura Brasileira dos
séculos XX e XXI*

Mestrado em Estudos Brasileiros

RUIYUAN LIAO

2024

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre, orientada
pela
Professora Doutora Alva Martínez Teixeira

Agradecimentos

Aos meus pais por todo o apoio incondicional, pelo vosso amor e por sempre estarem ao meu lado, por toda a dedicação e a paciência para suportar meu estress na redação da dissertação.

À Prof. Dra. Alva Martínez Teixeira, minha orientadora, pela vossa simpatia e paciência, a vossa valiosa orientação e ajuda académica constante em todo o processo de redação desta dissertação, por tudo o que fez por mim.

Aos meus avós maternos, pelo vosso amor e cuidado.

A querida Yunzhi Yang, pela sua ajuda emocional, pelo seu conselho e carinho na minha vida.

Aos meus amigos que me acompanharam durante todo o período de mestrado, em especial à Jinyi Zhu, à Aimiao Zhang, à Yang Cao, ao Kai Gan pelos seus apoios emocionais e conselhos, risadas e memórias em Portugal e na China.

Aos colegas de curso e da turma de Literatura Brasileira, pelos seus acompanhamentos e suas ajudas.

Aos professores da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pelos vossos ensinamentos.

A todos aqueles que contribuíram, de forma direta ou indiretamente, para a elaboração deste trabalho.

Resumo

Atualmente, a margem urbana faz parte da cidade e os seus habitantes tornaram-se uma parte importante da população urbana. Quando rompem as barreiras e entram na cena literária, a imagem desse espaço deixa de ser escrita por outros e começa a mudar. Neste trabalho, analisamos as imagens das margens urbanas na Literatura Brasileira desde o início do século XX até ao início do século XXI. Escolhemos cinco obras de autores relevantes e de diferentes períodos, que apresentam nas suas obras diversas imagens literárias das margens urbanas e da cultura única desse espaço. As obras analisadas são: *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado; *Quarto de despejo* (1960), de Carolina de Jesus; *Cidade de Deus* (2018), de Paulo Lins; *Becos da Memória* (2017), de Conceição Evaristo; *O Sol na Cabeça* (2018), de Geovani Martins. Através do estudo dessas obras, procurámos construir e analisar criticamente uma imagem literária completa e diversa das margens urbanas.

Palavras-chave: imagem literária; Literatura Brasileira contemporânea; margem urbana brasileira; favela.

Abstract

Today, the urban margin is part of the city and its inhabitants have become an important part of the urban population. When they break barriers and enter the literary scene, the image of the space is no longer written by others and begins to change. In this work, we will analyze the images of urban margins in Brazilian Literature from the early 20th century to the early 21st century. We have chosen five works by relevant authors from different periods, whose works present different literary images of the urban margins and the unique culture of this space. The works analyzed are: *Capitães da Areia* (1937) by Jorge Amado; *Quarto de Despejo* (1960) by Carolina de Jesus; *Cidade de Deus* (2018) by Paulo Lins; *Becos da Memória* (2017) by Conceição Evaristo; and *O Sol na Cabeça* (2018) by Geovani Martins. We sought to construct and critically analyze a complete and diverse literary image of the urban margins.

Keywords: literary image; contemporary Brazilian literature; Brazilian urban margin; slum.

Índice

Introdução	06
1. A margem urbana	12
1.1 A história da margem urbana	12
1.2 As primeiras imagens da margem urbana na Literatura Brasileira	16
1.3 Os precedentes e a consolidação da Literatura Marginal	21
2. Análise das imagens das margens	32
2.1 Terra de liberdade	32
2.2 Inferno	43
2.3 Violência e crime	53
2.4 Becos da memória	68
2.5 Margens urbanas contemporâneas	79
3. Conclusões	91
4. Referências Bibliográficas	97

Introdução

Desde o século XIX que o espaço urbano é caracterizado por uma dualidade centro/periferia, sendo a zona central a área nuclear (econômica, social e política) que assume um papel importante no funcionamento da cidade, e a zona periférica, o oposto do centro, que pela sua localização geográfica e condições espaciais se define como uma área segregada (CORRÊA, 1995, pp. 11-13). Esta segregação espacial agrava também a segregação social, sobretudo a oposição entre o centro e a periferia, que demonstra a desigualdade na distribuição dos recursos sociais. O centro, com as melhores condições de vida e os melhores serviços públicos, é ocupado pelas classes altas, enquanto uma zona periférica se torna a primeira escolha da classe baixa devido ao custo de vida (VILLAÇA, 2001, p. 143). Segundo Rosa (2018, p. 179), desde a década de 1960, a população urbana brasileira cresceu vertiginosamente, assim como o espaço habitacional para as classes populares, representado pelas favelas, uma realidade que tem recebido cada vez mais atenção e atraído também o interesse de muitos estudiosos. Como disse Patrocínio: “A margem, este território quase esquecido e muitas vezes invisível da cidade, surge na contemporaneidade como um precioso território a ser explorado” (2013, p. 19). Até hoje, a população da margem urbana tornou-se grande parte da base populacional das cidades brasileiras. Nessa situação, esse espaço merece atenção, principalmente em termos de construção de sua imagem, pois se tornou, de certa forma, uma das representações da cidade brasileira na Literatura. Assim, quando a realidade entra no mundo da literatura, como é que as imagens das margens são construídas?

A representação da margem urbana na literatura remonta ao fim do século XIX. Segundo Botton (2019, p. 13), as obras dos escritores Aluísio de Azevedo e Lima Barreto lançam os olhares para uma realidade que a Literatura Brasileira nunca retratou, mostrando o cotidiano das pessoas que vivem na margem urbana, e, de certa forma, são pioneiros no estudo da margem (favela) para os escritores contemporâneos. É inegável que o surgimento de espaços urbanos marginais, representados pela favela, é

acompanhado de uma imagem negativa, “que é retratada na mídia como um conjunto de estereótipos, passando, assim, para as pessoas, conceitos prontos, cristalizados” (HARAYAMA, 2014, p. 10). A margem é retratada como um espaço sujo e atrasado, cheio de miséria e discriminação, o que, de certa forma, reforça a sua situação de marginalidade. Então, a imagem da margem na Literatura é sempre negativa? Obviamente que não, as experiências dos autores levam-nos a ver as margens de diferentes perspectivas, pelo que as margens sobre as quais escrevem mostram diferenciação e diversidade. De certa forma, nos últimos tempos, as mudanças na imagem das margens se tornaram mais intensas, estando relacionadas com o aparecimento de numerosos escritores desse espaço na cena literária. Assim, ao falar dessas mudanças, é necessário compreender os esforços e os contributos dos diversos escritores para esse fim.

Segundo um estudo de Regina Dalcastagnè, “cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala.” Assim, o campo literário brasileiro é um espaço contestado no qual existe uma hierarquia que define quem pode escrever literatura, quem pode ser chamado de escritor e quem domina a estética (2012, p. 1). Num outro estudo, a Professora da Universidade de Brasília mostra que a maioria dos escritores que dominam o campo literário é branca, masculina e de classe privilegiada, nesse sentido, quando entram autores que destoam desse perfil, há imediatamente desconforto e ruído (Dalcastagnè, 2021, p. 1). Este fenômeno mostra que, nos primeiros tempos, a maioria das imagens da margem foi construída a partir de uma perspectiva externa. A situação começou a mudar na segunda metade do século XX, quando alguns escritores das margens começaram a ganhar atenção pública através das suas escritas, o que infelizmente não melhorou os estereótipos associados a esse espaço. Em especial, escritores como Paulo Lins e Ferréz, cujas obras atraíam o público por meio dos acontecimentos não convencionais retratados nelas, como a violência e o crime, agravaram a imagem negativa da margem. A popularidade das narrativas violentas na literatura fez com que se repensasse a dialética da malandragem proposta por Antônio

Cândido e uma nova dialética (dialética da marginalidade) tomasse seu lugar (Rocha, 2006).

Desde o início do século XXI, com o surgimento da Literatura Marginal, proposta pelo escritor Ferréz, parece que se tornou uma tendência popular utilizar experiências de vida marginal como contexto para a criação literária. Os escritores marginais passaram de objetos de descrição a porta-vozes da margem, e as imagens marginais tornaram-se mais diversas e reais, incluindo as referidas imagens violentas, mas também muitas outras imagens positivas. Estas mudanças não só testemunham o desenvolvimento da literatura marginal, mas também simbolizam a resistência dos marginalizados à hegemonia discursiva e a sua luta pela conquista do espaço discursivo.

O presente trabalho visa analisar as imagens retratadas em diversas obras sobre as margens urbanas, de acordo com as experiências dos autores, as personagens descritas e as narrativas do espaço, mostrando as mudanças dessas imagens. Além disso, pretende-se construir uma imagem mais variada e real das margens através da comparação entre as diversas imagens presentes nas obras analisadas. Isto significa que para o presente trabalho foi escolhido um *corpus* de obras ficcionais restrito, mas representativo. A fim de melhor apresentar as mudanças e evolução na imagem ficcional da margem urbana do século XX para o século XXI, foram escolhidos textos paradigmáticos de autores consagrados e associados a diversos fenômenos e períodos relevantes, com ênfase na ficção produzida por escritores marginais nas últimas décadas, em que a presença desse espaço na Literatura adquiriu uma notável presença e visibilidade. Assim, para melhor compreender essa evolução, a dissertação inicia-se com o estudo de uma obra central na Literatura Brasileira do século XX, publicada num período, a década de 1930, em que ainda não existia nenhum escritor da margem consagrado pelo sistema literário. Imediatamente a seguir, é analisada a primeira obra de uma autora marginal que adquiriu centralidade no Brasil, na década de 1960. Por último, serão examinadas um conjunto de obras contemporâneas de autores marginais das últimas décadas.

Nos anos 30, uma época de instabilidade social, “uma literatura de feições realistas

e de vocação quase sociológica entra na cena literária, focando temas como (...) a luta de classes e a miséria urbano-industrial” (Rossi, 2009, p. 3). Entre os muitos escritores que surgem nesse período, Jorge Amado, conhecido como o "Escritor do Povo", destaca-se por dar voz às classes populares através da sua escrita, pelas histórias que conta dos marginalizados e pelos recantos invisíveis da cidade que mostra ao público. Publicou seis obras nesse período, incluindo *O País do Carnaval*, *Cacau* ou *Suor*. Entre elas, *Capitães da areia*, romance publicado em 1937, usa a margem urbana como contexto para a obra, contando a história de um grupo de crianças abandonadas que lutam para sobreviver na cidade, desvendando o mistério da Cidade Baixa de Salvador e construindo a imagem da margem urbana no início do século XX.

Em meados do século XX, surgem obras relevantes sobre a margem como *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* (1963), de João Antônio ou *A coleira do cão* (1965), de Rubem Fonseca. Entre elas, a publicação de um diário escrito por uma favelada de São Paulo aumentou muito a popularidade desse espaço. Essa obra é *Quarto de despejo* (1960), de Carolina de Jesus, que foi um grande sucesso em seu lançamento, e que também teve um certo significado simbólico, pois foi a primeira vez que uma mulher negra da favela apareceu na Literatura Brasileira.

Arias explica as razões da popularidade da obra: “O diário constitui um relato inédito das condições de desigualdade e miséria presentes no país, narrado ‘de dentro para fora’, na própria voz de um membro das populações mais marginalizadas” (2011, p. 29). Além disso, o diário como texto autobiográfico oferece especificidade à obra, porque é “mais exato e fiel à experiência da realidade” (Perpétua, 2014, p. 4). Por essas razões, esta obra foi escolhida como a segunda obra do *corpus*.

Posteriormente, há um momento histórico muito importante para as narrativas marginais – o final do século XX – em que a imagem da margem em relação à violência e ao crime é reforçada. Uma das obras mais representativas desse fenômeno é *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins, que relata em linguagem direta a violência e o crime vividos na favela do Rio de Janeiro. A popularidade desta obra e o sucesso de bilheteira do filme nela baseado reforçaram largamente a imagem violenta da margem. Nesse

contexto, esse romance foi escolhido como uma das obras contemporâneas a analisar.

Com base na pesquisa de Dalcastagnè mencionada anteriormente, sabemos que as vozes das mulheres, especialmente das mulheres negras das margens, são facilmente negligenciadas na literatura. Nesse sentido, considerando o impacto das perspectivas de gênero na construção de imagem e a fim de garantir a diversidade dos autores do *corpus*, a escritora negra Conceição Evaristo recebeu a nossa atenção. O seu trabalho está ligado à sua experiência como mulher negra, num estilo de escrita conhecido como "escrevivência". Embora Conceição Evaristo e Carolina de Jesus tenham experiências de vida semelhantes, constroem imagens espaciais muito diferentes. Na obra escolhida (*Becos da Memória*, 2006), Evaristo construiu uma favela ficcionada com base numa combinação entre memórias e ficção. Embora ambas retratem a vida quotidiana da favela, a segunda mostra uma imagem mais diversa e não se limita a retratar o sofrimento dos moradores.

Com a popularidade do conceito de literatura marginal e o desenvolvimento de movimentos literários relacionados com ele, no século XXI a imagem da margem começou a ser retratada por mais escritores marginais, mostrando aos leitores mais das verdades invisíveis associadas a esse espaço. Um desses escritores da nova geração, que tem recebido muitos elogios da crítica e dos leitores pelo seu livro de estreia é o autor Geovani Martins. Em *O Sol na Cabeça* (2018), a imagem marginal no novo século é construída a partir da perspectiva dos jovens marginalizados, relatando sua situação de exclusão e seu mundo interior, muitas vezes, solitário.

É necessário salientar que, na escolha do *corpus*, além da cronologia (do século XX ao XXI), considerámos também a representação de diferentes espaços marginais brasileiros e a diversidade de gêneros, selecionando obras que apresentam, para garantir a coerência da análise, dois pontos em comum, além da escolha das margens como espaço: a proximidade do real e de técnicas realistas e, uma certa projeção biográfica, que surge em diversos graus em todas as obras, com exceção de *Capitães de areia*. Por outras palavras, a composição do *corpus* inclui não só uma variedade de obras de diversos gêneros literários (romances, contos e um diário), mas também obras que

representam os espaços marginais de várias cidades brasileiras (Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte).

Esta dissertação está dividida em dois capítulos principais, sendo que o primeiro tem como objetivo lançar as bases para a análise das obras. Contém três subcapítulos, sendo que o primeiro trata do contexto histórico e social a partir do espaço urbano marginal representado pela favela; o segundo apresenta as primeiras imagens da margem urbana presentes na literatura, em obras como *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo, *Os Sertões* de Euclides da Cunha e *Clara dos Anjos* de Lima Barreto; o terceiro refere-se à história do desenvolvimento da literatura sobre as margens, em particular a apresentação dos pioneiros marginais e da "dialética da marginalidade".

O segundo capítulo é a parte central do trabalho, no qual os cinco subcapítulos correspondem a cada uma das cinco obras escolhidas. Tentaremos analisar, de modo aprofundado, a imagem da margem urbana presente em cada uma delas, com base no contexto da época. Além disso, sintetizaremos a imagem apresentada ao leitor em cada obra, completando a narrativa deste espaço através de comparações.

No final da dissertação, apresentamos um resumo das nossas reflexões e análises críticas da imagem marginal presente nas obras, tentando mostrar a realidade e a diversidade deste espaço ficcional.

1. A margem urbana

1.1 A história da margem urbana

O objeto de estudo do presente trabalho é, como já foi referido, a imagem literária da margem urbana. Consequentemente, para poder examinar a representação dessa realidade na Literatura Brasileira Contemporânea, em primeiro lugar, é fundamental compreender o que é margem urbana.

Para entender a definição da “margem urbana”, primeiro, precisamos saber o significado da palavra “margem”, presente no dicionário: Faixa exterior que circunda algo; beira, borda¹. Do ponto de vista da espacialização, concordamos com a ideia de que se a cidade for comparada a um círculo, a margem existe como a circunferência do círculo, e a margem urbana é a área periférica da cidade. Os humanos, como um animal que vive em grupo, criaram assentamentos e esses assentamentos humanos mudaram consideravelmente desde as comunidades primitivas da época pré-histórica até às cidades dos tempos modernos, em termos de dimensão dos assentamentos e de diferenciação funcional. A cidade moderna tem uma estrutura labiríntica complexa e é vista como um complexo de ruas que se mesclam e se interpõem sem início nem fim (Botton, 2019, p. 20).

Tal como afirma Jorge Paulino:

O espaço geográfico não é simplesmente um dado da natureza, um cenário estático por onde se desenrola a existência humana, mas sim, produção humana contínua, um "fazer incessante", enfim, um produto da história. Em sociedades de classes, a produção do espaço reflete as contradições sociais inerentes aos conflitos decorrentes dos interesses antagônicos entre as diferentes classes sociais (2007, p. 66).

Nesse caso, a margem é uma expressão das contradições entre as classes sociais, é resultado da luta de classes que se desenvolve na cidade. O centro urbano e a margem urbana formam um sistema estrutural unificado e é impossível separar os dois, o centro existe por causa da margem, do mesmo modo, a margem não pode ser independente do

¹ Consultado no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP), no site: <https://dicionario.priberam.o-rg/margem>.

centro. Nesse sentido, a margem existe como antônimo de centro. A margem urbana é, portanto, a área fora do centro, onde se reúnem os excluídos. Ao olharmos para a História do Brasil, podemos compreender a importância e significados do termo margem, cujo uso é associado ao processo de urbanização brasileira como sinônimo de favela.

Sendo o maior país da América do Sul, o processo de urbanização do Brasil começou no século XVIII, com estreita relação com o deslocamento da população de elite rural para as cidades (CARDOSO *et al.*, 2011, p. 2). No início do século XX, o cultivo e a indústria do café cresceram muito no Sudeste, centrando-se no estado de São Paulo. A indústria cafeeira tornou-se a importante na economia nacional, e o processo de urbanização do país foi impulsionado (Andrade, 2011, p. 10). Durante esse período, a construção de estradas, portos e ferrovias recebeu apoio financeiro, e a cidade cresceu junto com a economia (Santos, 2005, p. 26).

Ao mesmo tempo, com a abolição da escravatura no final do século XIX, os escravos libertos começaram a entrar nas cidades em busca de trabalho, mas estes não eram suficientes para responder à demanda do mercado de trabalho. Por isso, o olhar do governo do Brasil se voltou para o continente europeu através do Oceano Atlântico, e com o incentivo das políticas de imigração, houve diversas ondas migratórias, em que um grande número de imigrantes europeus – e não só – começou a se mudar para as cidades brasileiras para viver (Holloway, 1984, p. 265). O processo de industrialização iniciou-se na década de 1890, o que impulsionou o desenvolvimento urbano neste período, formando gradualmente áreas urbanas ao longo da costa sudeste, que se tornaram o centro da economia e da política e cultura do Brasil.

De acordo com Cordeiro (2009, pp. 33-34), embora as primeiras favelas tenham surgido no século XIX no Rio de Janeiro, foi na década de 1940 que elas se tornaram um dos maiores problemas urbanos. Em São Paulo, o surgimento de favelas foi resultado da crise habitacional que surgiu na década de 1940 e 30 anos depois, “[c]om a pauperização da população e a diminuição da oferta de terras, as favelas proliferaram em São Paulo e nos municípios vizinhos.” No contexto de um crescimento explosivo

da população urbana, de uma elevada concentração populacional e de infraestruturas desiguais, as condições adversas conduziram ao aparecimento de uma série de problemas sociais: inflação, aumento da pobreza urbana ou desigualdade na distribuição dos recursos e a desordem social. Como diz o economista Jacques Lambert (1967, p. 193), surge a ideia dos "dois brasis", isto é, que há um Brasil próspero e um Brasil pobre. Os pobres, incapazes de satisfazer as suas necessidades de habitação devido à enorme pressão económica, são inevitavelmente obrigados a viver em bairros desordenados, construídos em terrenos ocupados ilegalmente. Isto leva a uma explosão de aglomerados anormais, conhecidos como favelas. Gonçalves (2013, p. 2) atribui, assim, a expansão das favelas a atividades industriais ou imobiliárias.

A origem da palavra favela associa-se a uma planta medicinal encontrada no nordeste do Brasil, *Cnidocolus quercifolius Pohl*, comumente chamada favela. No entanto, para relacionar este nome com esses aglomerados, é necessário mencionar a Guerra de Canudos, que ocorreu na região oriental da Bahia no final do século XIX. Depois da guerra, muitos membros do Exército que retornaram para o Rio de Janeiro deveriam ter recebido moradias como recompensa, mas a promessa não foi cumprida e, por isso, foram se instalar nas encostas do morro da Providência, que já era habitado. Porque os soldados haviam se alojado num morro chamado "favela", esse terreno recebeu o nome de Morro da Favela (Cordeiro, 2009, p. 33).

Nas favelas, entendidas como imensos recintos para a população pobre, os moradores enfrentavam muitos problemas, não tinham identidade legal, não tinham residência legal, nem sequer os serviços básicos que garantiam a sua subsistência: transporte público, saneamento básico, redes de abastecimento de água, energia elétrica e iluminação pública. Geralmente, os serviços e a infraestrutura são distribuídos de forma desigual na cidade, concentrando-se especialmente nos centros urbanos.

Historicamente, o governo brasileiro fez várias tentativas para desacelerar a expansão das favelas, aplicou políticas de remoção e as necessidades de habitação das classes desfavorecidas foram resolvidas através da construção de abrigos temporários, como, por exemplo, os alojamentos provisórios implantados pela Prefeitura de São

Paulo para a remoção da favela da baixada do Penteado (Ibid., p. 34), e os Parques Proletários Provisórios, criados nos anos 1940 no Rio de Janeiro (Rodrigues, 2014, p. 8). Mas essas políticas apenas puderam reduzir temporariamente a existência de favelas nas cidades e não impediram o crescimento delas na margem urbana.

Aquelas regiões que apresentaram um elevado dinamismo econômico, entre os anos 50 e 70 e tiveram uma concentração de renda e um rápido crescimento populacional, também acabaram por reforçar o aumento de uma nova pobreza, cuja concentração se dá em grande parte na periferia dos médios e grandes aglomerados urbanos (Borges; Rocha, 2004, p. 7).

A situação agravou-se ainda mais no final do século XX, pois a anomalia habitacional medida pelo IBGE aumentou cinco vezes entre 1991 e 2000, sendo que, na grande São Paulo, 20% da população morava em favelas a inícios do século XXI (Ribeiro, 2004, p. 43).

Até hoje, as favelas são parte integrante das cidades brasileiras. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2019, havia 5.127.747 de domicílios ocupados em 13.151 aglomerados anómalos no país. Essas comunidades estavam localizadas em 734 municípios, em todos os estados do país, incluindo o Distrito Federal.² A partir do momento em que a favela formou a margem urbana, ela foi socialmente estigmatizada e excluída, apesar de os favelados se terem tornado uma parte importante da população urbana.

O caráter marginalizado e fechado dessa área, levou à falta de gestão do governo, à desordem interna na comunidade e a altas taxas de criminalidade, especialmente na década de 1980, quando a taxa de crime urbano aumentou rapidamente. O aumento da taxa de homicídio nas regiões metropolitanas foi de 209%, no período de 1980 a 1998 (Silva, 2006, p. 43). Este facto agrava a estigmatização social da favela e causa estereótipos relativamente à favela: um inferno dominado pelo crime, a violência, enfim, um paraíso dos criminosos.

² Informações obtidas no site de IBGE: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/27728-quase-dois-tercos-das-favelas-estao-a-menos-de-dois-quilometros-de-hospitais>, consultado em 24 de abril, 2023.

Os problemas financeiros conduziram à falta de educação, e o facto de as pessoas terem de gastar mais energia e tempo no trabalho para sobreviver é a principal razão pela qual este fenómeno se tem vindo a agravar. De acordo com uma investigação a respeito dos favelados de São Paulo no final do século XX,

Noventa por cento da população estudada estava abaixo da linha de pobreza, ou seja, ganhava menos que um dólar/dia. Os dados de analfabetismo e escolaridade mostraram que 20% dos homens e 23% das mulheres eram analfabetos e 11% dos homens e 15% das mulheres nunca haviam frequentado a escola. O analfabetismo estava presente em uma percentagem alta de crianças acima de dez anos (12%) (Sawaya, 2003, p. 6).

No entanto, na margem urbana, onde falta a educação, o desenvolvimento cultural não foi travado, e a música, a arte e a literatura romperam a fronteira entre o centro e a margem, mostrando os seus valores únicos à sociedade e ganhando o seu próprio espaço e voz, através, entre outras expressões, do samba, da música funk ou da literatura da margem.

1.2 As primeiras imagens da margem urbana na Literatura Brasileira

Ao falar de imagem literária, é necessário começar por compreender o significado da palavra. A imagem é uma visão específica dos aspetos de todas as coisas, incluindo a forma, o gesto, a figuração e o imaginário. Ou seja, em termos gerais, é a aparência e o reflexo de todas as coisas. Segundo o *Dicionário de termos literários*: “De um ponto de vista estritamente literário, a imagem participa nos conceitos de metáfora, símile, comparação, alegoria e símbolo e em muitas figuras de pensamento que baseiam a sua capacidade figurativa na criação de imagens.”³ Assim, a imagem é uma metáfora de analogia e de associação entre duas coisas diferentes, bem como uma descrição que revela a visão do autor sobre o mundo.

Desde o século XIX, a margem, como uma parte da cidade moderna, tem tido um lugar muito importante no desenvolvimento da cultura brasileira, bem como tem sido uma presença constante, como tema popular, na Literatura Brasileira. No campo

³ Consultado no *Dicionário de termos literários*, no site: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/imagem>.

literário, a imagem da margem urbana centra-se nas dimensões estéticas, culturais e emocionais. A margem urbana foi dotada de diferentes imagens na literatura, e essas imagens permanecem na memória do público de diversas formas, incluindo mal-entendidos no passado. Para melhor analisar a imagem literária da margem urbana, em primeiro lugar, devemos olhar para o surgimento desse espaço no cenário da literatura moderna brasileira.

No final do século XIX, com a publicação do primeiro romance, *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, o autor inaugurou um movimento importante da literatura nacional, o Naturalismo (Silva, 1982, p. 3). O movimento naturalista, como sabemos, não surge no Brasil, é um fenômeno importado, que nasce na Europa. O Naturalismo brasileiro herdou e desenvolveu as características do Naturalismo europeu, sendo uma das mais importantes a utilização das teorias científicas da época para explicar o comportamento das pessoas, com ênfase na hereditariedade racial e nas influências ambientais objetivas sobre o ser humano. Por isso, nas obras de Azevedo, dá-se ênfase à observação da sociedade e da realidade, focando a descrição da sociedade, as cenas da vida das personagens, opondo-se à romantização e à idealização. A sua preocupação é, essencialmente social, por isso, a escrita naturalista destaca o ambiente social exterior, descobrindo as influências das opressões sociais e económicas no povo (Ibid., pp. 8-10). Por esta razão, suas obras se tornaram uma verdadeira reflexão sobre a sociedade, relevando diretamente os problemas éticos e morais do Brasil, atacando ferozmente a discriminação racial, o preconceito e a exploração da classe baixa pela classe alta, examinando com precisão as mazelas sociais. Nesse sentido, o Naturalismo centra, frequentemente, a sua atenção na margem e na classe mais baixa: os pobres, os desempregados, as prostitutas, os imigrantes (Ibid., p. 15).

Em 1890, dois anos após a abolição da escravatura e um ano após a implantação da República, Azevedo publicou uma obra clássica, *O Cortiço*, um dos romances mais representativos da literatura naturalista brasileira. Nesta altura, a falta de habitação era um problema grave na cidade, devido ao grande número de escravos libertados após a abolição que procuravam oportunidades nas cidades e aos esforços do governo para

trazer imigrantes europeus. Azevedo interessou-se por este facto e começou a concentrar-se neste espaço (Botton, 2019, p. 13). O romance não apresentou uma pessoa, mas um grupo de pessoas como personagens principais. Narrou a história de um cortiço do Rio de Janeiro no final do século XIX. O imigrante português João Romão é o proprietário do cortiço, que construiu com tábuas roubadas, melhorando significativamente a sua situação económica e o seu estatuto social. No entanto, este percurso de ascensão foi feito com o sangue e as lágrimas da classe subalterna e todos os inquilinos do cortiço foram vítimas da sua ascensão económica e social.

Neste romance, o autor orientou o leitor a imaginar o cortiço através de palavras que descrevem o cenário, o espaço e o ambiente. Destacou a diferença deste espaço através de comparação entre o cortiço e os edifícios circundantes, sublinhando a independência e especificidade do cortiço. Em termos puramente físicos, o cortiço não estava isolado, devido à proximidade da sua localização com o sobrado de Miranda (Sà, 2010, p. 15). A comparação entre a curta e estreita habitação coletiva e os altos e grandiosos edifícios ao lado representou o contraste entre pobreza e riqueza, as diferenças entre as classes, que eram tão difíceis de ultrapassar.

A relação de exploração ligou as classes exploradoras, representadas pelo capitalista ganancioso e ambicioso, com as classes baixas, que juntas constituíam a imagem desse espaço: um espaço cheio de contradição, oposição, desordem e degradação. A descrição da vida quotidiana no cortiço é uma forma de expressar a realidade dos conflitos: conflitos de classe entre ricos e pobres, conflitos raciais entre mulatos e brancos, preconceitos sociais, conflitos entre homens e mulheres. As circunstâncias objetivas da pobreza e do vício, a corrupção da ética e da moral destruíram todos aqueles que aí viviam.

No final do século XIX, a cidade era vista como símbolo da modernização nacional e o espaço da civilização. Para enfrentar o problema do atraso e da marginalização presentes no cenário citadino, o governo do Brasil aprovou certas reformas urbanas, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro, que era capital do país, a elite da República decidiu demolir os cortiços do centro da cidade para mudar a imagem

suja e atrasada do centro urbano. Esses preconceitos sociais também se refletiram na literatura, onde a construção da visão estigmatizante se estabeleceu quando a margem urbana apareceu, sendo associada à imagem de sujeira e atraso. Nas palavras de Azevedo:

Naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco (Azevedo, 2022, p. 8).

Se *O Cortiço* introduziu a primeira apresentação da margem urbana no campo literário brasileiro, *Os Sertões* apresentou ao público o nome mais comum desse espaço: favela. Nas primeiras páginas do livro, encontramos o termo “favela”, referido anteriormente, e uma ligação da Guerra de Canudos com a formação da primeira favela:

Galgava o topo da Favela. Volvia em volta o olhar para abranger de um lance o conjunto da terra. E nada mais divisava recordando-lhe os cenários contemplados. Tinha na frente a antítese do que vira. Ali estavam os mesmos acidentes e o mesmo chão, embaixo, fundamente revolto, sob o indumento áspero dos pedregais e caatingas estonadas... (Cunha, 2003, p. 24).

O termo favela, como já foi dito, provém de um arbusto dotado de espinhos e flores brancas, muito comum no Nordeste do Brasil, que se tornou um elo entre a cidade e o campo. Quando se menciona essa palavra, associa-se a imagens que são exatamente o oposto de uma cidade moderna: pobreza, atraso, desordem, falta de educação e de oportunidades. O aspeto espinhoso da planta confere-lhe uma imagem agressiva, enquanto a associação com a guerra de Canudos evoca uma imagem perturbadora. Nesse sentido, o uso da ‘favela’, modelou a imagem de um espaço que se afasta da cidade. Embora faça parte dela, tornou-se um enclave rural dentro da cidade (Paulino, 2007, p. 26).

Sobre o estabelecimento inicial da imagem literária da margem urbana, não podem ser ignoradas as obras de Lima Barreto, um importante escritor brasileiro pré-modernista da época da Primeira República Brasileira. Os problemas da sociedade são temas importantes em suas obras, a maioria das personagens provém do submundo, as

suas vidas estão cheias de dor, discriminação e infortúnio. O escritor tenta despertar os leitores relativamente às injustiças da sociedade, através da sátira dos fenômenos sociais e da louvação do esforço, a solidariedade e a resistência das classes pobres. No seu livro póstumo *Clara dos Anjos*, ele mostra-nos o subúrbio do Rio de Janeiro, associado a uma imagem da pobreza e da discriminação.

Na obra, bondes e trens atravessam a cidade e originam o fenômeno da segregação espacial. O subúrbio é construído na margem da linha férrea, no fim dos trilhos dos bondes e, por causa da modicidade do aluguer de casa, torna-se o refúgio dos infelizes. Devido à falta de infraestruturas, existiam dificuldades em garantir condições mínimas de higiene. A sujidade tornou-se sinónimo deste espaço (Silva, 2009, p. 3). Neste sentido, o autor utiliza uma grande quantidade de descrições ambientais para apresentar visualmente esta imagem ao leitor.

Não há água, ou onde há, é ainda nos lugares públicos do Distrito Federal que o governo federal caridosamente supre em algumas bicas públicas; não há esgotos, não há médicos, não há farmácias. (...) Os córregos são em geral valas de lama pútrida, que quando chegam as grandes chuvas, se transformam em torrentes, a carregar os mais nauseabundos detritos (Barreto, 2013, p. 92).

Além da imagem espacial, a margem urbana é retratada através da imagem das personagens, um dos componentes mais importantes desse espaço. Nesse sentido, as imagens dos moradores são um dos elementos mais importantes para o nosso estudo. Em *Clara dos Anjos*, desde o início da caracterização da protagonista, podemos perceber a intenção do Barreto em denunciar a desigualdade social, utilizando as vozes das personagens para revelar o racismo e as desigualdades entre os géneros.

A protagonista, enquanto mulata pobre, é uma representante da classe baixa da época. Sua vida estava cheia de discriminação devido à desigualdade, descrita em muitos episódios, não apenas pelas personagens da classe alta (representada por Dona Salustiana), mas também pelas pessoas ao seu redor. A título de exemplo, podemos citar as palavras do padrinho, Marramaque, quem, ao descobrir a relação de Clara e do malandro Cassi Jones, afirma: “Você não vê que, se ele se quisesse casar, não escolheria Clara, uma mulatinha pobre, filha de um simples carteiro?” (Ibid., p. 106). A obra retrata

um espaço sombrio, onde a discriminação se enraíza.

Em conclusão, as primeiras obras literárias que focam o espaço marginal retratam, de modo crítico, espaços sujos e atrasados, cheios de contradições, sofrimentos e discriminações. É importante notar que os marginalizados são vítimas dos estereótipos e têm uma imagem estigmatizada no mundo social retratado nessas obras literárias.

1.3 Os precedentes e a consolidação da Literatura Marginal

A própria noção de literatura é ideológica, estando inextricavelmente ligada à questão do poder. O conceito de literatura tem cumprido uma nítida função social, pois “todo o saber é produzido a partir de determinadas condições históricas e ideológicas que constituem o solo do qual esse saber emerge. Toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional” (Reis, 1992, p. 3).

No caso brasileiro, durante a ditadura militar, a produção cultural estava envolta na capa do poder, o que levou à criação da Literatura Marginal. O debate atual sobre a Literatura Marginal é complexo, uma vez que o termo 'marginal' foi associado à literatura pela primeira vez nos anos 70, quando surgiu a Poesia Marginal, inseparável do contexto da ditadura. Portanto, para compreender as diferenças existentes entre elas – mas também algumas semelhanças –, antes de focarmos a Literatura Marginal, focaremos brevemente a história da Poesia Marginal.

Como é sabido, em 31 de março de 1964, um golpe de Estado militar deu início à primeira ditadura militar da história do Brasil. A promulgação da nova Constituição depois de o governo militar chegar ao poder restringiu a liberdade de expressão no país. O governo censurou todos os meios de comunicação e reprimiu os partidos da oposição, enquanto os dissidentes foram exilados. Sob o domínio sufocante do governo militar, apesar do grande sucesso do desenvolvimento económico nacional, a produção cultural enfrentou grandes dificuldades, pois a censura controlou rigorosamente a publicação de obras literárias durante este período. Segundo Sérgio Gonzaga:

A euforia do milagre tornou suspeita qualquer forma de debate cultural e o letrado perdeu o

respaldo das classes médias que apoiavam seu discurso populista. Neste instante, a condição marginal oferece uma resposta. Após a desilusão, o escritor começava a se ver como um sujeito fora do processo social, ou então descobria-se falando em nome dos sujeitos marginalizados pela expansão interna do capitalismo. (Gonzaga, 1981, p. 147).

Os intelectuais e artistas começaram a procurar ativamente um novo caminho depois de terem perdido o seu espaço original para falar. No entanto, é importante esclarecer que, naquela época, os poetas foram chamados de “marginais” porque não faziam parte do grupo de autores privilegiados pelas editoras e não se identificavam com a vanguarda representada na época por movimentos como o Concretismo, a Poesia Práxis e Processo. Os poetas não se identificavam como marginais e até ironizavam essa nomenclatura (Marques, 2010, p. 23).

Além disso, a denominação marginal deriva de outra das características da produção cultural desse período: a criação de circuitos de produção e divulgação alternativa ou “marginal” no teatro, na música, no cinema e na literatura (Nascimento, 2006, p. 21). A Poesia Marginal desce naquela altura da torre de marfim e restabelece, através desses circuitos, o elo entre poesia e vida, o nexos entre poesia e público (Hollanda, 1988, p. 10).

Os poetas combinaram vida e poesia de uma forma que rompeu com as formas tradicionais de divulgação de obras literárias, que, em vez de serem divulgadas e consagradas através das editoras, eram distribuídas através da impressão de forma artesanal (sobretudo através do mimeógrafo). Campedelli (1995, p. 27) explica o fenômeno: as suas obras passaram a circular de mão em mão, foram pichadas nos muros ou impressas em folhetos jogados do alto dos edifícios e os autores do movimento fizeram da poesia um trabalho coloquial e lúdico, que se voltava para a realidade mais imediata.

Embora estes poetas tentassem ligar-se ao público e ao povo, na verdade, a maior parte deles provinha de camadas médias ou altas. Os locais que frequentam, bares, cinemas, praias e outros espaços públicos de sociabilidade, tornaram-se locais de venda das obras deles (Id, 2006, p. 21). Isto significa que os leitores, frequentemente, pertencem à mesma classe social que os poetas, de classe privilegiada. Assim, a Poesia

Marginal, tornava-se, de certa forma, um instrumento de expressão dessa classe privilegiada.

Apesar das diferentes classes que assumem a voz e são representadas pela Poesia Marginal e pela Literatura Marginal, não se pode negar que a Poesia Marginal partilha alguns pontos em comum com a Literatura Marginal, que surgiu no início do século XXI: ambas representam a voz da minoria, ambas são escritas por escritores fora do sistema editorial – quando menos, inicialmente – e são igualmente representativos da rebeldia e da resistência, uma presença contra-hegemónica.

O Brasil é um país diverso e, ao mesmo tempo, um país com uma história colonial. Por um lado, a complexidade da sua composição étnica torna a cultura brasileira rica e variada, mas, por outro lado, as diferenças de cultura, costumes, crenças religiosas e outros valores deram origem a conflitos complexos e agudos. Apesar de ter um ambiente multicultural, o país ainda tem uma cultura dominante, de matriz ocidental. Como disse Sovik, “a branquitude é atributo de quem ocupa um lugar social no alto da pirâmide, é uma prática social e o exercício de uma função que reforça e reproduz instituições, é um lugar de fala para o qual uma certa aparência é condição suficiente” (2009, p. 50). Nesse caso, a cultura dos subalternos, representada, entre outros, pelos afro-brasileiros, encontra-se numa posição vulnerável, com o seu espaço de expressão constantemente reduzido sob o impacto da civilização industrial moderna e da cultura dominante. Então, sobreviver tornou-se uma questão essencial para os grupos marginalizados.

De acordo com uma pesquisa desenvolvida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília, abrangendo os 689 romances de autores brasileiros publicados pelas mais importantes editoras do país entre 1965 e 1979 e entre 1990 e 2014,

No campo da autoria, no período 1965-1979, não há um único autor na categoria coletiva "não branco", mas, para 7% deles, não foi possível identificar raça ou cor... No período 1990-2014, uma imensa maioria possui escolaridade superior (89.9% contra apenas 6,2% de não superior; os restantes não tiveram escolaridade identificada) (Dalcastagnè, 2021, p. 12).

A pesquisa mostra que de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras,

em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico (Dalcastagnè, 2012, p. 2).

Os resultados do estudo mostram-nos claramente um facto: o campo literário brasileiro é um território extremamente homogêneo, existe uma hierarquia, as pessoas que têm o poder de falar com legitimidade associam-se historicamente a uma imagem masculina, branca e educada.

Como já foi referido, uma grande parte da literatura sobre as margens urbanas foi historicamente escrita por pessoas de fora das margens, retratando e compreendendo esse espaço do seu ponto de vista, tal como acontece no primeiro romance que será analisado neste trabalho e que se situa num período anterior ao examinado por Dalcastagnè: *Capitães da areia*, de Jorge Amado.

Amado nasceu no Nordeste, em Itabuna, Bahia, em 10 de agosto de 1912. Como é sabido, é um dos principais romancistas brasileiros contemporâneos, com uma carreira literária de mais de cinco décadas. As suas obras foram consideradas muito ricas e variadas em termos de conteúdos e temas. De um modo geral, as suas ficções podem ser divididas em dois momentos distintos, de acordo com os seus temas. O primeiro período, contém as obras dos anos 30 a meados dos anos 50. O segundo período inicia-se após a sua saída do Partido Comunista e abrange as obras publicadas depois de 1958. A publicação de *Gabriela, Cravo e Canela*, assinala uma mudança de tom, dos livros de denúncia social para os romances de costumes (Machado, 2006, p. 23). Nessa altura, Amado começou a produzir uma literatura que não se ligava à política.

Apesar de ser um filho de família abastada, escolheu um caminho que se afastava da sua origem familiar: aderiu ao Partido Comunista do Brasil quando tinha 20 anos. Nesse contexto, a sua obra foi influenciada pelo comunismo. Palamartchuk (1998) salientou que “o foco de sua escrita sempre esteve vinculado ao cotidiano do povo e à gente simples, sendo esses os personagens principais de seus enredos” (*apud* Renzcherchen, 2019, p. 13). Por mais que o seu tema e estilo de escrita mude, a maior

parte das personagens principais das suas obras são oriundas dos grupos marginalizados da sociedade. Assim, ele é conhecido como um escritor do povo. A publicação destas obras sobre grupos marginalizados não alterou a sua exclusão no sistema literário, pelo contrário, agrava-a em certa medida. Spivak (2010) dá ênfase a esse problema e fala do

[...] lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência. Agir dessa forma, é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no que possa ser ouvido (Spivak, 2010, p. 3).

As pessoas que não pertenciam à margem só viam o exterior, pelo que a sua perspectiva e modo de pensar seriam limitados e não seriam capazes de transmitir verdadeiramente a voz do marginal ao público, ao passo que esta limitação não existe no caso dos marginados, uma vez que eles utilizam a própria perspectiva.

A título de exemplo disso, podemos citar o caso do escritor Orestes Barbosa (1893-1966), nascido numa família de poucas posses, que cresceu praticamente nas ruas devido às restrições económicas. Sua experiência profissional como jornalista moldou o foco e o estilo de sua obra, que se preocupou com as "pessoas que vivem na penumbra", focando o lado menos conhecido do Rio de Janeiro. A forma rápida de escrever tornou-se sua marca, criando um estilo de escrita conhecido como puxa-puxa ou picadinho (Patrocínio, 2013, p. 13). Uma experiência inesperada de detenção e prisão levaram-no a criar uma obra sobre o tema, sendo por isso conhecido como o primeiro escritor a fazer um estudo das personagens e histórias das prisões (Ibid., p. 19). A sua segunda obra, *Bambambã!* (1923), reforça ainda mais a percepção do leitor da prisão como um espaço pouco conhecido. O escritor usa a sua obra para ligar as duas cidades, as suas palavras formam uma ponte para o público conhecer o lado menos conhecido e sombrio da cidade, pelo que o seu papel na construção da imagem marginal não pode ser ignorado.

Ao revisar a história da literatura marginal, outro escritor, Antônio Fraga, que foi descrito como a raiz da cultura marginal, merece nossa atenção. As suas experiências de infância levaram-no a prestar atenção aos grupos marginados. A sua obra *Desabrigo*

(1942), ainda pouco conhecida, revelou o cotidiano da classe baixa, uma perspectiva que reduziu a distância entre a margem e o centro. Ao mesmo tempo, criou um estilo único, com a incorporação adequada de elementos coloquiais, como a gíria e a linguagem chula, em suas obras literárias, formando uma linguagem literária representativa da margem (Amaral, 2003, p. 66).

Dada a escassa circulação dessas obras, a voz das classes inferiores da sociedade não foi ouvida, mas, em 1960, a publicação de um livro muda essa situação. Um diário de uma catadora de papel da favela, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, esgotou-se apenas uma semana depois da publicação. A partir de agosto de 1960, quando foi lançado, sucessivas edições atingiram, em conjunto, os 100 mil exemplares (Jesus, 1960, p. 8). Carolina Maria de Jesus nasceu no seio de uma família humilde. Como uma escritora da favela, a pobreza a acompanhou durante grande parte da sua vida, sofreu fome, dor e exclusão e esses sofrimentos estão muito presentes nas suas obras. Devido às dificuldades financeiras não recebeu uma boa educação, razão pela qual as suas obras estão cheias de expressões coloquiais, bem como de erros ortográficos.

Quando o campo literário foi confrontado com o sucesso de *Quarto de despejo*, surgiram debates sobre sua legitimidade e valor literário. Naquela altura, como mulher negra da favela, a autora teve de suportar tanto a discriminação sexual de outros negros, como a discriminação racial do mundo branco. As mulheres como Carolina de Jesus encontravam-se na mesma situação, oprimidas e intimidadas pelos valores patriarcais, e impiedosamente privadas do seu direito a falar, sendo um grupo subalterno silencioso. No entanto, a autora não desistiu da resistência e da denúncia, escrevendo no meio da controvérsia.

Carolina de Jesus, uma escritora semianalfabeta, com dois anos de educação primária, uma representante de uma nova voz “não autorizada”, rompeu com as hierarquias inerentes à literatura e ao sistema literário brasileiro. Apesar de ser mulher e de ser considerada marginal, participou do mundo público, protagonizando ações que eram consideradas de domínio masculino, com movimentos de deslocamentos

constantes (Magnabosco, 2003, p. 4). Ela apresentou a imagem da margem urbana de uma forma direta e esteticamente divergente dos padrões literários tradicionais. Por isso, esse livro original e forte é hoje considerado um verdadeiro marco na literatura da margem.

Além de Carolina, há outra grande escritora negra que também contribuiu para o desenvolvimento de imagens da margem, Conceição Evaristo. Partilham as mesmas experiências de vida nas favelas e de criação literária como mulheres negras. Como uma escritora negra contemporânea, as ficções e poemas de Evaristo abordam temas como a mulher negra, a cultura afro-brasileira, a memória ou o espaço (Souza, 2023, p. 38). Evaristo usa o espaço marginal como elemento formador da memória, constituindo uma casa espiritual para os moradores da margem que carrega as suas memórias coletivas. Quando a experiência dos antepassados se encontra com as suas memórias, é feita uma ligação entre a margem e a senzala, dois espaços muito distantes. Assim, a margem urbana da sua escrita está ligada à memória racial e um exemplo disto é o seu livro *Becos da Memória*.

Desde meados da década de 1990, muitos escritores marginalizados, predominantemente negros, têm utilizado a literatura como veículo de discurso político através da sua própria escrita, escapando à “posição de objeto” e conseguindo trazer os marginalizados para a arena literária (Patrocínio, 2013, p. 12). Paulo Lins, é uma figura de vanguarda entre eles e a sua obra *Cidade de Deus* pode ser tomada como uma espécie de marco inaugural do movimento de autores periféricos.

Em 1997, a publicação da obra pioneira *Cidade de Deus*, um romance marginal, focando as diversas formas de violência, o crime e as drogas, despertou uma enorme atenção social. Graças a essa obra, Paulo Lins, um escritor negro com experiência de vida na favela ganhou reconhecimento no campo literário, tornando-se um dos mais relevantes escritores brasileiros. Aproveitando o sucesso explosivo do texto literário, o cineasta Fernando Meirelles adaptou a obra para o cinema em 2002. Através do ecrã, a obra ganhou também a atenção do público internacional.

No romance, o autor utilizou uma linguagem direta para mostrar a violência nas

grandes cidades, o conflito de interesses entre as diferentes classes e, sobretudo, as consequências do tráfico de drogas. Um dos mais famosos críticos do país, Roberto Schwarz, fez um comentário positivo sobre a obra: “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” (Schwarz, 1999, p. 163). Apesar de ser uma obra literária ficcional, a obra não deixa de ter uma forte ligação à realidade, porque é um texto baseado nos dados de uma pesquisa antropológica realizada pelo autor. Essa pesquisa, realizada entre 1986 e 1993, tinha como objetivo investigar o envolvimento de jovens favelados no circuito do narcotráfico e o processo de criminalidade no Rio de Janeiro (Carvalho, 2007, p. 26). A obra de Lins é um exemplo paradigmático de como a violência é um dos mais principais temas explorados na Literatura Brasileira. Como referiu Schollhammer:

Na absorção da realidade social pela ficção, a violência também ganha uma posição privilegiada e algumas das obras clássicas mais significativas trabalham com ela nessa fronteira indiscernível entre fatos ocorridos e sua compreensão pela ficção narrativa. [...] Longe de ser uma exceção à ordem pacífica da sociedade, a violência forma a cosmovisão do brasileiro e do latino-americano. É uma chave para entender a cultura e parece ser um dos fundamentos da própria estrutura social (Schollhammer, 2013, p. 103).

Na verdade, a violência sempre esteve presente na vida cultural e é, por isso, um dos temas mais importantes explorados na Literatura Brasileira contemporânea. Pellegrini (2005, p. 7) destaca que Rubem Fonseca, como pioneiro das narrativas violentas na segunda metade do século XX, criou um campo literário caracterizado pela ferocidade de suas narrativas, que influenciou muitos escritores posteriores, incluindo Paulo Lins e Ferréz. O crítico Alfredo Bosi chama ao seu estilo Brutalismo, um estilo caracterizado por revelar as realidades escuras do mundo marginalizado e, ao mesmo tempo, apresentar diretamente ao leitor a violência social da cidade, não só a do grupo marginalizado, mas também a da elite, o que constrói uma representação única da violência (Schollhammer, 2009, p. 27). Durante esse período, houve outro escritor que também se concentrou no retrato de pessoas marginalizadas, João Antônio. Embora ambos os escritores se dedicassem a narrar a história do submundo urbano, eles

diferiam no sentido de que nem todos os personagens de João Antônio eram extremamente frios e brutalmente violentos, pois também retratava uma classe popular mais humana e gentil. Ele até cunhou uma palavra para descrever seus personagens: merduncho, que significa um grupo de pessoas marginalizadas, esquecidas, espezinhados e feios (Giordani, 2020, p. 2).

Ao olhar para as obras que exploram a violência e a evolução do retrato das margens nas últimas décadas, há uma questão que merece reflexão: a dialética da malandragem proposta por Antônio Cândido em 1970 ainda é pertinente para a situação atual da sociedade? Cândido propôs a “dialética da malandragem” através de uma leitura original do romance oitocentista *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. De acordo com Cândido (1970, p. 47), essa obra cria um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado, onde a culpabilidade e a repressão não existem e há um balanceio entre ordem e desordem. Com a explosão da violência e da miséria na literatura, as contradições entre as classes já não podem ser resolvidas ocultando a violência e, nesse contexto, as limitações da “dialética da malandragem” foram expostas.

A contradição da realidade social, então, não deve ser ocultada. Isso porque qualquer tentativa de ocultar a contradição acaba por conduzir a uma redução do pensamento crítico e reflexivo e por negar às classes baixas da sociedade a oportunidade de falarem por si próprias. Nessa situação, uma nova dialética foi proposta por João Cezar de Castro Rocha em 2006, a “dialética da marginalidade”. Nas palavras de Rocha:

A “dialética da malandragem” está a ser substituída pela “dialética da marginalidade”. A nova dialética pretende superar a desigualdade social mediante o confronto, em lugar da conciliação; através da exposição da violência, em lugar de seu ocultamento. Portanto, se a “dialética da malandragem” supõe uma forma descontraída, jovial de lidar com a injustiça social e o cotidiano, a “dialética da marginalidade” impõe-se mediante a exploração e mesmo a exposição metódica da violência, a fim de explicitar o dilema da sociedade brasileira (Rocha, 2006, p. 1).

Para Rocha (2006, p. 15), a “dialética da marginalidade” é crucial para “compreender o surgimento de uma produção cultural contemporânea centrada na violência”, e explica a frequência crescente da violência na produção literária.

As vozes das margens germinam como uma semente num canto afastado, crescendo com dificuldade e afinco, inaugurando uma explosão da cultura da margem urbana no início do século XXI. O caminho aberto por Paulo Lins tornou-se objetivo de muitos escritores marginais que o seguiram. Apenas três anos após a publicação de *Cidade de Deus*, a publicação da obra *Capão Pecado* sinalizou um novo começo para a Literatura Marginal. É o que confirma o discurso do escritor Ferréz no evento "450 Anos de Paulicéia Desvairada":

Quando eu lancei o *Capão Pecado* me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda... e eu não era nada, só era do hip hop. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram boyzinhos e eu passei a falar que era ‘literatura marginal’ (Ferréz, *apud* Nascimento, 2006, p. 15).

Ferréz é o pseudônimo de Reginaldo Ferreira da Silva, um morador de Capão Redondo, bairro da periferia de São Paulo. Não há dúvida de que ele foi um pioneiro do movimento cultural periférico, um fundador da Literatura Marginal. Segundo Patrocínio, o êxito de Ferréz deve ser medido não apenas na expressiva vendagem de seus livros, mas, principalmente, em sua contribuição na formação de um grupo de autores da periferia, a chamada Literatura Marginal (Patrocínio, 2013, p. 8).

A literatura marginal não é um projeto individual, mas coletivo. Assim, em 2001, Ferréz e os membros da IdaSul – uma marca cultural que foi fundada em 1999, o nome completo é “Somos Todos Um pela Dignidade da Zona Sul” – formaram uma equipa editorial, lançando o primeiro número especial da revista *Caros Amigos*, “Literatura Marginal – A cultura da periferia – Ato I”. Em 2002 e 2004, editaram os números 2 e 3. No total, os três números reuniram 80 textos de 48 autores, a maioria oriundos de periferias de São Paulo (Arias, 2011, p. 15). A revista foi a grande responsável pelo sucesso da Literatura Marginal na captação da atenção do público.

Se *Caros Amigos* ofereceu uma plataforma para publicar os textos de escritores marginalizados, o sarau ofereceu um espaço de intercâmbio e de criação de obras literárias para os escritores. O sarau é um evento cultural onde as pessoas se encontram para uma noite de poesia, um local de encontro e estímulo à criação literária, à politização e à organização comunitária. O primeiro sarau periférico relevante foi o Sarau da Cooperifa, realizado em 2001 num bar e criado por Sérgio Vaz (Leite, 2014, p. 10). Uma vez que a periferia não tinha centros culturais, teatros, museus e bibliotecas, os poetas utilizavam os bares comuns como centros culturais para os eventos literários (Martins, 2015, p. 10). O aparecimento do sarau tornou-se, sem dúvida, mais uma ajuda para o desenvolvimento da literatura nas margens. Nesse sentido, pode-se afirmar que a Literatura Marginal é um movimento literário com uma dimensão política, em que os escritores do submundo pretendem formar o seu próprio espaço discursivo e em que a literatura serve de veículo artístico para a representação política de um grupo silenciado (Id., 2013, p. 8).

Então, depois de examinar o nascimento da Literatura Marginal, podemos voltar à questão inicial: qual é a definição da Literatura Marginal? Sérgio Vaz deu uma resposta a essa questão numa entrevista:

É a Literatura que nasce das ruas violentas, da saúde precária, do ensino de má qualidade, do racismo, do preconceito de classe, do desemprego, das mazelas sociais, etc. Essa literatura que denuncia o que se sofre na pele. A literatura das letras descalças, mas de pés firmes e calejados que não descansam nunca. (...) Essa literatura não se mede pela pontuação, métrica ou estética, ainda que tudo isso tenha sua serventia, mas pela postura de suas linhas e entrelinhas. (Vaz *apud* Bertelli; Feltran, 2017, p. 113).

A Literatura Marginal é o trabalho escrito dos grupos marginalizados sobre a sua vida quotidiana, um veículo artístico para darem-se voz a si próprios e uma forma de eliminação de preconceitos sobre o seu mundo.

2. Análise das imagens das margens

2.1 Terra de liberdade

Devido ao impacto da Grande Depressão e às várias crises políticas, a década de 1930 foi uma época cheia de conflitos políticos no Brasil. As disputas ideológicas e políticas se estenderam ao cenário literário. As obras da geração de intelectuais que iniciaram suas carreiras naquele período, absorveram por inteiro o ambiente de cisões ideológicas e debates sobre os problemas nacionais. Assim, entra em cena “uma literatura de feições realistas e de vocação quase sociológica”, focando temas como a discriminação social, “a temática da seca, a desigualdade social, o proletariado nascente e a luta de classes e a miséria urbano-industrial” (Rossi, 2009, p. 3). A literatura dessa altura, “através da ficção e do ensaio social, deu uma nova feição à literatura brasileira”, enriquecida não apenas em termos estéticos, mas sob o aspeto temático, pelo valor documentário da sua produção (Andrade, 2014, p. 2).

Jorge Amado destacou-se nesse período como um escritor de personalidade forte e estilo próprio. Conhecido como o escritor do povo, a sua obra foi sempre representativa da voz do povo, como ele próprio afirmou no seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras em 1961:

(...) Meu único compromisso, dos meus começos até hoje, e espero, certamente até a última linha que venha a escrever tem sido com o povo, com o Brasil e com o futuro. Minha parcialidade tem sido pela liberdade contra o despotismo e a prepotência; pelo explorado contra o explorador; pelo oprimido contra o opressor; pelo fraco contra o forte; pela alegria contra a dor; pela esperança contra o desespero, e orgulho-me dessa parcialidade (Amado, 1961).

Quando tinha 20 anos, aderiu ao Partido Comunista do Brasil. Desde então, ele entrecruzou a criação literária com as ideias políticas. Como comunista, defendeu os interesses do proletariado, que se tornaram o principal objetivo da sua obra. O tipo de romance político cultivado por Amado centra-se na revelação das condições existenciais dos grupos mais baixos da sociedade e nele mobiliza-se a classe operária

com discursos inflamados. Segundo Duarte (1996, p. 30), no Brasil surgiu uma nova forma de romance, o romance proletário, que tinha empenho realista e voltava-se para a existência das multidões oprimidas. Assim, Amado foi definido como um romancista proletário.

Nas palavras de Gama, “é observável nos romances de Jorge Amado publicados na década de 1930, a consciência de classe que começa quase nula, vai ao longo dos romances ganhando corpo” (2015, pp. 40-41), porque o escritor tem consciência de que, no país, existe uma grande desigualdade entre as classes, sejam as pessoas negras ou brancas, homens ou mulheres, só quando têm uma identidade comum – o proletariado –, é que têm o poder de lutar contra os seus exploradores. Os primeiros trabalhos do escritor estiveram arraigados nas lutas entre as classes e a obra analisada neste subcapítulo, *Capitães da areia*, foi criada durante este período. Milton Hatoum, no posfácio da edição de 2009 do livro, elogia: “É surpreendente a atualidade dos temas do livro. O assunto e as questões sociais que o livro explora em profundidade são, em larga medida, os mesmos da "cidade da Bahia" e de muitas outras cidades, do Brasil e da América Latina.” (Amado, 2009, p. 265).

O livro é composto por três partes e utiliza uma linguagem coloquial e popular para fazer uma forte denúncia social, rasgar o véu da diferença entre as classes e expô-lo ao público. A história passa-se num cais abandonado na margem da cidade de Salvador. Conta as misérias de um grupo dos menores abandonados que vivem do roubo, da mendicância e da trapaça na cidade.

Na verdade, esta obra foi considerada o primeiro romance brasileiro que apresenta histórias de crianças abandonadas. O romance alicerça-se na perspectiva da criança, o que vale a pena ser pensado. A infância é um período crucial na formação de valores e perspectivas de vida, a partir do qual o ser humano começa a reconhecer-se e a construir-se progressivamente. A psicologia humana centra-se frequentemente na infância, quando estuda o comportamento criminoso e diversos problemas psicológicos. A razão para tal é que, por um lado, a formação da estrutura do conhecimento humano inicia-se a partir da consciência da infância. Por outro lado, a formação da visão do mundo e dos

valores de uma pessoa, incluindo a personalidade, não pode ser separada da educação na infância e da influência do ambiente circundante. As significações da infância são construídas quase exclusivamente com base nas perspectivas dos adultos, pelo que as crianças existem como o oposto dos adultos, inocentes e vulneráveis, ao contrário dos adultos, que são racionais, maduros e fortes. Durante o período do Romantismo, da segunda metade do século XVIII à primeira metade do século XIX, a ideia de infância foi valorizada e a oposição entre o mundo infantil e adulto foi enfatizada. Nas palavras de Jean-Jacques Rousseau: “a infância tem formas próprias de ver, pensar, sentir, e, particularmente, sua própria forma de raciocínio, 'sensível', 'pueril', diferentemente da razão 'intelectual' ou 'humana' do adulto” (*apud* Diniz, 2013, p. 66).

Segundo Melo (2009, p. 13), nos primórdios da Literatura Brasileira, a criança foi definida como frágil, inocente, pura e sempre protegida. Embora a imagem da criança na Literatura Brasileira apareça desde o século XVI, foi apenas no século XX que imagens marginalizadas de crianças começaram a aparecer com frequência. As razões pelas quais Jorge Amado escolheu focar personagens infantis são as seguintes: por um lado, para criar uma imagem complexa, misturando duas imagens *a priori* completamente opostas, de malandros e crianças, provocando um forte contraste e quebrando a imagem literária tradicional das crianças, uma representação associada à pureza e inocência; por outro lado, para satirizar a realidade, as crianças inocentes são forçadas a adaptar-se ao mundo dos adultos e a degradar-se gradualmente no processo de sobrevivência social, numa perda da inocência lamentável. O escritor, numa prova de sua adesão ao socialismo, utilizou a obra e os protagonistas para denunciar as injustiças sociais e apelar ao público a prestar mais atenção às pessoas marginalizadas, especialmente os grupos de menores.

Ao examinar a imagem da margem urbana, podemos analisar o texto em duas perspectivas diferentes. Por um lado, podemos analisar a imagem da margem do ponto de vista dos habitantes da Cidade Alta, ou seja, das pessoas burguesas, que se situam fora desse espaço, e por outro lado, numa perspectiva interna, do ponto de vista dos menores.

Antes de história começar, o texto utiliza notícias e cartas fictícias como uma convenção ficcional que visa a aumentar a autenticidade do texto, numa tentativa de inserir o leitor no mundo construído pelo autor com base na realidade social.

A primeira notícia já expressa claramente as queixas e os preconceitos dos cidadãos contra os capitães. Nela, os crimes cometidos pelos adolescentes são relatados e o texto enfatiza que isso aconteceu mais de uma vez, ou seja, os adolescentes são caracterizados, na abertura da obra, como criminosos, ladrões e assaltantes. A notícia do jornal identifica os protagonistas desta obra, os capitães de areia, como o grupo que amedronta os moradores dos bairros aristocráticos: “(...) já não deixam a cidade dormir em paz o seu sono tão merecido. (...) ontem esse remanso de paz e trabalho honesto passou uma hora de indescritível agitação e susto com a invasão que sofreu por parte dos "Capitães da Areia"” (Amado, 1937, p. 16). Assim, com base nesses textos apresentados antes do início da história, podemos construir uma imagem dos marginalizados, excluídos pela população e pelo governo, injustiçados e sem educação.

Em seguida, surgem as cartas abertas, publicadas pela Delegacia de Polícia e o Dr. Juiz de Menores no jornal, argumentando que o problema dos crimes de menores abandonados era causado pela irresponsabilidade da sociedade. A responsabilidade de criar essas crianças abandonadas deveria ser assumida pelo governo e pela sociedade, no entanto, não é esse o caso, as crianças sofrem um segundo abandono no texto, ou seja, o abandono da sociedade e do governo. O autor utiliza essas cartas para realçar o sofrimento e a vulnerabilidade dos protagonistas, retratados do seguinte modo:

Sob a lua, num velho trapiche abandonado as crianças dormem. Antigamente aqui era o mar. Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora se rebentavam fragorosas ora vinham se bater mansamente. A água passava por baixo da ponte sob a qual muitas crianças repousam agora, iluminadas por uma réstia amarela de lua. (...) A areia se estendeu muito alva em frente ao trapiche. E nunca mais encheram de fardos, de sacos, de caixões, o imenso casarão. Ficou abandonado em meio ao areal, mancha negra na brancura do cais (Ibid., p. 35).

No início da obra, descreve um ambiente pacífico e suave, as ondas batiam suavemente na praia, e ao luar dourado dormiam as crianças. Esta é a primeira cena em que aparece o local onde as personagens desenvolvem as suas principais atividades. É

difícil associar os jovens criminosos a estas crianças adormecidas. Assim, no início, o escritor usa esta cena para sugerir que estas crianças são inocentes, por outras palavras, eles não nasceram malandros. Ao mesmo tempo, também dá ênfase ao facto de serem meninos abandonados, com o céu como cobertor e a terra como cama, longe dos arranha-céus, sem família e sem casa, apenas com ratos e cães vadios como companhia. Isto é, o autor destaca, desde o início, o facto de os meninos serem moradores na margem urbana. Ao comparar o trapiche com uma mancha negra na brancura do cais, o autor evoca a imagem dos capitães aos olhos do público, como uma mancha social, mas também como uma presença na cidade que não pode ser ignorada. Além disso, as duas palavras opostas "mancha negra" e "brancura" representam o conflito que vivem (Cerqueira, 2018, p. 6). Eles são um grupo excluído pela sociedade, composto por cerca de uma centena de crianças, entre os 9 e os 16 anos, das quais mais de quarenta dormem nesse espaço abandonado, enquanto as outras dormem nas portas dos arranha-céus, nas pontes, nos barcos virados na areia do Porto da Lenha.

De certa forma, a cidade é a casa dos capitães. Apesar das suas vidas difíceis, eles possuíam essa cidade e plantaram as suas raízes nela mais profundamente do que qualquer outra pessoa. Para Amado (Ibid., p. 38): “Vestidos de farrapos, sujos, semi-fomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas”. A luta pela vida não lhes causou desconforto, percorreram as ruas e os becos, deixando pegadas em todos os cantos da cidade. São crianças que viviam juntas, mas, no processo de crescimento, algumas delas revoltam-se contra a injustiça do seu destino, outras se lançam na busca de fortuna, cada uma delas segue caminhos diferentes. De acordo com Souza (2015, p. 11), “os excluídos criam as chamadas comunidades periféricas, nas quais se abrigam aqueles que não são assistidos pelas políticas sociais”. Um dos espaços mais representativos é o trapiche abandonado, visto como a base das atividades e o refúgio temporário dos capitães, onde a praia se torna o lar das crianças, proporcionando-lhes um sentimento de pertencimento. Durante o dia, as crianças sobrevivem nas ruas, à noite, escondem-se e dormem para não serem

descobertas pela polícia. O trapiche abandonado trouxe-lhes conforto e fê-los sentirem-se protegidos, porque nele não havia olhares de desagrado, nem palavras de discriminação, nem inimigos aterradores. Pelo contrário, as crianças juntam-se, os solitários encontram companhia, sentem a união e a fraternidade. Dora, a única menina do grupo, assume o papel de mãe, de irmã e mulher do chefe. Uma súbita epidemia ceifou a vida dos seus pais, tornando-se uma órfã.

No romance, o autor adota uma visão dicotômica, os desfavorecidos de baixo estrato social veem a Cidade Alta como um paraíso, onde há a riqueza, bem-estar e saúde, enquanto a classe alta abastada despreza o ambiente sórdido da Cidade Baixa, habitada pelos pobres, as doenças e os ratos (Salah, 2008. p. 36).

Após a tragédia, Dora tentou contactar o antigo patrão da mãe, que vive num bairro rico, para pedir ajuda, mas foi discriminada e excluída. As belas luzes da cidade davam-lhe uma breve esperança e ilusão, mas logo a máscara da hipocrisia foi retirada e a cidade tornou-se hostil para ela, como podemos observar no seguinte excerto: “As luzes se acenderam e ela achou a princípio muito bonito. Mas logo depois sentiu que a cidade era sua inimiga, que apenas queimara os seus pés e a cansara. Aquelas casas bonitas não a quiseram. Voltou curvada, afastando com as costas da mão as lágrimas” (Id., 1937, p. 219). João Grande também deixou o morro após o acidente de automóvel sofrido pelo pai e decidiu ir para a cidade em busca de sobrevivência: “Na sua frente estava a cidade misteriosa, ele partiu para conquistá-la” (Ibid., p. 35). Por fim, essas crianças encontram um abrigo na praia, no trapiche, que os acolhe como capitães.

A situação no cais abandonado é completamente diferente da cidade, porque nele as crianças dominam o espaço. Criaram uma comunidade democrática no trapiche, sem uma hierarquia rígida, onde todas as regras são decididas em conjunto, como não roubar os companheiros ou proibir a sodomia. Dito isto, na comunidade há uma clara divisão de funções, Pedro Bala é o chefe desse grupo, ele tem o cabelo louro e longo, uma cicatriz na sua cara de um confronto com o antigo chefe. João Grande assume o papel de protetor do grupo, o Professor (João José) é o intelectual, pois é a única pessoa alfabetizada entre as crianças e, portanto, é responsável pelo planeamento das

atividades do grupo e atua como contador de histórias à noite. Sem- pernas age como um espião para o grupo, usando o seu corpo aleijado para provocar compaixão nos outros e, assim, cometer fraude e roubo.

Vale lembrar que o autor construiu um mundo que é o oposto da realidade social, onde o branco é dominante e o negro está na base da escada social. Quando o negro quer se inserir na sociedade, tem de abandonar alguns dos símbolos negros, mas nesta praia, acontece exatamente o contrário. Pedro Bala mostra uma clara transposição da condição de branco (louro) para negro no grupo (Veloso, 2012, p. 17). Antes de se juntar ao grupo, o chefe aqui era o caboclo Raimundo, depois de sua chegada, ele derrotou o antigo chefe e assumiu as suas funções. Os companheiros o elogiaram por ser tão valente quanto um negro e lutar como um.

Os habitantes da Cidade Baixa estavam sempre num estado de luta face à exclusão social. Não conseguiam libertar-se da opressão, mas não queriam ficar calados e, por isso, tentaram encontrar um novo vínculo com a sociedade, desligando-se da hierarquia social estabelecida e encontrando uma forma de lutar contra o capital e a exclusão que sofriam através das greves. Assim, o pai de Pedro Bala, Raimundo Loiro, era um estivador, um corajoso líder operário, que morreu durante uma greve atingido por uma bala. Essa experiência servirá como prenúncio do despertar de Pedro Bala, sugerindo que a responsabilidade de lutar pelo direito acabará por ser herdada pelo filho de Raimundo. Como já foi referido, *Capitães da areia* é uma obra de carácter político e, portanto, o destino das personagens está de acordo com as convicções políticas do autor na altura.

Como já foi dito, no romance, a cidade é dividida em duas partes, a Cidade Alta e a Cidade Baixa. Segundo Gama, o espaço geográfico da cidade de Salvador “parece que fora planejada para a clivagem das classes, a Cidade Alta e Cidade Baixa, ligadas pelo Elevador Lacerda (e pelas íngremes ladeiras laterais). Em grande parte de suas obras, Amado apresenta tais distinções físicas, que representam distinções sociais” (Gama, 2015, p. 58). Assim, a Cidade Baixa, como já foi referido, é marcada pela pobreza e a miséria, é o lar da classe operária e dos sem-abrigo. Podemos ter uma ideia

clara das grandes diferenças entre os dois espaços, comparando as referências a ambos:

No Corredor da Vitória, coração do mais chique bairro da cidade, se eleva a bela vivenda do Comendador José Ferreira, dos mais abastados e acreditados negociantes dessa praça, com loja de fazendas na rua Portugal. É um gosto ver o palacete do comendador, cercado de jardins, na sua arquitetura colonial (Amado, 1937, p. 17).

Essas palavras apresentam a rua Portugal, um lugar pertencente à Cidade Baixa, onde os moradores são a fonte da riqueza do Comendador, que, graças a eles construiu uma mansão no bairro mais elegante da cidade, destacando, assim, a passagem, a existência de uma relação pecuniária, ou de exploração, entre as duas zonas. Ao mesmo tempo, a grande diferença na representação dos dois lugares cria um abismo entre eles e, neste sentido, na obra temos uma ideia clara da percepção dessa diferença e do sentimento de alienação e de separação a partir de alguns diálogos das personagens, como, por exemplo, na narração sobre a origem da mãe de Pedro Bala: “teu pai tinha furtado ela de casa, que era de uma família rica lá de cima – e apontava a Cidade Alta” (Ibid., p. 108). O uso da palavra “furtar” identifica o pai, da Cidade Baixa com um ladrão. Apesar de pertencerem à mesma cidade, as disparidades económicas e o sentido de classe tornam os habitantes da Cidade Baixa conscientes da injustiça, uma vez que a pobreza e a miséria são omnipresentes:

A chuva entrava pelos buracos do teto, a maior parte dos meninos se amontoava nos cantos onde ainda havia telhado. (...) Nessas noites de chuva eles não podiam dormir. De quando em vez a luz de um relâmpago iluminava o trapiche e então se viam as caras magras e sujas dos Capitães da Areia (Ibid., p. 123).

O trapiche, que, nesta ocasião, não oferece sequer a função do abrigo, estabelece um forte contraste com o palacete do comendador. As pessoas convivem em Salvador, mas em condições completamente diferentes, umas no paraíso e outras no inferno.

No capítulo “Alastrim”, uma gravíssima epidemia surge na cidade, a falta de condições de saneamento e de assistência médica fez com que a epidemia se alastrasse rapidamente, mas Amado descreve esse facto como um castigo divino, trazendo os cultos africanos da margem urbana para público. Omolú, como Santo dos pobres,

espalhou a doença na cidade. No entanto, esse deus, proveniente das selvas da África, não entendia a medicina moderna, que servia aos ricos e, portanto, ao espalhar a doença levou a tragédia para o seu povo. Vale ressaltar que a doença, no romance, não evoca apenas a realidade da epidemia, mas também os problemas da sociedade brasileira. A classe dominante não se preocupava com os pobres, os seus direitos humanos não foram garantidos, até o direito básico de serem tratados se perdeu, e a morte é a única coisa que lhes restou. O sofrimento e a doença inundavam toda a Cidade Baixa de modo violento e visível.

Então, a questão que surge perante episódios como esse é: será que nesse espaço (a Cidade Baixa) só há dor e sofrimento? No capítulo de “As luzes do carrossel”, o autor pinta uma cena poética, que difere do tom crítico dos outros capítulos, pois nele vemos a alegria das crianças. Nhôzinho França apareceu com o seu carrossel numa praça em Itapagipe, que ele escolheu porque o carrossel quase estava descolorido e obsoleto e, portanto, já não era atraente nos bairros ricos. Assim, os pobres, que nunca tinham gozado desse brinquedo de feira, eram a clientela adequada do tivoli antiquado de Nhôzinho. A atração que o carrossel exerce não apenas nas crianças, mas mesmo num bando de cangaceiros, é sublinhada várias vezes na obra, para destacar o tópico da perda da inocência e da infância roubada: “os bandidos foram como crianças, estavam a desfrutar dos prazeres da infância que nunca tinham desfrutado enquanto filhos de camponeses” (Ibid., p. 84). Por um lado, o objetivo é denunciar as injustiças da sociedade, através do simbolismo associado aos brinquedos e divertimentos comuns das crianças ricas, que eram muito raros para as pobres; por outro lado, passagens como essa pretendem mostrar aos leitores o seu lado mais inocente e inofensivo, nas palavras de Cândido, a degradação do homem é a consequência da espoliação económica e não do destino individual (1989, p. 159). Ou talvez a sua degradação seja o resultado de circunstâncias sociais.

Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso (talvez que Yemanjá tivesse vindo também ouvir a música) e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Neste momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram

irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e conforto da música (Id., 1937, p. 84).

O luar é justo e brilha para todos, quer sejam pobres ou ricos, bons ou maus. De acordo com a descrição posterior ao excerto citado, os familiares falecidos das crianças tornaram-se estrelas no céu, que brilhavam, felizes pelas crianças. Toda a cidade é como um carrossel, em que os meninos conquistaram a terra a cavalo, conseguindo sobreviver e crescer num ambiente tão difícil. Eles são, portanto, os bravos cavaleiros da Cidade Baixa, para os quais Amado criou essa bela e breve ilusão. O aparecimento do carrossel compensa a falta de amor e acalma os seus corações feridos. Quando se sentam nele, agem tal como as crianças que têm uma família normal, imaginando a companhia dos pais e uma vida feliz.

Contudo, se a felicidade é uma presença fugaz no romance, a liberdade é um símbolo eterno. “Liberdade” é uma das palavras mais frequentes no livro, destacando não só a liberdade de ação, mas também a liberdade de viver e de perseguir os sonhos. Os capitães são os representantes paradigmáticos da liberdade na obra. Assim, no primeiro encontro e na conversa entre Pedro Bala e o filho do comendador, o pequeno Raul, percebe-se claramente que Raul tem bonitos brinquedos, enquanto as crianças abandonadas têm uma liberdade insubstituível. Os ricos se escondem em moradias caras, e os pobres se movem pelas ruas para sobreviver, não havendo dúvida de que eles são os donos da cidade, e que desistiriam de tudo pela sua liberdade.

O padre José Pedro é um dos poucos personagens com poder que escolheu ficar ao lado dos jovens. No início, acreditava que os meninos se tornaram assim apenas por falta de educação, mas depois de algumas tentativas, percebe que a liberdade é a coisa mais importante para os capitães da praia, mesmo que “vestidos de farrapos e sem muita certeza de almoço”. Estas crianças demonstraram ao padre e ao leitor a sua determinação em defender a liberdade através das suas ações. Por exemplo, Sem Pernas poderia ter escolhido continuar a viver numa família abastada e desfrutar dos cuidados dos pais adotivos, mas renunciou a isso em favor da liberdade. Depois, mesmo perante a detenção pela polícia, não hesitou em fazer a mesma escolha entre a vida e a liberdade.

No episódio em que Pedro Bala foi preso num reformatório, observamos como, apesar dos maus-tratos, nunca desistiu da ideia de fugir. Mais do que isso, a canção dos presos despertou-o e, nesse momento de padecimento, ele descobriu o seu sonho: lutar pelos direitos dos pobres, tal como o seu pai. Nas palavras de Amado: “A liberdade é como o sol, o bem maior do mundo. Sabe que os grevistas lutam pela liberdade, por um pouco mais de pão, por um pouco mais de liberdade” (Ibid., p. 326). Neste sentido, a compreensão de Pedro Bala da liberdade foi aprofundando-se. No início, a liberdade procurada era simplesmente o estado de estar livre de constrangimentos; porém, através de uma experiência de crescimento e amadurecimento, apercebeu-se de que a liberdade não era apenas um estado, mas uma convicção. “A liberdade é, na verdade, o fim de um sistema opressor, explorador e excludente” (Uehbe, 2018, p. 77).

2.2 Inferno

Como a primeira escritora marginal brasileira, Carolina Maria de Jesus, é uma pioneira. Para além do *Quarto de despejo*, que será analisado neste subcapítulo, publicou vários livros, tais como, *Casa de alvenaria – Diário de uma ex-favelada* (1961), *Pedaços da fome* (1963) ou *Provérbios* (1965), além de outras obras editadas postumamente. Apesar de ter publicado numerosas obras, nenhuma delas recebeu tanta atenção social como a obra de estreia (Dalcastagnè, 2008, p. 5).

A autora nasceu na cidade de Sacramento, em Minas Gerais, no ano de 1914, numa família humilde e como neta de escravos. Devido à sua condição de filha ilegítima, sofreu preconceitos e maus-tratos na infância. Aos sete anos, foi ajudada por uma mulher bondosa a matricular-se na escola para receber a educação básica, mas os seus estudos foram interrompidos apenas dois anos depois. Felizmente, esta experiência deu-lhe a capacidade de ler e escrever e, assim, os livros e a escrita tornaram-se uma das partes mais importantes da sua vida. Após a morte de sua mãe, Carolina optou por buscar uma vida melhor na grande cidade de São Paulo. Tal como ela própria relatou, estava ansiosa por realizar o sonho de comprar uma casa própria na cidade e viver o resto dos seus dias com tranquilidade (Jesus, 2014, p. 206). Assim, a escritora, com o desejo de uma vida melhor, juntou-se à onda de migração para a cidade, tal como uma parte significativa da população rural brasileira durante o século XX.

As dificuldades da mudança do campo para a cidade foram inimagináveis, a sorte não estava com ela e a grande urbe não lhe dava esperança, vendo seu sonho reduzido à luta para viver na cidade. Por causa duma gravidez não planeada, a autora foi obrigada a deixar o trabalho de empregada doméstica, o que a colocou numa situação ainda mais difícil. Era a época do crescimento da indústria urbana, como mencionado no capítulo I, em que, o aumento explosivo da população urbana, a alta concentração populacional, a distribuição desigual dos recursos sociais e as más condições de vida, entre outros fatores, levaram ao rápido desenvolvimento das favelas.

A miséria não terminava aí, segundo o relato de Carolina de Jesus: “No final da década de 1940, as habitações das classes populares começaram a ser demolidas à força, e os pobres dos dormitórios coletivos foram despejados.” (1960, p. 171). Sem recursos financeiros, ela começou a viver na rua, recolhendo papel e resíduos recicláveis e trocando-os por comida para alimentar os seus três filhos. Mais tarde, instalou-se na margem do rio Tietê e, utilizando madeiras de obras, papelão e latas, construiu seu barracão num terreno baldio próximo ao lixão (Melo, 2014, p. 27). Esse local foi transformado posteriormente na favela Canindé, que não existe mais. *Quarto de despejo* é o resultado de quase dez anos de vida nesse espaço. A escritora foi do campo para a cidade, para um ambiente desconhecido, sem ninguém com quem falar das agruras e dificuldades da vida, sem ninguém que a ajudasse a sobreviver na selva de betão. A falta de condições económicas obrigou-a a enfrentar uma situação difícil, a falta de um espaço para falar deixou-a perdida, e os livros e as palavras acabaram por se tornar a sua salvação. O gesto de escrever tornou-se uma denúncia dilacerante do seu “silêncio” forçado e da sua incapacidade de falar. Como salienta Perpétua (2014, p. 10), para Carolina, escrever é menos um ato de catarse do que uma forma de resistir à miséria.

Em 1958, o jornalista Audálio Dantas entrou no Canindé para escrever uma matéria sobre a favela, e foi assim que conheceu Carolina. Dois anos depois, com a ajuda de Dantas, *Quarto de despejo* foi publicado como sua obra de estreia. No prefácio da obra, podemos ler o elogio do jornalista à obra: “repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história – a visão de dentro da favela” (Id. 1960, p. 4). Assim que a obra foi publicada obteve um enorme sucesso, com a maioria dos jornais publicando resenhas sobre o livro, que vendeu 80 mil exemplares no Brasil no primeiro ano, gerando uma discussão e atenção extraordinárias. Como já foi referido, foi a primeira vez na Literatura Brasileira que uma mulher negra da favela foi apresentada e introduzida no sistema literário (Tennina, 2020, p. 5). Francisca Katrine de Carvalho Souza aponta em seu estudo que as mulheres negras enfrentaram o duplo desafio do género e da raça durante muito tempo. No período da escravatura, elas não eram apenas escravas das tarefas agrícolas e domésticas, mas também objetos para satisfazer os

desejos sexuais dos senhores escravocratas. Nesta situação, perpetuou-se uma espécie de estigmatização na sociedade e elas foram colocadas numa posição inferior na literatura, obrigadas a desempenhar o papel de amantes, empregadas e subalternas (2023, pp. 35-36). Como hook sublinha, “[m]ais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas 'só corpo, sem mente'.” (*apud* Souza, 2023, p. 35). Por esta razão, Carolina de Jesus sofreu muitas críticas, como afirma Magnabosco:

As elites intelectuais paulistas a consideravam como uma expressão de um corpo-corpus estranho ao arquivo patriarcal e literário da época. (...) ela incomodou os ditames literários ao transformar dores e exclusões – que a deformavam – em textos que adquiriam um contorno não permitido a uma mulher (Magnabosco, 2003, p. 4).

A pobreza é o tema central do livro, do início ao fim, os vários problemas decorrentes da situação económica são apresentados como ameaças constantes para ela. A descrição que a escritora faz do seu quotidiano mostra claramente que os efeitos da pobreza envolveram cada canto da sua vida como uma sombra persistente.

Para a escritora, o espaço urbano de São Paulo é como uma enorme casa, dividida em diferentes quartos por paredes invisíveis, “[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” (Id. 1960. p. 27). Isto aponta para a ordem hierárquica e de poder que existe na sociedade: o espaço público mais importante e maior numa casa, que é o primeiro a ser notado pelos convidados quando chegam, a sala de vista, corresponde à residência oficial do governador de São Paulo; o lugar onde se desfrutam as comidas, corresponde à prefeitura, onde são tratados os assuntos da cidade; os jardins limpos e bonitos são os domicílios das classes média e alta; enquanto os marginais são despejados como o lixo no quintal mais recôndito, vivendo num espaço oculto e sórdido. Como o título indica, a margem é o "quarto de despejo da cidade":

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (...) Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o

que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo (Ibid., pp. 31-32).

Os "lustres de cristais, tapetes de veludos e almofadas de cetim" contrastam com o lixo e as coisas inúteis do quarto de despejo, reforçando a situação de marginalidade, vulnerabilidade e objetificação dos habitantes da favela Canindé. A autora reflete de modo irónico sobre a condição do marginal: as coisas podem ser deitadas fora, atiradas para o fogo e queimadas, se não tiverem utilidade. E as pessoas? Será que as pessoas também podem ser atiradas para cantos escuros como lixo, ignoradas e até destruídas? O olhar do público tende a concentrar-se apenas nos lugares luminosos e brilhantes, enquanto os cantos escuros são esquecidos.

Carolina de Jesus descreveu em pormenor as condições desumanas da favela a partir de diferentes sentidos:

O unico perfume que exala na favela é a lama podre, os excrementos e a pinga. (...) Fitei o quintal, o lixo podre exalava mau cheiro. Só aos domingos que eu tenho tempo de limpar (Ibid., pp. 40-41).

...Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais (Ibid., p. 46).

Essas descrições constituem, muito visualmente, uma imagem abjeta: os barracões cercados de lixo, as condições higiénicas inimagináveis, sobretudo nos dias de chuva, quando a água mistura poeira, lixo estragado e excrementos, e toda a favela é invadida por um líquido turvo e fétido. Nesses momentos, os humildes barracões não serviam de abrigo, a chuva fazia estragar o cartão e a tempestade só lhes trazia frio e miséria. O odor continuava a acompanhar os habitantes, como uma marca nas suas almas. Segundo Correia: “casa é lugar de proteção, de defesa e de autonomia contra as intempéries e ameaças externas. Contra a chuva, o sol forte, as ventanias, os animais e de investidas externas contra o indivíduo” (*apud* Oliveira, 2022, p. 10). Nesse sentido, o barraco não oferecia segurança e proteção a Carolina, por isso ela não tinha nenhum sentimento de pertencer a esse espaço, que se tornou uma prisão da qual ela queria sair, mas não conseguia. Nas palavras de Santos (2015, p. 32): “o espaço é visto e sentido pela autora como negativo, desagregador... ela vive uma relação heteróloga como o mesmo, e

desenvolve assim uma relação hostil com o lugar e até com os vizinhos.”

A fome é uma palavra que aparece com muita frequência na obra e é também uma das realidades mais importantes retratadas no livro. Os danos que a fome provoca nas pessoas não se limitam ao nível físico, pois, além de provocar grandes dores no corpo, também destrói muitas vezes o espírito. Depois de sofrer fome, mesmo que uma pessoa tenha o estômago cheio, fica mentalmente traumatizada. Ao descrever a fome, Carolina de Jesus não se concentra apenas na dor física, mas mostra também a dor espiritual. A fome física é apresentada pela escritora principalmente de dois pontos de vista. O primeiro, o mais presente na obra, consiste na descrição direta, mostrando uma série de cenas chocantes e trágicas causadas pela fome:

A tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estomago. Comecei a sentir a boca amarga. Pensei: já não basta as amarguras da vida? Parece que quando eu nasci o destino, marcou-me para passar fome (Id. 1960. p. 38).

O segundo serve-se de sonhos e ilusões causados pela fome, fazendo emergir o desejo de comer e o medo da fome da personagem. Estas passagens demonstram a riqueza e a complexidade da escrita sobre a fome da autora:

Sonhei que eu residia numa casa residível, (...) Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! (Ibid., p. 33).

Na favela, a única coisa que mantém as pessoas vivas é a procura de comida. Todos os dias, Carolina é acordada pela luz do sol matinal que entra pelas fendas da barraca e a fome obriga-a a começar o dia. No seu diário descreve a sua rotina com todos os pormenores, levantando-se de manhã cedo com o corpo cansado para preparar o pequeno-almoço para os seus três filhos – o seu pequeno-almoço era por vezes apenas uma chávena de café, por causa da escassez de comida. Depois disso, o trabalho começa com a busca de água, depois continua com a procura no lixo de papeis, ferros ou latas, terminando o seu trabalho quase à meia-noite. Este ciclo prolongava-se de dia para dia, a catação era único meio de sustentar a família e, mesmo na doença continuava este

trabalho árduo, pois “o pobre não tem o privilégio de gostar de descanso” (Ibid., p. 11).

Quando a morte por inanição ameaça a vida de uma pessoa, comer é a única coisa que ela procura. A comida desempenha, por isso, um papel muito importante no texto, que apresenta um grande número de passagens sobre a busca de alimentos, em que o pão é a comida mais frequente na mesa da sua casa e o arroz com feijão é uma iguaria de luxo. Como a autora lamenta: “Duro é o pão que nós comemos. Dura é a cama que dormimos. Dura é a vida do favelado” (Ibid., p. 35). Num estado de fome extrema, qualquer coisa que gera saciedade pode se tornar alimento. A autora narra como as crianças, movidas pela fome, comiam cascas de banana e de melancia e até de ananás como alimento, porque não tinham escolha. Além disso, Carolina de Jesus explica como, devido à falta de alimentos, os habitantes tinham de procurar comida nas lixeiras e comer alimentos podres e fora de prazo. Do seu ponto de vista, os problemas causados pelo apodrecimento dos alimentos são quase insignificantes quando comparados com as dores da fome. A escritora relata um episódio em que encontrou um menino que procurava comida num caixote do lixo. A fome não o deixou esperar e engoliu a carne podre sem a cozer. Infelizmente, a carne não o salvou da fome e ele desapareceu como outros marginalizados, em silêncio. Perante essa situação, Jesus fala do sofrimento num tom irônico: “os favelados comem qualquer coisa, têm estômagos de cimento armado” (Ibid., p. 16).

Ao sublinhar o papel crucial dos alimentos, a escritora afirma que o corpo humano é como uma máquina e a comida é a sua única fonte de energia. Além disso, ela explica como os alimentos se tornaram uma aspiração, um símbolo de felicidade. Por causa da escassez de alimentos e de vestuário, o sonho da maioria dos favelados é ter o suficiente para comer, mesmo uma simples refeição pode trazer a felicidade, como diz a autora: “Casa que não tem lume no fogo fica tão triste! As panelas fervendo no fogo também serve de adorno” (Ibid., p. 89).

Além da descrição da fome, Jesus também enfatiza o desperdício dos ricos em relação aos alimentos, os tomates que caem esmagados pelos carros, as melancias descartadas no rio, a destruição de alimentos, em vez da sua distribuição entre os pobres.

Num dos episódios relatados por Jesus, os atacadistas de São Paulo jogaram intencionalmente seus produtos fora do prazo de validade na favela para gozar com as crianças que passavam fome. A partir da narração destas experiências pessoais reais e absurdas, os pormenores da vida dos favelados são revelados ao leitor. A fome ilumina o lado mais obscuro da natureza humana, a crueldade e o egoísmo dos seres humanos são expostos com uma ironia amarga e um forte tom de acusação.

Como Jesus diz no diário, apesar de a escravatura ter sido oficialmente abolida, a fome transformou-se numa forma de opressão moderna. Por isso, Jesus afirma que: “o Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças” (Ibid., p. 25).

Contudo, o desafio para a sobrevivência na favela não é apenas protagonizado pela fome, mas também pela doença, é difícil para um corpo fraco resistir ao ataque da doença, mais ainda, em condições sanitárias precárias.

A obra relata uma experiência de doença da filha da autora, Vera. Carolina de Jesus perante essa situação, é derrotada pela realidade da pobreza e só pode rezar pela salvação de Deus, uma vez que constata o descaso do governo nacional em relação ao sofrimento da favela. De acordo com a autora, quando aparecem as infeções, o serviço de Saúde do Estado limita-se a notificar os casos de infeção e a recolher dados, sem ter em conta os moradores que não podem pagar os medicamentos. É difícil imaginar os desafios que ela enfrentou, mas é claro para nós que ela representa a realidade da favela. Carolina de Jesus não é a única vítima, ela é a voz do sofrimento de milhões de favelados.

De acordo com a escritora, o suicídio era uma ocorrência frequente entre eles, mas como mãe solteira, Carolina era uma figura forte. Apesar de estar a criar três filhos e a sofrer enormes pressões financeiras e de vida, não escolheu desistir.

Neste espaço existia ainda, como afirma a autora, outra forma de alívio, o entorpecimento com álcool. A embriaguez surge retratada de modo frequente no diário, porque, para muitos moradores, o álcool tornou-se uma forma de alívio do sofrimento:

Era o Joãozinho que estava com um chicote na mão e atirando pedra nas crianças. Corri e arrebatei-lhe o chicote das mãos. Senti o cheiro de álcool. Pensei: ele está bêbado porque ele nunca fez isto. Um menino de 9 anos. O padraço bebe, a mãe bebe e a avó bebe. E ele é quem vai comprar pinga. E vem bebendo pelo caminho (Ibid., p. 91).

Se a fome, de acordo com a autora, é a escravatura moderna, o álcool é mais um elo da cadeia que puxa os novos escravos para o inferno.

De acordo com o relato da autora, em vez de despertar a compaixão e a consciência da sociedade, o destino trágico dos pobres é recebido com mais discriminação e ódio. Quando a protagonista estava doente e foi pedir ajuda ao Serviço Social, não só não recebeu qualquer ajuda substancial, como foi insultada pelos soldados. A discriminação acompanhava os favelados desde o momento em que saíam do seu espaço, como é descrito no texto: “Os vizinhos de alvenaria olham os favelados com repugnância. Percebo seus olhares de ódio porque eles não querem a favela aqui” (Ibid., p. 48). Neste sentido, Carolina referiu-se a este lugar como as úlceras de São Paulo. A escritora referiu-se também repetidamente à favela do Canindé como o inferno. Pode-se dizer que essa é uma das imagens literárias mais importantes no livro:

Comprei pão, leite, paguei o que devia e reservei dinheiro para comprar Licor de Cacau para Vera Eunice. Cheguei no inferno. Abri a porta e pus os meninos para fora. (Ibid., p. 13).

Se eu pudesse mudar desta favela! Tenho a impressão, que estou no inferno. (Ibid., p. 23).

Eu estou tão nervosa que recordei o meu provérbio: não há coisa pior na vida do que a própria vida. Favela, sucursal do Inferno, ou o próprio Inferno. (Ibid., p. 142).

“Inferno” é uma palavra intimamente associada à religião. Na maioria das religiões, o inferno é o espaço habitado pelas almas dos mortos condenados. De acordo com a doutrina da Igreja, as almas dos que morrem em estado de pecado mortal descem imediatamente depois da morte aos infernos, onde sofrem terríveis penas. Naquele lugar, os malditos afastados de Deus, privados de felicidade, e lançados no fogo eterno, sofrem um suplício sem fim. Assim, o inferno representa o sofrimento eterno, atribulação e desesperação.

Neste sentido, se na representação do Inferno de Dante, uma das mais relevantes

da literatura ocidental, há monstros com todo o tipo de características bestiais, na favela do Canindé de Carolina, a pobreza leva as pessoas a imitar os animais, dando origem ao fenômeno da animalização do ser humano. A título de exemplos desses fenômenos de zoomorfização, podemos citar as seguintes passagens:

Os favelados aos poucos estão convencendo-se que para viver precisam imitar os corvos (Ibid., p. 35).

Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos (Ibid., p. 46).

O corvo, uma ave com um forte significado simbólico, é visto em algumas culturas como um símbolo de bravura, sabedoria e bondade, enquanto noutras, pelo contrário, é visto como um sinal de mau presságio. Devido às suas plumas negras e seus hábitos necrófagos, são frequentemente associados aos cadáveres, à morte, à escuridão, à desgraça e ao mal. É evidente que nesta obra o corvo é retratado de uma forma extremamente negativa. A escritora descreve a margem do rio como o habitat do corvo, tomado pelos marginalizados como herdeiros da terra e dos corvos. De certa forma, herdaram a terra juntamente com a imagem negativa que os corvos representam. Infelizmente, os corvos têm asas e são livres de ficar ou partir, mas os moradores não têm outra opção senão ficar nesse território marcado pelas sombras e a morte.

O inferno é um lugar cheio de pessoas que cometeram pecados e a favela de Canindé é descrita pela autora como um lugar marcado pela violência e o crime, onde qualquer um podia desempenhar o papel de criminoso. Os favelados que roubam uns dos outros não são apenas uma realidade na vida diária, mas se tornaram um estereótipo da margem. É compreensível que as pessoas roubem para sobreviver, mas aparentemente o roubo tornou-se um vício, até mesmo há quem roube lenha para as fogueiras nas festas. Alguns favelados roubam não só os moradores da cidade, mas também outros pobres, que estão na mesma situação. É por isso que a autora afirma que eles são nocivos. Neste sentido, na verdade, na obra não são apenas os moradores da cidade que detestam o lugar, mas os favelados, igualmente insatisfeitos com o espaço que têm de habitar:

Aqui nesta favela a gente vê coisa de arrepiar os cabelos. A favela é uma cidade esquisita e o prefeito daqui é o Diabo. E os pinguços que durante o dia estão oculto a noite aparecem para atentar. Percebo que todas as pessoas que residem na favela, não aprecia o lugar. (Ibid., p. 81).

Na favela, retratada pela autora como um *locus horribilis* infernal, a morte, destino final de todos, está muito mais presente do que em qualquer outro lugar, porque as pessoas morrem de fome, de álcool, de violência, de doenças.... Assim, a margem é retratada como um lugar sujo, desordenado, escuro, marcado por um ciclo constante de fome, miséria, pecado, desespero, dor e doenças e, nele, os moradores, como almas torturadas no inferno, sofrem para sempre, o que nos leva a perguntar-nos, o que é isso senão o inferno.

2.3 Violência e crime

A palavra “violência” origina-se do latim *violentia*, que significa caráter bravo, força, vigor, potência, emprego de força física. O termo significa também quantidade, abundância, essência e força em ação (Bonamigo, 2008, p. 2). Com a criação do Estado e a promulgação de leis, o significado de violência foi alargado a um âmbito mais vasto. Segundo Misse (2006, p. 5), a palavra também refere a “força que se usa contra o direito e a lei”. Nesse sentido, o conceito de violência está também relacionado com o direito e a política. Além disso, de acordo com Organização Mundial da Saúde:

A violência foi definida como o “uso intencional da força ou poder em uma forma de ameaça ou efetivamente, contra si mesmo, outra pessoa ou grupo ou comunidade, que ocasiona ou tem grandes probabilidades de ocasionar lesão, morte, dano psíquico, alterações do desenvolvimento ou privações” (A violência no setor saúde, 2004, p. 1).

Combinando os significados anteriores, tentamos definir a violência de uma forma ampla: a violência é uma força que não está em conformidade com as normas legais e morais, e é um ato contra a pessoa, a propriedade ou o espírito dos outros. Quer seja dirigida contra si próprio, contra outra pessoa ou contra um grupo, a violência está interligada e em certas circunstâncias pode influenciar-se e até transformar-se em violência em larga escala. É importante notar que o fenômeno da violência explorado neste subcapítulo se associa à representação da violência na literatura, que envolve principalmente a violência mental e física.

É inegável que a violência existe de forma importante desde o estabelecimento das sociedades humanas. Ao lançarmos um olhar para a História do Brasil, antes da chegada dos portugueses, as tribos primitivas já tinham uma cultura de sacrifício humano e guerra. Durante a era da conquista e ocupação do Novo Mundo pelas metrópoles europeias e da subsequente colonização que durou mais de trezentos anos, a violência como elemento sociocultural foi continuamente enfatizada. De acordo com Pellegrini (2005, p. 3), a influência do tema da violência estendeu-se da esfera histórica para a

literária, e, assim, podemos encontrar referências relevantes a ela na prosa e poesia, associada a realidades diversas, tais como a colonização, a escravidão, as lutas pela independência, os processos de industrialização, o imperialismo ou as ditaduras.

Como já foi dito, na década de 1960, começou a era da ditadura militar e a população sofreu muita repressão sob o controle absoluto do governo. Especialmente no contexto da rápida urbanização, o afluxo de um grande número de pessoas vindas do campo fez com que a ordem urbana fosse perturbada e a violência se tornasse parte normal da vida social. Nesse contexto, a cidade tornou-se o foco da atenção criativa dos escritores, surgindo um tipo de prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades. Nela o crime, a violência, a corrupção e miséria se tornaram o foco principal das obras. Como aponta Teixeira (2013, p. 2): “desde o modelo matricial iniciado por Rubem Fonseca na década de 1960, que foi denominado ‘brutalismo’ pelas suas perversões literárias de base hiper-realista, produz-se uma escalada violenta na literatura.” Essa tendência continuou na década de 1970, quando a prosa urbana se tornou parte integrante da vida urbana (Schollhammer, 2009, p. 22). O neorealismo representado por essas obras ocupava um lugar central no meio literário, caracterizado pela descrição da violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do “baixo mundo” (Pellegrini, 2005, p. 6). É de notar, neste sentido, que a preocupação com a realidade urbana ressurge com grande força nas obras dos anos noventa (Id., 2009, p. 77). O problema da violência assolou o Brasil durante muito tempo e, por isso, muitos escritores usaram, em diversos períodos, a ficção literária para refletir acontecimentos violentos e realidades sociais, mas é importante sublinhar a singularidade destas obras: apesar de serem narrativas ficcionais, mantêm uma forte ligação com a realidade, com um significado testemunhal. A década de 1990 levou a um ressurgimento dessa nova literatura testemunhal iniciada por Carolina de Jesus, mas influenciada pela escrita dos autores que focam a violência sofrida nas margens durante o período da ditadura, como Rubem Fonseca ou João Antônio. Como salientou Schollhammer, essa nova literatura é

(...) escrita por pessoas normalmente excluídas do meio literário, criminosos, prostitutas,

meninos de rua, presos e ex-presos, ou por pessoas que desenvolveram trabalhos nos grandes presídios e instituições do país. Revela-se um fascínio em torno de vozes e depoimentos de uma realidade excluída, que agora ganha espaço na chamada literatura marginal (Ibid., p. 58).

Como foi referido no anterior capítulo, em 1997, foi lançada uma obra que é considerada o marco inaugural da literatura marginal, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, um romance hoje consagrado, que revelou a realidade da violência marginal, provocando grandes reações quando do seu lançamento. Influenciado pelas narrativas literárias anteriores sobre a violência, o autor integrou suas próprias experiências de vida para formar um estilo único de escrita da violência.

Paulo Cesar de Souza Lins, nascido em 1958, no Rio de Janeiro, mudou-se com a família para a Cidade de Deus aos sete anos de idade, passando aqui sua infância e adolescência. A experiência de vivência na favela tornou-se fundamental para sua criatividade, dando autenticidade às suas narrativas. Graduado no Curso de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), participou do grupo Cooperativa de Poetas nos anos 1980 e, mais tarde, publicou seu primeiro livro de poesia *Sob o sol*, que também marcou o início de sua carreira literária (Dutra, 2021, p. 21). Entre 1986 e 1993, um grupo de pesquisadores liderado pela antropóloga Alba Zaluar realizou uma pesquisa sobre o perfil da criminalidade em Cidade de Deus e, Lins como morador da comunidade com experiência de ensino superior, se tornou assistente do grupo. Durante os oito anos de pesquisa, ele entrevistou muitos moradores, sambistas e criminosos para coletar dados (Raposo, 2022, pp. 60-61). O material coletado mais tarde se tornou a base para suas criações literárias, compondo cenas, enredos e personagens de seu livro. Nas palavras de Dutra (2021, p. 14): “esse romance é constituído por dados científicos, fatos, poesia e ficção, compondo uma linguagem veloz e dinâmica.”

Em 2002, o filme homônimo, dirigido por Fernando Meirelles, foi lançado. A adaptação do romance teve um grande sucesso de bilheteria, pois mais de dois milhões de pessoas assistiram ao filme nos primeiros dois meses (Silva, 2016, p. 20). Além disso, recebeu vários prêmios, incluindo prêmios internacionais, e obtendo quatro indicações para o Óscar – Direção, Fotografia, Montagem e Roteiro adaptado. É inegável que o sucesso do filme aumentou a popularidade da obra literária, que foi traduzida para

várias línguas e publicada no estrangeiro, em países como Japão, França, Reino Unido, Noruega ou Suécia.

O lançamento do filme levou a polêmica sobre a obra ao clímax. Por causa do uso dos nomes reais dos moradores no romance publicado em 1997 e no filme, as obras receberam muitas críticas incisivas e pungentes, e até mesmo o autor e a editora foram denunciados em processos jurídicos sobre honra e direito de intimidade de habitantes da comunidade (Raposo, 2022, p. 63). O jornal *Folha de São Paulo*, em janeiro de 2003, publicou uma notícia sobre a controvérsia em torno do filme. Alguns residentes manifestaram a sua oposição ao filme em diversas entrevistas, argumentando que apresentava ao público cenários fictícios, coisas que nunca aconteceram na vida real. De acordo com o testemunho de um residente: “Zé Pequeno não era estuproador, não cheirava cocaína nem morreu cheio de tiros dados por menor” (Silva, 2016, p. 22).

Em 2003, um conhecido rapper, MV Bill, publicou um manifesto, “A bomba vai explodir?”, num site⁴. Nele, como membro da comunidade, apontava que o filme e o romance exploravam a imagem das crianças da Cidade de Deus, que cresceriam estigmatizadas, porque o impacto da obra reforçava estereótipos sobre a favela. O cantor enfatizou que a obra era definida como ficção, mas era vendida como verdade. Em resposta, Paulo Lins também publicou um artigo chamado “Carta aberta” no site Viva Favela, defendendo-se: “nem o filme nem o romance seguem fielmente a história da criminalidade em *Cidade de Deus* porque senão seria documentário ou História (Ciência), respetivamente” (Carvalho, 2007, p. 31).

Por isso, no mesmo ano em que o filme foi lançado, Lins revisou o romance e lançou a segunda versão. Nessa nova versão da obra, eliminou vários episódios e trechos, que somavam cerca de 160 páginas e, além disso, alterou os nomes de alguns personagens, por exemplo, o nome do protagonista, Cabeleira, foi alterado para Inferninho, o personagem Bené, da segunda parte, passa a chamar-se Pardalzinho, Zé Pequeno, protagonista da terceira parte, passa a chamar-se Zé Miúdo, e o seu rival Mané

⁴ Informações obtidas no site de <https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR55184-6011,00.html>, consultado em 2 de abril, 2024.

Galinha passa a chamar-se Zé Bonito. O escritor salientou que as alterações foram feitas para não confundir o filme com o romance, porque queria manter a distância entre cinema e literatura (Ibid., p. 29), mas, além disso, escreveu esta frase na folha de rosto: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e factos” (Lins, 2018, p. 7). Para além disso, a revisão foi provocada também por outra razão, uma vez que Lins afirmou várias vezes em entrevistas que a revisão foi feita para tornar a obra mais acessível aos leitores, facilitando a sua tradução – nomeadamente, da linguagem coloquial – para outras línguas (Silva, 2016, p. 20). Perante essa situação, decidimos respeitar a decisão do escritor e escolher para análise a versão nova, publicada em 2018.

O livro, como já foi dito, passa-se na favela Cidade de Deus e está dividido em três capítulos, o primeiro é “A HISTÓRIA DE INFERNINHO”, o segundo e o terceiro são “A HISTÓRIA DE PARDALZINHO” e “A HISTÓRIA DE ZÉ MIÚDO”, respetivamente. Cada um representa uma década e conta a história do que aconteceu em Cidade de Deus em 1960, 1970 e 1980. É possível observar o processo de mudança da favela para *neofavela* durante esses 30 anos. De um cenário inicial tranquilo e organizado, menos violento e criminoso, no segundo capítulo, o tráfico de drogas leva ao aumento da criminalidade, surgem várias bocas de fumo e, por fim, a violência atinge seu ápice (Dutra, 2021, pp. 35-36). Cidade de Deus é uma comunidade que fica localizada na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. A área foi originalmente desenhada como uma área residencial integrada e com boa infraestrutura, organizada pelo governo do estado na década de 1960, para acomodar racionalmente os moradores da cidade que vinham das favelas demolidas da Zona Sul. Porém, um desastre natural – uma grande enchente – impediu a finalização do projeto, quando os desabrigados foram transferidos de toda a cidade para esse bairro inacabado (Raposo, 2022, p. 65). No livro, encontramos a presença de um narrador onisciente. Nesse tipo de foco narrativo, o ponto de vista na terceira pessoa permite ao leitor não ficar confinado à experiência de uma personagem, mas mover-se entre personagens, conhecendo os seus sentimentos, emoções e pensamentos.

No início da primeira parte, o escritor descreve a cena que antecede a tempestade: “Nuvens jogavam pingos sobre as casas, no bosque e no campo que se esticava até o horizonte. Busca-Pé sentia o sibilar do vento nas folhas dos eucaliptos” (Id., 2018, p. 9). O rio aparece como o primeiro lugar da obra e é um importante espaço público ao longo do romance. Os seus atributos naturais, representam uma ligação com o campo e a natureza, enfatizando a presença especial deste espaço numa cidade construída em aço e betão. Além disso, o rio é evoca uma imagem de mobilidade, rica em significados para Lins, pois “testemunha o crescimento do espaço, o cotidiano dos moradores, os primeiros assassinatos, a instalação do reinado de Zé Pequeno, a infância roubada das crianças” (Pereira, 2007, p. 91). Como portador de memórias, o rio torna-se a chave para compreendê-las. Assim, quando Busca-Pé observa os círculos formados pela chuva caindo no rio, isso o puxa de volta ao passado, através de *flashbacks*, em que o retrato inicial da vida tranquila e em harmonia com a natureza muda rapidamente:

Lembrou-se, ainda, daquela vez que fora apanhar bambu para a festa junina do seu prédio e tivera de sair voado porque o caseiro do sítio soltara os cachorros em cima da meninada. Recordou a pera-uva-maçã, o pique-esconde, o pega-varetas, o autorama que nunca tivera e as horas em que ficava nos galhos das amendoeiras vendo a boiada passar. Remontou aquele dia em que seu irmão ralou o corpo todo quando caiu da bicicleta no Bairro Vermelho, e como eram belos os domingos em que ia à missa e ficava até mais tarde na igreja participando das atividades do grupo jovem, depois o cinema, o parque de diversões... (Id., 2018, p. 10).

Na descrição da infância, são representadas de forma viva e clara as cenas dos jogos, os lugares e os parceiros da época, e os acontecimentos são mostrados cena a cena. Contudo, as belas memórias terminam abruptamente perante uma nova estampa:

A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro presunto brotou na curva do rio. A chuva fina virou tempestade. Vermelhidão, novamente seguida de defunto. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado e ainda quente (Ibid., p. 12).

Além desta cena, a imagem do rio como espaço para lançar os corpos dos assassinados é evocada várias vezes no romance. O rio, que originalmente simboliza a

fonte da vida, torna-se vermelho-sangue e é associado a elementos como a morte e o crime, tornando-se um lugar de sujidade, desordem e até violência, pois sob a superfície calma do rio esconde-se a escuridão e a degradação da humanidade.

Antigamente, a vida na margem era muito diferente e o espaço de Cidade de Deus quase formava uma bela paisagem bucólica. A lagoa, o lago, junto a amendoeiras, os pés de jamelão e o bosque de eucaliptos, com uma brisa suave, folhas a abanar, pétalas a cair, as enormes mangas penduradas nos ramos emitiam um aroma doce, a combinação perfeita entre a visão, o som e o cheiro formam um quadro idílico da paisagem natural. A terra estava coberta de verde, os carros de bois passavam lentamente, os negros cantavam samba alegre, as colheitas eram carregadas nos camiões, as redes de pesca esvoaçavam debaixo de água e as cobras se ocultavam nos arbustos, tudo testemunhando a harmonia entre as pessoas e os animais e a atmosfera de esperança e alegria. No entanto, a partir do momento em que um grupo de homens com ferramentas mediu o terreno, tudo mudou. As máquinas destruíram as hortas de Portugal Pequeno, as árvores foram abatidas, os lagos foram aterrados, os concretos armados substituíram os elementos naturais, passando a terra de verde a castanho-escuro. Em resumo, tudo mudou, incluindo os nomes nos mapas da cidade, em que tinha surgido uma *neofavela*.

No cenário da devastação provocado pelas inundações, todos os dias chegavam de trinta a cinquenta pessoas, carregadas com os vestígios das inundações (lixo, latas, cães, etc.). Nos caminhões estaduais cantavam com a esperança de uma nova vida: “Cidade Maravilhosa cheia de encantos mil”. A ironia é que a letra é diametralmente oposta à realidade e, mais uma vez enfatiza a importância do rio: “O rio, a alegria da molecada, dava prazer, areia, rã e muçum, não estava de todo poluído” (Ibid., p. 15). Obviamente, a mudança da imagem do rio é uma metáfora dessa mudança espacial, quando o rio foi poluído, uma nova história começou.

A partir da construção do primeiro bloco de apartamentos, na obra destaca-se o tema principal: “o assunto aqui é o crime” (Ibid., p. 18). Logo em seguida, aparece a primeira cena de crime do romance, em que o grupo criminoso denominado Trio

Ternura, composto por Tutuca, Inferninho e Martelo, assaltou um caminhão de gás. Este é apenas um dos muitos crimes cometidos diariamente e, no breve trecho em que é narrado o episódio, mostra-se também a trajetória do protagonista, Inferninho, com seu pai bêbado, mãe prostituta e até um irmão mais velho, Ari, discriminado por sua orientação sexual. A família desestruturada e a educação malograda podem ser as razões pela quais ele se tornou um criminoso.

Na infância, Inferninho demonstrava grande interesse pela violência e o crime, admirava tanto os bandidos que até fazia questão de se aproximar deles, usando seu próprio dinheiro para comprar a parafina para limpar os revólveres. Ele ansiava crescer, pois assim poderia ter suas próprias armas e, como os bichos-soltos, resolver todos os problemas da vida com o revólver. Depois da morte da avó, decidiu nunca mais trabalhar tanto como os seus pais, porque neles não via qualquer esperança de melhoria. Aqueles trabalhadores subalternos estavam convencidos de que o trabalho esforçado levaria a uma mudança nas suas vidas, que a honestidade era o seu valor mais proeminente. Seguiam as regras impostas pelo capital, recebiam salários ínfimos, faziam o trabalho mais pesado e ainda tinham de enfrentar constantes humilhações (Silva, 2016, p. 105). De certa forma, a busca pela moralidade e a estabilidade familiar superava muito a procura de bens materiais, mas essas pessoas eram chamadas otários no romance. Era evidente a impotência dos subalternos para alterar a situação e que eram pouco respeitados pela sociedade. Devido à falta de educação, tinham poucas possibilidades de melhorar as suas capacidades e qualidades e, assim, melhorar as suas condições de vida. Consequentemente, a miséria da vida só podia perpetuar-se de geração em geração. Por isso, alguns deles optaram por se rebelar, lucrando por meios ilegais, como afirma o narrador a respeito das mulheres que roubam no romance: “Odiavam a vida de empregada doméstica, no fundo uma vida de desprezo, trabalho pesado e dinheiro curto” (Id., 2018, p. 205). As injustiças sociais não eram causadas por essas pessoas, pelo contrário, eles eram vítimas, roubando apenas para dar uma vida digna aos filhos.

Nesse sentido, os bichos-soltos surgiram como o oposto dos otários, representando

aqueles que não estavam dispostos a se submeter à forma injusta de distribuição da riqueza social. Geralmente não possuíam valores condizentes com o mundo social, preferindo usar a violência e as armas para obter dinheiro, respeito e, mesmo, fama.

À medida que Inferninho avançava no caminho do crime, ia-se tornando um verdadeiro bicho-solto e, além da satisfação material, obtinha grande satisfação psicológica ao cometer crimes: “Gostava de ver o pessoal com medo dele, ria interiormente quando alguém mudava de calçada para evitá-lo ou quando pedia um favor a uma pessoa e as outras se ofereciam para fazê-lo na tentativa de pegar consideração. Um dia seria o bandido mais famoso do lugar” (Ibid., p. 55).

Mesmo que os bichos-soltos se situem nos antípodas dos otários, há momentos no romance em que são atraídos pela simplicidade de seu modo de vida, distante das incertezas e riscos do crime. A título de exemplo, podemos destacar a confissão do bandido Cosme à mulher do seu irmão Silva, que é acompanhada de uma proposta atrativa: “Eu te dou uma vida sem essa de ficar limpando revólver antes de dormir, de ficar esquentando munição no forno, de matar os outros, de ficar trocando tiro com os samangos... (...) O arroz e o feijão eu garanto com o suor do trabalho...” (Ibid., p. 109). Um dos integrantes do Trio Ternura, Martelo, por causa das mortes dos companheiros e a vida em fuga, percebeu que acabaria por morrer, decidindo, então, deixar o passado para trás e se tornar crente com sua esposa. Quando optou por uma nova vida marcada pela religião e a fé, tudo mudou. Reapareceram perante os seus olhos as coisas que representam a bondade e a alegria, os galhos da goiabeira, o rio correndo, a brisa do mar ou as estrelas no infinito.

Historicamente, em muitas culturas, a violência parece ter sido vista como uma expressão da masculinidade, sendo que a violência primitiva simboliza o uso da força e de instrumentos letais, associados a atos de agressão e matança. Lins incorporou no seu retrato literário da violência um carácter predominantemente masculino, por isso, o escritor dá a todos os bichos-soltos uma imagem da hipermasculinidade coletiva. Quando alguém os ofende ou trai e ameaça os seus interesses, a violência é sempre a sua primeira resposta, os tiros substituem a comunicação e, independentemente da

verdade, o vencedor é aquele que sobrevive a este jogo violento. A obra mostra uma série de figuras masculinas que parecem ser os perpetradores da violência, que controlam o destino dos outros, em oposição às vítimas, que também perdem as suas identidades sociais nas lutas.

Na primeira parte, as razões pelas quais os bandidos matam estão quase exclusivamente relacionadas com a defesa da honra, especialmente quando a masculinidade de alguém foi questionada, ocorrendo o derramamento de sangue. Quando um bicho-solto inominado depara com o adultério da sua mulher, a raiva toma conta de si, e a sua mente é dominada pelo desejo de vingança. Ele procura reaver sua masculinidade pela violência, decidindo retaliar da forma mais brutal possível.

Sob os efeitos do álcool, perde gradualmente o juízo e, assim, como um carnicheiro na matança de animais, coloca um recém-nascido em cima da mesa para o sacrifício, num momento em que a narrativa violenta atinge o seu clímax:

Teve dificuldade em atravessar o osso, apanhou o martelo embaixo da pia da cozinha e, com duas marteladas na faca, concluiu a primeira cena daquele ato. O braço decepado não saltou da mesa, ficou ali aos olhos do vingador. A criança esperneava o tanto que podia, seu choro era uma oração sem sujeito e sem um Deus para ouvir. Depois não conseguiu chorar alto, sua única atitude era aquela careta, a vermelhidão querendo saltar dos poros e aquele sacudir de perninhas. Cortava o outro braço devagar, aquela porrinha branca tinha que sentir muita dor. Teve a ideia de não se utilizar mais do martelo, a criança sofreria mais se cortasse a parte mais dura vagarosamente. O som da faca decepando o osso era uma melodia suave em seus ouvidos. O bebê estrebuchava com aquela morte lenta. As duas pernas foram cortadas com um pouco mais de trabalho e a ajuda do martelo. O assassino levou a faca um braço acima da cabeça para descê-la e dividir aquele coração indefeso (Ibid., pp. 64-65).

As palavras de Lins são simples, mas frias, brutais, e penetrantes, evocando as descrições atrozadas das narrativas brutalistas de Rubem Fonseca, mostrando a perda de humanidade através das lágrimas e dos gritos do bebê, acompanhados de risos cruéis e do som de uma faca a cortar o osso. Toda a dor e a barbárie é transmitida de forma hiper-realista. Nessa base, o escritor ampliou os detalhes da descrição do desmembramento à maneira da escrita fosequiana, desde a serra apontada para o bracinho direito, serrando a carne, até ao corte do braço. Essa descrição da ação dividida em várias etapas, pretende prolongar a duração da perturbadora experiência

multissensorial e psicológica do leitor.

A masculinidade sempre foi um ideal para os bandidos, e qualquer comportamento que manche a imagem masculina é rejeitado. O bandido que matou o seu filho declarou que preferia morrer a ter alguém a agredi-lo sexualmente. Isto porque, nessa comunidade e período, a homossexualidade é menosprezada, sendo o irmão de Inferninho, Ari, um excelente exemplo disso. Ele é a única personagem gay e sofre a discriminação e a aversão da vizinhança, mas também da sua família, que não quer reconhecer a sua relação de sangue com ele, vendo-o como uma vergonha para a família. Inferninho queria que ele desaparecesse para se livrar desse "estigma" e para que a ameaça à sua poderosa masculinidade desaparecesse (Raposo, 2022, p. 83).

Os favelados foram vistos pela sociedade nesse período como uma potencial fonte de agitação social, uma ralé bárbara, e, por isso, eram rejeitados com firmeza. Aos olhos dos moradores da favela, eram bandidos, mas ao mesmo tempo eram também sujeitos corajosos que ousavam desafiar a ordem social, porque nos anos 60 também existia a imagem do bom malandro, diferenciada dos bichos-soltos, pois tinham os seus próprios princípios. Um bom malandro, embora cometesse atos criminosos, nunca usaria facilmente a violência, nem sequer mataria uma vítima que se resistisse, porque “matar alguém era coisa atrasada” (Id., 2018, p. 110). Na vida quotidiana, eram normalmente discretos, respeitadores de todos, bons amigos e vizinhos. Chinelo Virado, por exemplo, apesar de fazer parte de uma quadrilha desde os 10 anos de idade, raramente arranjava problemas na comunidade. Além de ser respeitado pela sua discrição e cortesia, era também visto como um homem bondoso pelos moradores, pois dava roupas, material escolar e brinquedos às crianças e comprava material desportivo para o clube de futebol. A partir da segunda metade do romance, no entanto, há uma gradual homogeneização do bandido com o bom malandro, sendo substituído pelos bichos-soltos mais violentos.

No final do século passado, como resultado do excessivo desenvolvimento social e económico, a corrupção do poder se desenvolveu ferozmente, causando diversos problemas sociais. O sistema capitalista controlava o corpo e a alma dos seres humanos e acabou por distorcer a natureza humana, fazendo com que muitos seres humanos se

tornassem voluntariamente escravos dele e dos desejos materialistas, enquanto a depravação moral e a corrupção dos poderosos levaram à confusão e à deslocação da ordem institucional e do sistema de valores da sociedade.

Assim, na Cidade de Deus, as armas substituíram a lei como instrumento de manutenção da ordem e o papel da polícia, enquanto defensora e aplicadora da lei, foi corrompido pela violência e pelo poder, passando do papel de protetora para o de exploradora. Cabeça de Nós Todo, é um representante típico dessa degradação no romance: nasceu numa família pobre e sofreu as dificuldades da vida da classe baixa, mas quando se tornou polícia, tudo mudou. O poder tornou-se um instrumento para satisfazer os seus desejos, por isso vestiu a capa da justiça, para poder ignorar as leis e usar o poder para obter benefícios à vontade. O narrador descreve estes comportamentos várias vezes no romance: “Cabeça de Nós Todo saiu de casa injuriado porque estava sem dinheiro (...) Queria arrumar um dinheiro sozinho (...) Queria dar flagrante em maconheiro para extorquir uma grana” (Ibid., p. 80). Na luta entre a polícia corrupta e os criminosos, os moradores foram também vistos como cúmplices. Cegos pelo ódio, o trabalho desses policiais já não consiste em manter a ordem na zona e proteger o público, mas sim em lutar com os traficantes. Muitos inocentes foram envolvidos, alguns perdendo mesmo a vida:

Um maconheiro anônimo vinha com um baseado aceso, e ao notar a correria tratou de dar no pé, mas seus passos não o levaram muito longe. Uma rajada da metralhadora de Belzebu esburacou sua cabeça. O anônimo estrebuchou sobre a água de um esgoto entupido que chocalhava. Belzebu desprezou os outros e foi determinado atrás de Inferninho (Ibid., p. 67).

Ironicamente, o detetive Belzebu não demonstrou qualquer preocupação e preferiu ignorar o crime. Apesar de usarem o manto de "defensores da lei", sob a capa do privilégio não eram diferentes dos bandidos. Para muitos favelados, eles não são os defensores, mas os destruidores da ordem.

Na obra, é retratada uma enorme rede de poder interligada e complexa, em que o sector público corrupto e os traficantes de droga estão presentes. A entrada de novos tipos de drogas no mercado, como a heroína, intensificou a operação de

comercialização da droga. Neste contexto, os enormes benefícios decorrentes do tráfico tornaram-se uma grande tentação e, as lutas resultantes das disputas pelos benefícios tornaram-se gradualmente o cotidiano da cidade, começando-se a alastrar a violência descontrolada. Na segunda parte do romance, a Cidade de Deus passou a ser um matadouro de seres humanos, regido pela lei da selva, onde só os mais impiedosos assassinos conseguem sobreviver. Inho, mais tarde rebatizado como Zé Miúdo para escapar da polícia, é um dos que vencem pela violência.

Na obra, também há uma breve introdução ao percurso e trajetória das personagens, sendo de salientar que, através destes exemplos, o escritor mostra ao leitor que cada bandido é um ser humano e não um animal de sangue-frio, como é ficcionado em algumas obras literárias e cinematográficas contemporâneas. Na verdade, além dos fatores familiares, as razões pela quais os jovens entram no crime estavam também relacionadas com a educação, o ambiente da favela e a organização social em geral. Com esta obra, Lins apresentou ao leitor os pormenores da vida dos bichos-soltos, permitindo-nos reencontrar este grupo a partir de uma perspectiva diferente.

Inho, assim, nasceu na favela Macedo Sobrinho, numa família monoparental, pois foi criado pela mãe após a morte do pai. Aos seis anos, começou a trabalhar para os bandidos como avião – pessoa que trabalha para a conclusão de negócio de drogas – na quadrilha. Sua mãe opunha-se a essa decisão e, por isso, mudou-se para Cidade de Deus. No entanto, no novo espaço, as coisas não correm como a mãe espera e, apesar de todos os seus esforços, não consegue mudar o destino do filho. Ele torna-se famoso pela sua ferocidade, tendo cometido dez assassinatos e cinquenta assaltos quando era jovem, tornando-se uma presença temida entre os bandidos e mudando o seu nome para Zé Miúdo para evitar a polícia. Estava encantado com os enormes benefícios e a reputação que advinham da força. Estabelecendo a sua autoridade através das matanças, podia levantar a arma, pronta a disparar sempre que houvesse um conflito de interesses, independentemente de quem fosse o adversário. Mesmo quando confrontado com os seus próprios familiares, não hesitava em escolher os seus interesses. Por esta razão, o seu amigo Pardalzinho, queixou-se: “Você só pensar em matar, matar, matar, nunca opta

por outra solução!” (Ibid., p. 172). Lins mostra o lado negativo da natureza humana através da caracterização desta personagem.

Com o crescimento do tráfico, Zé Miúdo adquiriu muito dinheiro e armas – pois permitia que a droga fosse trocada por vários produtos roubados e armas –, o que lhe serviu de base para se tornar o chefe do tráfico da Cidade de Deus. Durante seu domínio, a fim de ser querido pelos moradores, para que o ajudassem quando estivesse em perigo, proibiu os bandidos de roubarem em suas bocas de fumo e subornou a polícia para reduzir os conflitos entre policiais e bandidos, tendo, assim, a favela um período de paz. Infelizmente, a tranquilidade durou pouco, pois a Cidade de Deus rapidamente assistiu a uma nova rodada de lutas.

Vivendo num lugar de violência e crime, a consciência pode ser facilmente corrompida. No romance, o escritor mostra os efeitos do ambiente sobre os indivíduos, o que permite ao leitor apreciar a gradual distorção e alienação da humanidade de muitas personagens. No romance, Zé Bonito, um otário íntegro, com uma vida calma, é apresentado como o oposto moral de Miúdo, mas as coisas mudam quando a sua namorada é violada por Miúdo. Num lugar onde a violência era a regra da vida, Zé Bonito só podia vencer a violência pela violência, pelo que decidiu cooperar com os rivais de Miúdo para completar a sua vingança. No processo, a sua consciência e empatia são gradualmente enfraquecidas e acaba por se tornar cúmplice dos bandidos.

À medida que o tempo passa, no romance mostra-se uma tendência preocupante, ao atrair o crime cada vez figuras mais jovens, com cada vez mais crianças a fazerem parte da quadrilha. Alguns adultos com senso de justiça não são capazes de resistir aos efeitos do meio em que vivem, muito menos as crianças, cujas mentes ainda não são maduras e cujos valores ainda não estão estabelecidos. Devido à sua posição social oprimida, era natural que as crianças desenvolvessem um culto à força e ao heroísmo e aspirassem a ser honradas e notadas como os super-heróis dos desenhos animados. Com a amplificação da violência pelos meios de comunicação, seu estatuto de negligência foi quebrado, e a aversão e o medo do público aumentaram a autoridade dos bandidos, o que lhes deu a fama de bárbaros, mas também de corajosos e destemidos. O romance

descreve o primeiro assassinio de uma criança de dez anos, através do qual Lins satiriza de forma mordaz a natureza gregária das pessoas num ambiente violento e revela a depravação moral:

Se não matasse Chinelo Virado, ficaria mal com Miúdo, e se matasse pegaria consideração, seria respeitado. Teria de matar, porque (...) todos já haviam matado, só ele estava em falta. Teria moral de sujeito ruim. Matar, matar, matar... Verbo transitivo exigindo objeto direto ensanguentado. Vítima que reagia tinha de morrer, alcaguete tinha de morrer, final de comédia tinha de morrer (Ibid., pp. 174-175).

Vivendo num tal ambiente, a excitação violenta entorpeceu as crianças e, o choque e o medo iniciais desvaneceram-se com as experiências repetidas, ao tempo que a consciência e a empatia humanas foram corrompidas. Embora estes bichos-soltos não fossem muito velhos, quase todos tinham as mãos sujas de sangue e representam uma séria ameaça para a vida das pessoas. A violência crescente espalhou-se com as notícias e, perante a pressão, as autoridades tiveram de enviar um grande número de polícias para eliminar estes grupos criminosos. O desconforto voltou a atingir os moradores, que de um lado encontram os revólveres nas mãos dos traficantes e, do outro lado, a fiscalização e a perseguição policial. O medo da morte e o desespero da vida preencheram, portanto, todo o espaço da margem nessa terceira parte do romance.

Nesta obra, a situação dos favelados é interpretada através de uma narrativa cíclica. Cada vez que as personagens se afastam e se aproximam da morte, compreendemos que a estrutura profunda da narrativa esconde a repetição e rege o destino individual, mostrando a incapacidade das pessoas de escapar ao vórtice da violência. Na favela de Cidade de Deus, só a violência continuará.

2.4 Becos da memória

A palavra "memória", que aparece no título da obra de Conceição Evaristo, é a base para a construção do texto e a palavra-chave do livro. A memória está relacionada com uma situação, quando as pessoas a recordam, os acontecimentos, os espaços, os sons e as emoções do passado voltam-lhes repetidamente. As nossas memórias são muito instáveis pois, com o passar do tempo, as lembranças armazenadas mudam ou são esquecidas. Como sublinha Evaristo (2017, p. 10): “Como a memória esquece, surge a necessidade de invenção”.

Para saber o que significa a expressão "Becos da memória" que titula o livro, é preciso partir da trajetória de vida da escritora. Maria da Conceição Evaristo de Brito, filha de uma lavadeira, nasceu em 29 de novembro de 1946, na favela do Pendura Saia, zona sul de Belo Horizonte. Com o apoio da mãe e dos tios, conseguiu receber uma boa educação. Desde muito cedo, desenvolveu um grande interesse pela literatura, mesmo quando era empregada doméstica, muitos dos seus patrões trocavam livros pelo trabalho realizado (Botton, 2019, p. 80). Apesar de ter nascido numa família pobre e humilde, isso não impediu a escritora de aprender. Aos 25 anos, concluiu o curso normal no Instituto de Educação de Minas Gerais. Segundo o depoimento de Evaristo (2009), foi um período muito difícil, pois, nessa altura, o governo municipal promoveu um plano de desfavelamento, resultando em uma existência mais difícil para os favelados. Com a mudança para fora do centro de Belo Horizonte, a vida ficou ainda mais dura para os membros da comunidade, que tiveram de procurar uma nova forma de sobreviver. Então, com a ajuda de amigos, Evaristo mudou-se para o Rio de Janeiro em 1973, onde iniciou sua carreira como professora. O lugar onde morava foi demolido, os becos que transitara na sua infância e a favela só puderam ser preservados na memória e, por isso o título se refere à favela desaparecida e a sua preservação através das reminiscências.

Depois de trabalhar por mais de dez anos, voltou a ser estudante, ao ingressar no curso de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo que se

licenciava na universidade, em 1990, começava a sua carreira como escritora, publicando o poema “Vozes-mulheres” no décimo terceiro dos *Cadernos negros*⁵ (Machado, 2014, p. 2). A escritora criou um poema a partir da perspectiva de uma negra, representando esse grupo e sua própria voz na literatura, assim como fez na prosa sua antecessora, Carolina Maria de Jesus. Segundo o depoimento da autora no *I Colóquio de Escritoras Mineiras* (Evaristo, 2009), Carolina de Jesus influenciou muito sua obra literária. A sua mãe é uma seguidora de Carolina e partilha a sua visão criativa, escrevendo os seus sofrimentos e experiências como favelada em forma de diário, tal como fez a escritora do Canindé. Evaristo, disse em entrevista que se identifica com o conceito de escrita negra:

Tudo que escrevo, tanto do ponto de vista literário, quanto (meus) ensaios e pesquisas são profundamente marcados pela minha condição de mulher negra na sociedade brasileira. Então eu procuro trazer no meu texto personagens, homens, mulheres, crianças, ambientes, posturas de vida, acontecimentos praticamente relacionados com a minha experiência enquanto mulher negra, nesse ambiente de corpos africanos escravizados no Brasil. Há toda uma herança histórica do povo negro presente no meu texto como memória, retomando alguns fatos, ou como acontecimentos do cotidiano (Evaristo, 2018).

A sua escrita não só quebrou a ordem estabelecida no campo literário, como também contribuiu para a reconstrução da imagem dos marginalizados. Como diz Duarte (2006, p. 2), a grande maioria dos escritores afro-brasileiros, incluindo Evaristo, está empenhada na “construção de uma imagem do povo negro infensa aos estereótipos e empenhada em não deixar esquecer o passado de sofrimentos, mas, igualmente, de resistência à opressão.”

Durante sua carreira de escritora, a autora publicou diversas obras: os romances *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da Memória* (2006), *Canção para ninar menino grande* (2022); os livros de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d'água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) e *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). Recebeu vários prêmios pelas suas obras, tais como Prêmio

⁵ Segundo Maringolo (2014, p. 20), os *Cadernos Negros*, que surgiram em São Paulo em 1978, um dos mais importantes espaços para publicação da literatura afro-brasileira, consistem em uma antologia anual que reúne produções artísticas de autores afro-brasileiros.

Camélia da Liberdade (2007) ou o Prêmio Ori (2007).

A obra a ser analisada neste subcapítulo é a sua segunda obra publicada. Embora tenha sido publicada em 2006, foi criada cerca de 18 anos antes, a finais da década de 1980. Essa distância tão grande entre a criação do romance e o seu lançamento talvez possa ser explicada pelo processo de publicação da obra da escritora. Evaristo enfrentou dificuldades quando lançou seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*. Como escritora negra emergente, a editora exigiu que ela pagasse pela publicação, o que a obrigou a pedir um empréstimo bancário. Este facto foi confirmado pela escritora: “o primeiro obstáculo é ser um autor novo”, se não estiver nos holofotes da mídia; o segundo é ser "negro e mulher", pois a sociedade não está “acostumada a ver uma mulher negra escritora” (*apud* Souza, 2011, pp. 28-29). No mesmo ano da publicação de *Ponciá Vicêncio*, a promulgação da lei educacional sobre história e cultura afro-brasileira e africana facilitou a chegada da obra ao público. Graças à lei, a obra foi divulgada e tornou-se um sucesso, recebendo elogios da crítica literária, que levaram à elevação do *status* da própria autora no campo acadêmico (Machado, 2014, pp. 17-18). Contudo, isso não significou que o caminho editorial percorrido por Evaristo fosse fácil, a publicação de *Becos da Memória* foi originalmente planeada como parte da comemoração do Centenário da Abolição, mas devido à falta de verbas, a instituição que apoiava a publicação da obra teve de suspender o projeto. O livro só conseguiu ser publicado pela primeira vez em 2006, depois de quase 20 anos esquecido na gaveta (Evaristo, 2017, p. 10).

Antes do início da obra, a escritora descreve a experiência de criação da mesma. Ela construiu o texto através da imaginação, mas com base nas suas vivências e na sua rica experiência de vida, bem como no conhecimento da sua própria identidade: “Foi o meu primeiro experimento em construir um texto ficcional con(fundindo) escrita e vida, ou, melhor dizendo, escrita e vivência” (Ibid., p. 9). A escrevivência consiste na junção das palavras “escrita e vivência” e é, nas palavras de Evaristo, “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (Evaristo, 2020, p. 20). De acordo com Oliveira, *Becos da Memória* se constrói, a partir de "rastros" fornecidos

por aqueles três elementos,

O primeiro elemento reporta à dimensão subjetiva do existir negro, arquivado na pele e na luta constante por afirmação e reversão de estereótipos. (...) a condição aponta para um processo enunciativo fraterno e compreensivo com as várias personagens que povoam a obra. A experiência funciona tanto como recurso estético quanto de construção retórica, a fim de atribuir credibilidade e poder de persuasão à narrativa. (2009, p. 2)

Assim, inspirando-se na realidade, no seu romance construiu uma favela que foi demolida. Para relatar a história dessa favela, Evaristo regressou através da escrita à sua infância e à terra que tão bem conhecia, mas à qual não podia voltar. Perante a passagem do tempo e os caprichos do destino, a escritora realizou, à sua maneira, o regresso, o entendimento e a reconstrução da favela. Nesse processo, o texto enquadrou a paisagem e as características únicas da favela, proporcionando uma "pátria espiritual" comum aos milhões de pessoas que foram desalojados das margens nas cidades brasileiras.

Na escrita do romance, a autora optou por adotar múltiplas perspectivas, oscilando entre a primeira e a terceira pessoa. Tal como afirma Cruz, apesar de a narração ser assumida por uma narradora onisciente, a voz da protagonista reflete-se na voz da narradora. Assim, ao alternar a primeira e a terceira pessoa na narração, a última “assume uma posição tão cúmplice com a personagem que, por vezes, temos a sensação de que suas vozes se fundem” (2016, p. 21). Nesse sentido, é enfatizada a presença, o olhar e a atitude da narradora: como ouvinte dos contos, a menina é vista, validada e considerada essencial na favela (Araujo, 2019, p. 4).

A personagem principal Maria Nova, é uma rapariga de treze anos, que, inicialmente, conta a história do que se passou na favela. O processo da narrativa é caracterizado por uma mentalidade infantil. O tom narrativo, o gesto, a estrutura e a visão apresentada no romance são marcados pela perspectiva narrativa dessa criança. A escolha dessa perspectiva está estreitamente relacionada com a vontade de ficcionalizar as experiências de infância da escritora e com as injustiças sofridas pelos seus antepassados. Estas memórias ficcionadas mesclam-se com o testemunho da escritora, preservando esse espaço apagado e lidando com o passado traumático (Candido, 2021,

p. 2). Na sua obra, Evaristo parece ter construído uma imagem complexa e contraditória do espaço, baseada, por um lado, numa visão associada à pobreza e à violência e, por outro, numa visão de unidade, fraternidade e amor. Ao mesmo tempo em que se enaltece a resiliência do povo, é apresentado o sofrimento da vida nas margens. Como é afirmado na obra: “Havia as misérias e as grandezas. Havia o amigo e o inimigo, o leal e o traiçoeiro. Havia muito de amor e de ódio. Havia muito de riqueza na pobreza, na miséria de cada um” (Id., 2017, p. 54). Nesta obra são delineadas numerosas histórias protagonizadas por diversas personagens, que se entrelaçam para formar uma imagem completa da favela, bem como do coletivo dos favelados.

“A torneira, a água, as lavadeiras, os barracões de zinco, papelões, madeiras e lixo” (Ibid., p. 14), esta enumeração constitui a primeira impressão de um espaço onde as pessoas viviam em barracas feitas de materiais descartados. Na favela, grande como uma cidade, faltavam as infraestruturas, havia apenas algumas torneiras públicas para todos usarem, de modo que as lavadeiras se reuniam lá todos os dias para fazer o seu trabalho em troca de um salário ínfimo. Maria Nova passava a maior parte do seu tempo ali com a mãe, desde sua infância. As crianças eram colocadas num lavatório, enquanto as mulheres trabalhavam arduamente em frente às torneiras. Apesar de a vida ser dura, essas dificuldades não mataram a sua paixão pela vida. As mulheres lutaram pela sobrevivência todos os dias até que as torneiras foram retiradas. Assim, este lugar representa na obra a esperança, a continuação e o crescimento da vida, como afirma a narradora: “Ali borbulhava a vida” (Ibid., p. 120). Além disso, a imagem da torneira pública enfatiza a luta contra a miséria e a fome das mulheres negras, que fazem trabalhos domésticos herdados dos tempos da escravidão, usando as suas mãos para criar a possibilidade de uma vida melhor para as suas famílias e filhos (Maringolo, 2014, p. 36).

Embora o bairro nobre e a favela fossem vizinhos, os dois espaços são bastante diferentes. A obra compara os espaços habitados por uma patroa e a sua empregada. Na mansão da patroa podemos observar um quarto amplo e requintado, com uma cama confortável e bem feita, com colchas douradas, tudo a brilhar, enquanto a barraca da

Ditinha é descrita como um lugar apinhado onde vive com os três filhos, a irmã e o pai paraplético. Nesse lugar não há qualquer privacidade e todos os espaços são comuns e sujos. A poucos minutos a pé, a paisagem era radicalmente diferente e, a pobreza e a falta de condições de vida eram sublinhadas pelo contraste.

Além do sofrimento causado pela pobreza, Evaristo fala de outro tipo de sofrimento na obra, “uma miséria que transcende a própria miséria, a miséria do egoísmo, da inveja, do ódio, do desejo assassino de liquidar, de acabar com o irmão” (Id., 2017, p. 54). Foca, portanto, a violência nas favelas e a criminalidade, principalmente contra mulheres e crianças. Há um caso paradigmático na obra, uma história trágica narrada com frases curtas. Fuinha, um pai de família e trabalhador comum, que por baixo da sua aparência normal esconde um coração diabólico. Só os vizinhos conhecem o lado horrível e desumano deste homem através dos gritos e choros noturnos:

Quem sofria nas mãos dele era sua mulher e sua filha Fuizinha. (...) Era mau o Fuinha. Diz que ele tirava a roupa das duas e batia até sangrar. Se elas choravam baixinho, batia até que elas gritassem e depois batia até que elas calassem (Ibid., p. 54).

Dois frases curtas resumem o sofrimento cotidiano das vítimas de violência doméstica. As roupas despojadas representam a perda da dignidade e dos direitos humanos, o sangue e as lágrimas não angustiam o agressor, servem de estímulo para que ele cometa novas atrocidades. Finalmente, numa noite de gritos e sangue, a mãe de Fuizinha encontrou o seu fim, silenciada para sempre pela atrocidade.

Fuinha assassinou de forma desumana e brutal a sua mulher, cuja morte nem sequer deteve a violência doméstica. A única vítima restante, a filha, foi obrigada a crescer com medo e dor, assumindo tudo o que nunca deveria ter sofrido, deixando a violência doméstica cicatrizes físicas e psicológicas permanentes na menina. O contraste entre o silêncio da mãe e os gritos da filha intensifica o ambiente de dor e desespero na vizinhança. Quando um dos moradores falou com o homem por não suportarem o seu comportamento violento, o discurso do pai aponta cinicamente para a inferioridade das mulheres, acentuando a perversidade e a vileza da personagem:

“Mulher é pra a gente bater, mulher é pra apanhar, mulher é (...) a filha era dele e que ele fazia com ela o que bem quisesse” (Ibid., p. 55). Fuizinha e sua mãe são apenas duas das muitas mulheres que sofrem violência doméstica na obra, em que outras faveladas foram submetidas a diferentes tipos de violência, desde mulheres grávidas que sofreram abortos devido a agressões, até prostitutas que foram submetidas a violência verbal devido ao seu trabalho. O nível de violência que sofrem as mulheres situa no centro da obra uma tragédia, em que às vezes a morte é a única maneira de escapar para as vítimas. Nesse sentido, a favela é retratada como um espaço de hostilidade para muitas mulheres.

Por outro lado, a memória tornou-se na obra um importante instrumento para a reconstrução da história da favela, através dos contos que a narradora Maria Nova ouviu na infância dos mais velhos e das vagas memórias dos seus antepassados, que foram ganhando clareza através das suas palavras. Através da escrita entendida como escrevivência, a escritora pode ter um diálogo íntimo com os seus antepassados e imaginar o que lhes aconteceu, tentando encontrar neles um sentimento de pertença e autoafirmação para a comunidade. Na obra, a maioria dos favelados eram descendentes de escravos que deveriam ser "livres" após a abolição da escravatura, mas infelizmente não conseguiram escapar à sua posição subalterna na sociedade. As memórias familiares entrelaçam-se, assim, com a realidade, em que a dor da opressão sofrida é herdada e transmitida de geração em geração.

Tio Totó, como herdeiro das memórias dos seus antepassados, teve uma vida dura e passou pelo destino trágico sofrido por muitos negros. É uma figura impressionante e desoladora. Sendo uma criança nascida após a Lei do Ventre Livre, viveu com os pais escravos na fazenda e passou a infância na senzala e na roça, onde as marcas deixadas nos ombros do labutar se tornaram testemunho de sua dor. Com as histórias dos pais, aprendeu sobre a terra onde seus antepassados viveram, “um lugar grande, de mato, bichos. De gente livre e sol forte...” (Ibid., p. 22). A memória de uma terra distante foi transmitida junto com a dor dos antepassados. O corpo negro era trocado ou vendido como mercadoria e os africanos eram obrigados a vir para essa terra estranha para serem

explorados como escravos. A dor de perder a pátria e de perder os direitos humanos foi chamada “banzo”. Segundo definição do eminente gramático e historiador brasileiro João Ribeiro, banzo é “uma moléstia estranha, que é a saudade da pátria, uma espécie de loucura nostálgica, suicídio forçado, o banzo, dizima-os pela inanição e fastio, ou os torna apáticos” (*apud* Oda, 2008, pp. 3-4). O banzo ficou no coração do tio Totó, em que cada batida era acompanhada por uma memória dolorosa.

Quando, finalmente, o tio Totó decide libertar-se destas dores, o azar volta a aparecer na sua vida. Apesar de ter perdido a primeira mulher e a filha no processo de fuga, não desistiu da vida e escolheu continuar a lutar. Aos olhos de Maria Nova, ele é um homem sorridente, muito forte e corajoso. No entanto, quando a história se repete, as memórias dos antepassados voltam: os descendentes dos escravos eram mais uma vez obrigados a abandonar as suas casas. O plano de demolição da favela torna o personagem silencioso e inconsolável e a miséria da vida transforma-o num homem desesperado. O processo de envelhecimento de tio Totó era paralelo à demolição da favela, prenunciando o facto de não existir escapatória para a vida miserável dos descendentes dos escravos, tal como não existia saída para a demolição da favela. O lugar que lhe trouxe esperança, que abrigou seu coração partido, estava a morrer e “tio Totó envelhecia, não pelos anos passados, mas pelo tempo contado em dores que a vida ofertara para ele” (Id., 2017, p. 60).

A permanência da subalternidade e do destino trágico prova a circularidade da história. Assim, na escrita, o entrecruzamento do passado colonial e escravocrata com as profundas desigualdades e marginalização vividas pelos descendentes dos escravos nas cidades de hoje, criam um laço forte entre a favela e a senzala (Schmidt, 2010, p. 210). Na infância de Maria Nova, essa ligação foi retomada na sala de aula, fazendo que a turma ficasse em silêncio, inclusive os alunos negros. Apenas Maria Nova tentava contar essa história dolorosa dos negros, mas foi vencida pelo silêncio. Vale a pena refletir sobre esse episódio, que expôs a escuridão que domina a sociedade, a desigualdade entre as classes, através da adoção perspectiva das crianças, que certamente destacou a crítica ao fenómeno do silenciamento. Perante a desigualdade, os

personagens na obra fizeram escolhas diferentes: uns ficavam a remoer a dor do passado e em silêncio, enquanto outros perceberam a necessidade de sair da rotina e optaram por resistir e gritar. Através dos contos que Maria Nova ouviu, a dor carregada pelos seus avós passou para ela, que começou a tentar recordar essas memórias e a necessidade de as transmitir. Como Tio Tatão disse uma vez a Maria Nova:

Nossa gente não tem conseguido quase nada. Todos aqueles que morreram sem se realizar, todos os negros escravizados de ontem, os supostamente livres de hoje, se libertam na vida de cada um de nós, que consegue viver, que consegue se realizar. A sua vida, menina, não pode ser só sua. Muitos vão se libertar, vão se realizar por meio de você. Os gemidos estão sempre presentes. É preciso ter os ouvidos, os olhos e o coração abertos (Ibid., p. 76).

A descrição que Evaristo faz da favela na obra não se limita à imagem externa do espaço, mas reflete a história, os costumes e a psicologia dos moradores. Apesar da vida dura, os moradores da favela tinham os seus próprios momentos de felicidade. Na obra descreve-se como os festivais anuais de bola na favela eram muito animados, desde a preparação do terreno até ao início oficial do jogo, como havia um ambiente de tensão e expectativa à volta do campo enorme entre a favela e o bairro rico, como, quer fossem trabalhadores ou vagabundos, todos se juntavam para passar o Carnaval. Além disso, a festa junina é descrita como o momento preferido da favela, com comida gratuita, pessoas bem vestidas, uma fogueira acesa e um quarteto de dançarinos, formando um quadro alegre. É de salientar que esse evento era financiado pelos vizinhos ricos. Esses dois grupos completamente diferentes mantinham um acordo tácito, em que os ricos respeitavam os pobres e lhes davam alguma ajuda financeira, enquanto eles não invadiam as suas casas, nem ameaçavam a sua segurança.

A bondade e a solidariedade são especialmente valiosas quando comparadas com as terríveis condições de vida dos moradores. Esta obra mostra um lado diferente da favela, um lado que o público não conhecia, ou seja, marcado pela humanidade, a bondade e a beleza, apesar da violência e da miséria. Neste sentido, destacam-se dois personagens: a amorosa Vó Rita e o benévolo Bondade. A primeira é a parteira da favela, que trouxe muitas vidas ao mundo. Na narrativa, Vó Rita é a representante do amor e da esperança, como afirma a narradora: “era como uma tempestade suave, Vó Rita tinha

rios de amor, chuvas e ventos de bondade dentro do peito” (Ibid., p. 21); o segundo é um homem bondoso, que tal como indica o seu apelido, fez sempre tudo para ajudar os favelados. Apesar de não ter casa, estava no coração de todos. Além das histórias protagonizadas por eles, são narrados outros episódios de solidariedade na favela, para reforçar essa ideia de empatia e humanidade, por exemplo, quando a empregada doméstica Ditinha foi presa por roubo, os vizinhos se preocuparam com seus filhos pequenos e seu pai paralítico e lhes ofereceram muita ajuda.

O plano de desfavelamento rompeu o precário equilíbrio existente na favela. Quando foram notificados pelo governo, nenhum dos moradores quis sair, pois consideravam esse lugar o seu lar. O plano criou um sentimento de amargura e ressentimento entre as pessoas, que foram obrigadas a escolher entre tábuas de madeira, tijolos ou uma indemnização irrisória. O programa de demolição durou mais de um ano, durante o qual o barulho do trator quebrou a paz da favela e todos os moradores ficaram com medo. Quando a estação das chuvas chegou, a chuva arrastou as barracas e afogou os gritos do povo. Curiosamente, o que deveria ser um tempo triste foi visto num sentido oposto, pois a chuva atrasou o trabalho das equipes de engenheiros e fez brotar a esperança no coração dos moradores, produzindo um sonho ingênuo: “o território em que estava plantada a vida de todos poderia ser para sempre deles” (Ibid., p. 95). Ao contrário do que acontecia antes, o aparecimento do sol já não representava a esperança, mas a sua morte, porque o reaparecimento da equipa de construção voltou a intensificar o sofrimento do povo.

O inócuo Buracão, foi se tornando cada vez maior, transformando-se em metáfora de uma grande boca insaciável, ameaçando a vida dos moradores, invertendo a imagem do útero acolhedor (Fonseca, 2018, p. 120). Por fim, quando o Buracão desapareceu, o local dos últimos barracos foi arrasado, proclamando a completa decadência da favela: na obra, a imagem das ruínas, mais do que qualquer outra coisa, prenuncia o futuro cinzento dos moradores, a memória de uma época que acabou.

A escrita de Evaristo sobre a favela não pode ser entendida apenas como a representação do sofrimento, pois as palavras contêm o seu amor à vida. Mesmo quando

revela o sofrimento da classe baixa, a imagem da margem na sua escrita raramente é apenas cinzenta e sombria, pois frequentemente surge na obra um espaço cheio da beleza da vitalidade. Esta é a nova imagem que ela quer transmitir ao público relativamente às margens da cidade.

2.5 Margens urbanas contemporâneas

O movimento do hip-hop, que inclui diferentes expressões artísticas (break, grafite e rap), teve origem nos Estados Unidos entre os jovens marginalizados pela segregação racial e social (Nascimento, 2006, p. 45). No período entre o final do século XX e o início do século XXI, esse movimento essencialmente musical também invade as áreas marginalizadas do Brasil em ritmo acelerado, tornando-se um instrumento de representação das vozes marginalizadas e uma fonte de identidade para os jovens em bairros periféricos. De acordo com Kehl (2022, pp. 1-3), o principal público da música *rap* são os jovens negros pobres das periferias urbanas. Nessa situação, os *rappers* utilizam as músicas para “procurar ampliar a grande fratria dos excluídos, fazendo da “consciência” a arma capaz de virar o jogo da marginalização.” Além disso, o rap também mostrou ao público “uma intensão de igualdade, um sentimento de fratria, um campo de identificações *horizontais*.” Ao mesmo tempo, os breaks e os grafites ganharam a mesma importância que o *hip-hop* na margem urbana, sendo vistos como uma expressão de confronto a respeito da opressão social e a marginalização (Siqueira, 2021, p. 97). Nesse sentido, o escritor Ferréz integrou a cultura *hip-hop* à literatura, publicando o livro *Capão Pecado* em 2000, o que, juntamente com a publicação pioneira de *Cidade de Deus* e o seu significativo sucesso, levou ao desenvolvimento, como já foi referido, do conceito de literatura marginal e do movimento literário relacionado com esse conceito. Andréa Hossne classifica este tipo de literatura como “literatura periférica marginalizada”, referindo-se a um tipo de literatura que “não está excluída do mercado editorial, que não está se excluindo do cânone, mas que está sendo produzida por quem está excluído social, econômica e literariamente” (*apud* Nascimento, 2006, p. 20). Como já foi referido, em 2001, em colaboração com a Editora Casa Amarela, Ferréz organizou um encontro dos escritores com um perfil sociológico semelhante ao seu (o da margem da produção e do consumo de bens econômicos e culturais, do centro geográfico das cidades e da participação político-social) para incluir os seus trabalhos na revista *Caros Amigos/Literatura Marginal – A cultura da periferia*.

Posteriormente, Ferréz organizou mais duas edições especiais de “literatura marginal”, em 2002 e novamente em 2004, com o objetivo de criar um espaço para as vozes marginalizadas dentro do sistema literário e à par do discurso hegemónico (Ibid., p. 23). Desde então, cada vez mais escritores marginais têm vindo a ocupar um lugar no sistema literário brasileiro e a sua presença está a mudar o estatuto esquecido e quase invisível da “Margem urbana” (Ibid., p. 25). Em consequência da crise económica e política, as editoras e livrarias tiveram cada vez mais dificuldade em sobreviver e muitos prémios, iniciativas e eventos literários perderam o seu apoio financeiro, incluindo o *Caros Amigos*, que anunciou o encerramento da sua edição impressa após o vigésimo aniversário da sua criação. No entanto, estas dificuldades não impediram o desenvolvimento da literatura marginal, pois cada vez mais escritores marginais estão a ser apoiados pelas grandes editoras brasileiras e começam mesmo a ter sucesso no mercado internacional, à medida que a margem urbana se desloca gradualmente para o centro do palco cultural e do sistema literário.

Em 2012, no Rio de Janeiro, nasceu uma festa literária internacional com o objetivo de promover a cultura literária e diversos tipos de atividades relacionadas aos livros e à leitura, a Festa Literária das Periferias (FLUP), que tem sido fundamental para promover a ascensão de escritores de origens marginalizadas. De acordo com Fracalanza (2023, p. 108), desde a sua criação, a FLUP tem oferecido a escritores de classes baixas a oportunidade de contactar com editoras conhecidas. Além disso, ofereceu cursos de escrita gratuitos aos escritores para lhes possibilitar a comunicação e o aperfeiçoamento das suas capacidades de escrita. O fenómeno de nova geração cuja escrita será analisada neste subcapítulo é representado de modo paradigmático por Geovani Martins, um dos beneficiários da FLUP e frequentador das atividades literárias e culturais da margem carioca. De acordo com uma entrevista com o escritor, ele realmente começou a escrever justamente depois de participar da FLUP em 2013, foi aí que escreveu o seu primeiro conto, teve contacto com vários escritores, conversou com eles (Martins, 2023).

O escritor nasceu em 18 de julho de 1991, em Bangu, na Zona Oeste da cidade do

Rio de Janeiro. Apesar de não ter tido muita experiência escolar, a sua paixão pela literatura começou na infância. Martins começou a ler muito cedo, ainda antes da escola, aos quatro anos de idade. O seu gosto pelas histórias tornou-se a força motriz do seu amor pela escrita e levou-o a começar a escrever. Como disse numa entrevista: “A partir desse interesse por livros e naturalmente ter começado a escrever, depois de um tempo comecei a direcionar o que eu fazia” (Martins, 2018c).

O livro de estreia do autor Geovani Martins, *O sol na cabeça*, foi publicado em 2018. A obra não só dominou o *ranking* dos livros mais vendidos no Brasil e foi elogiada por escritores consagrados, como Chico Buarque e Milton Hatoum, como também teve a mesma popularidade entre os leitores no exterior, sendo traduzido e publicado em dez países, entre eles, os Estados Unidos, o Reino Unido ou a Espanha. O autor afirma que o trabalho de escrita durou mais de dois anos e o livro finalmente começou a ganhar forma após várias reescritas na virada de 2015 para 2016⁶.

A obra é composta por treze contos, com diversos tipos de narradores. A inspiração para esta obra vem da própria experiência do escritor. Ele mudou-se de Bangu, na Zona Oeste para o Vidigal, na Zona Sul aos treze anos de idade e o choque criado por essa experiência o fez perceber a singularidade de cada favela. É com base nessa experiência que constrói a imagem da margem urbana para o novo século na sua obra. Nas palavras dele: “Era tudo diferente: o jeito de falar, de brincar na rua, as regras no futebol, os dribles de corpo, as pipas, a música, o ritmo das pessoas, o volume dos gritos, até o sol parecia queimar de outra forma” (Martins, 2018b). Nesse sentido, as personagens principais da obra são adolescentes que vivem na favela, opção que apresenta ao leitor o espaço através dos olhos dos jovens, o que se assemelha à perspectiva a partir da qual o romance amadiano *Capitães da Areia* é escrito, contando a história de um ponto de vista inocente. Por outro lado, *O sol na cabeça* partilha uma busca comum com as quatro obras analisadas nos subcapítulos anteriores, no que diz respeito à abordagem dos temas da marginalização, da discriminação racial e da violência. No uso da

⁶ Informações obtidas no site de <https://www.companhiadasletras.com.br/blogDaCompanhia/Post/3857/geovani-martins-guarde-este-nome>, consultado em 29 de abril, 2024.

linguagem, continua o estilo proposto por Paulo Lins, mantendo uma mistura de linguagem coloquial e gíria. A esse respeito, numa entrevista ao jornal *El País*, Martins afirmou que: “usar as gírias na literatura é uma forma de preservar a memória de um local” (Martins, 2018a). Esse estilo de escrita acrescenta uma forte característica local à obra, e, como defendeu Antônio Fraga, é necessário criar e difundir uma nova linguagem literária que represente as margens, compreendendo toda forma de linguagem chula, de calão, de barbarismos e de sujeira (*apud* Amaral, 2003, p. 66).

A obra apresenta uma opção literária semelhante à de *Cidade de Deus* e *Becos da Memória*, recriando contemporaneamente a realidade da favela e os problemas sociais que nela surgiram. Contudo, ao contrário da imagem romântica marginal de *Capitães da Areia*; do relato realista do inferno da fome de *Quarto de Despejo*; da imagem da criminalidade sangrenta e violenta de *Cidade de Deus* e da imagem impressionante e dolorosa de *Becos da Memória*, a escrita de Martins não se preocupou essencialmente com a denúncia da miséria da favela. Também não pretendeu satisfazer o desejo de curiosidade do público, mas partiu, em grande parte dos relatos, do cotidiano dos moradores de classe popular. A sua obra visa refletir a dificuldade e a crise da margem urbana no novo século com o máximo de objetividade, não só mostrando as dores e alegrias, lutas e inseguranças da "nova geração" nascida nessa realidade, mas também cuidando de sua busca por sonhos e dignidade. Além disso, a obra incorporou “o estilo irônico, a linguagem experimental, bem como a exploração psicológica de alguns personagens” (Silva, 2022, p. 38). Os marginalizados foram vistos no livro, essencialmente, como pessoas comuns, com defeitos e virtudes, tristezas e alegrias. Tal como os outros cidadãos, eles também deixaram de estar fechados na sua comunidade, cruzando-se com outras pessoas ao trabalharem ou transitarem pela cidade. Nas palavras de Maia (2021, pp. 5-6): “os personagens percorrem diferentes vias públicas, vão à praia, esperam em estações de trem, passam por logradouros diversos, o que enseja a emergência de adversidades que enfrentam nos variados espaços metropolitanos”. A margem também já não é uma presença estranha na cidade e surge como um lugar de habitação.

De acordo com um estudo sobre a favela, graças às políticas sociais, a vida de alguns favelados melhorou significativamente na segunda década do século XXI, sobretudo quando comparada com a vida no século passado:

No fim de 2013, a fatia dos habitantes de favelas na classe média era de 65%, contra 33% dez anos antes. (...) Nas comunidades, em que 53% das pessoas já passaram fome, a vida melhora se ocorre alguma elevação nos ganhos da família. (...) 76% consideravam que a vida efetivamente havia melhorado e 93% estavam otimistas em relação aos doze meses seguintes (Harayama, 2014, p. 32).

No início do século XXI, quando as condições económicas e de vida melhoraram para alguns moradores da periferia, os problemas que afligiam esses marginalizados passaram de ser essencialmente problemas práticos, como a falta de comida e as más condições de habitação, para os problemas espirituais, cada vez mais salientes. Por muito tempo, a favela enfrentou uma situação de absoluto esquecimento, como Carolina de Jesus descreveu nas suas obras, as pessoas foram escondidas nas margens da cidade, onde ninguém se importava com elas. A dor deste esquecimento continuava a crescer e acabou por levar as pessoas à revolta. Como um dos movimentos associados à cultura popular do *hip-hop*, desde o início, o graffiti foi criado como forma de protesto. No início da década de 1960, sob a opressão política da ditadura brasileira, as pessoas começaram a escrever slogans contra o regime militar nas ruas de São Paulo. Depois disso, a onda do movimento do graffiti se espalhou por todo o país e se tornou uma representação das vozes oprimidas das massas. Na década de 1980, influenciado pelo movimento *punk*, as grafias da pichação apareceram com frequência nas paredes das ruas da cidade (Siqueira, 2021, pp. 99-100). Apesar do anonimato dos grafiteiros, as suas assinaturas acabam por realçar a verdadeira identidade de muitos deles, jovens marginalizados.

No conto “O rabisco”, encontramos a história do jovem marginal Fernando, que ansiava por reconhecimento e foi ignorado. No início do relato, mostra-se uma cena tensa, em que o protagonista estava a escalar um prédio, pronto para fazer um grafite, quando um grito o interrompeu, porque ele tinha sido confundido com um ladrão. Vale destacar que a pichação é considerada pelas autoridades como uma violação e dano

contra o património público e que é, portanto, uma atividade criminosa. Siqueira (2021, p. 98) considera que é esse carácter ilegal do ato que marginaliza o pichador em diversos aspetos. Por isso, no conto, Fernando afirma que “o pichador e o ladrão têm quase sempre o mesmo valor e o mesmo destino” (Martins, 2018d, p. 40). Logo em seguida, somos levados pelas lembranças do narrador, que revela que pichava desde muito jovem para deixar seu nome nas paredes:

Fernando, assim como a grande maioria das pessoas, sentia a necessidade de não passar batido pelo mundo. (...) Queria entrar pra história desse jeito, ser lembrado e respeitado pelas pessoas certas. Essa sempre foi sua maior motivação na hora de rabiscar (Ibid., p. 40).

Esta aventura de ocupação do espaço urbano foi suspensa pelo nascimento do seu filho: as memórias do pai alcoólico lhe tinham causado tantos danos que o protagonista não queria colocar o seu próprio filho numa situação semelhante. Ao mesmo tempo, a ilegalidade do graffiti levaria o pichador a enfrentar a violência da polícia e, assim, se continuasse a pichar, enfrentaria um futuro infeliz. Durante os três meses sem "xarpi" (pixar/pichar), ele fez de tudo para reprimir os instintos e se distrair com outras coisas, mas o desejo de ser lembrado e a paixão pela arte superaram tudo e, como o seu pai seduzido pelo álcool, resolveu retomar o *spray*. O narrador pensou naqueles amigos que agiam da mesma forma, de modo a estabelecer um diálogo com outros cidadãos, destacando a sua presença (marginal) a todo o custo, incluindo a própria vida. Assim, a fim de prestar homenagem aos amigos, começou outra aventura, que acaba na confusão que inicia o relato.

A polícia lá em baixo aproximava-se armada, os gritos das mulheres aumentaram o medo do protagonista, que, pensando no seu filho que estava em casa, apercebia-se de que tinha de fugir desse lugar. Por isso, saltou do terraço do prédio, partindo a perna. Nos seus últimos momentos de consciência, dominado por uma dor terrível, imaginou ver o seu nome escrito em dois prédios. Assim, o final do conto sublinha a identidade de grafiteiro e revela o seu outro nome, Loki.

Ao contrário do relato de Carolina de Jesus, que tinha medo de sair da favela e explorar a cidade, os jovens desta obra transpõem as barreiras físicas para entrar na

cidade e usufruir o espaço público. Lamentavelmente, a tentativa de ocupar o espaço urbano com a pichação e visibilizar a cultura marginal não é positiva, devido à persistência do preconceito social, que vê os marginalizados como pobres e violentos.

Este preconceito agrava a sua situação de marginalidade e nega-lhes até o direito de acesso a alguns espaços da cidade. No primeiro conto da obra, “Rolézim”, encontramos uma narração em primeira pessoa sobre o preconceito, a discriminação e a violência sofridos pelos jovens marginalizados nos espaços públicos urbanos, principalmente a violência da polícia. No início do conto, por causa do calor sufocante, um jovem da periferia decide ir à praia para aproveitar a brisa fresca do mar. No entanto, isso não é fácil, dado que o protagonista e os seus amigos não têm dinheiro suficiente para pagar um bilhete de autocarro e, por isso, têm de apanhar o autocarro para a praia ilegalmente. As palavras “ônibus lotado, geral suado, apertado” (Ibid., p. 7), desenham um quadro de sufoco, opressão e tensão que não só resume a situação daqueles que vivem na cidade, mas também deixa antever a discriminação e a violência que os protagonistas estão prestes a encontrar. Apesar da dificuldade da viagem, o prazer da ida à praia permite-lhes ignorar temporariamente a aflição.

Ao longo do percurso, através das memórias do narrador-protagonista são retomados alguns dos temas recorrentes na escrita sobre a favela: as drogas, o crime, a luta entre a polícia e as quadrilhas. Em contraste com as cenas violentas e brutais ideadas por Paulo Lins, a narrativa de Martins é mais sossegada. A história não tem altos e baixos drásticos, o enredo é construído de forma simples e as personagens são mais humanas, pois não é representado nenhum sujeito periférico como uma máquina assassina, tornada cruel pela miséria e pelo desejo de lucro, tal como acontece nas obras de Lins e Ferréz.

Por exemplo, numa conversa sobre drogas, marcada pela preocupação de sua família e amigos, o irmão do protagonista enfatiza que ele não deve tomar drogas químicas altamente viciantes, apesar de uso de drogas estar muito presente na vida diária de alguns moradores da favela. Igualmente, nesse diálogo revela-se também a origem do medo e do ódio do protagonista pela polícia: o seu amigo Jean foi morto pela

polícia nas ruas. Enfim, esta passagem do conto estabelece a integridade da caracterização psicológica e emocional dos protagonistas e, ao mesmo tempo, mostra a realidade de muitos marginalizados.

Depois de um curto período a desfrutar da praia, a história atinge o seu clímax quando um polícia os avista de regresso a casa. A primeira reação dos jovens é afastarem-se do polícia. Obviamente, este comportamento deriva do facto de serem tratados como potenciais criminosos ou de serem presos sem motivo, o que acontecia com frequência suficiente para provocar esta reação nos jovens e o que, aliás, acontece de novo no conto: o polícia acusou-os simplesmente por causa da sua aparência. As palavras de um polícia confirmam essa tendência: “quem estivesse sem dinheiro de passagem ia pra delegacia, quem estivesse com muito mais que o da passagem ia pra delegacia, quem estivesse sem identidade ia pra delegacia” (Ibid., p. 11). Esta suspeita generalizada cria a imagem de um poder superior implacável e preconceituoso, apresentando ao leitor, de um modo direto, a discriminação e a hostilidade sofridas pelos marginalizados. Para tentar explicar o comportamento da polícia podemos dizer que estes jovens cometeram um “crime invisível”, transitarem em um espaço que não lhes pertence (Silva, 2022, p. 66). Este fenómeno esconde uma “estigmatização de uma sociedade racista, preconceituosa e que banaliza o sujeito enquanto ser humano, trata-o como objeto e não pessoa” (Miranda, 2021, p. 5).

Este preconceito contra os grupos marginalizados está também presente no conto “Espiral”. O protagonista é um adolescente que cresceu na favela e, desde a infância, tem sofrido discriminação e uma espécie de violência simbólica das outras classes:

Primeiro com os moleques do colégio particular que ficava na esquina da rua da minha escola, eles tremiam quando meu bonde passava. (...) Andando pelas ruas da Gávea, com meu uniforme escolar, me sentia um desses moleques que me intimidavam na sala de aula. Principalmente quando passava na frente do colégio particular, ou quando uma velha segurava a bolsa e atravessava a rua pra não topar comigo (Id., 2018d, p. 12).

A imagem da criança pouco agressiva, de uniforme escolar e mochila às costas, é vista pelos outros como fonte de perigo e violência. A ironia deste facto é inegável. Um menino educado, que se encontra numa posição vulnerável, é situado na “classe

perigosa”, isto é, é identificado como marginal e, portanto, como criminoso. O medo também está presente na experiência do protagonista e, assim, quando enfrenta “os moleques maiores, mais fortes, mais corajosos e violentos” na escola, também opta por fugir (Ibid., p. 12). Nesse sentido, o conceito da força e o medo estão ligados e, a criança inocente fica perturbada com o medo dos outros e interessa-se por este fenômeno.

À medida que cresce, compreende gradualmente a origem deste medo, que é o preconceito das pessoas. O protagonista vive numa favela da Zona Sul, mais próxima dos bairros ricos do que das outras favelas na cidade. Apesar da proximidade, a enorme diferença de riqueza, a discriminação e o preconceito continuam a criar um abismo intransponível. Quanto mais crescem as crianças, mais fundo descobrem ser o abismo. Perante essa situação, a raiva e a tristeza dominam o protagonista, que opta por uma vingança alucinada. Assim, o medo demonstrado por uma velha na rua torna-se a arma do menino, que atinge o seu objetivo – a vingança – apenas com uma simples perseguição, que apavora a anciã. Gradualmente, o desejo de vingança domina-o e começa a procurar vítimas para experimentar: homens, mulheres, adolescentes, idosos, todos os que receavam da sua presença por preconceito passam a ser o seu objeto de observação. Esta obsessão até afetou a sua vida:

Ficava cada vez mais difícil enfrentar qualquer assunto banal. Nem nos livros conseguia me concentrar. Não queria saber se chovia ou fazia sol, (...) aos poucos, fui sentindo que me afastava de gente realmente importante para mim (Ibid., p. 14).

O protagonista sabe claramente que se tratava de um ato violento, de ações imorais e vingativas e, por isso, não pode contar aos amigos os seus atos. À medida que a experiência avança, a história atinge o seu ápice, melhorando o protagonista o método de investigação. Mário, um homem que tinha levantado as mãos por medo assim que o encontrou na rua, é escolhido como objeto de pesquisa pelo protagonista. Assim, com um sentimento de vingança e curiosidade, o protagonista começa a perseguir e a observar a vítima de classe média. Durante mais de três meses de perseguição, o jovem conhece cada vez mais a vida de Mário, intensificando-se o nervosismo e o medo da vítima a partir da sua tomada de consciência de estar a ser perseguido. O aparecimento

da pistola nas mãos de Mário na cena final do conto muda a situação e essa total desigualdade de estatuto faz com que o jovem compreenda: “Se quisesse continuar jogando esse jogo, precisaria também de uma arma de fogo” (Ibid., p. 16). Ao mesmo tempo que revela a situação dos marginalizados, esta frase também indica a sua determinação em lutar contra a marginalização, como o autor, e inúmeros outros pioneiros, que utilizaram a literatura marginal para desafiar a literatura tradicional (Coelho, 2020, p. 13).

Os preconceitos tornaram-se uma arma para atacar tanto os outros como a si próprio. Mesmo que os membros da classe média e alta não queiram magoar os marginalizados, o medo subconsciente é suficiente para humilhar e perturbar pessoas inocentes, é uma forma de violência simbólica.

No relato, Martins demonstra uma espécie de inversão de papéis no desenrolar da narrativa, com os ricos passando de culpados a vítimas no início, e a inversão do papel do jovem marginalizado, passando de vítima a culpado. Essa inversão oferece-nos um retrato complexo da espiral social, em que diante da violência e do preconceito, todos têm o potencial de se tornarem vítimas.

A obra de Martins liberta-se, assim, do modelo de escrita violenta, centrando-se mais no cotidiano da margem e retratando diversas imagens de pessoas comuns marginalizadas e submetidas a diversas formas de violência simbólica. No conto “O cego”, o protagonista, Seu Matias, nasceu cego e teve de pedir esmolas para sobreviver, mas a sua tragédia é ainda maior. Após perder o pai alcoólatra e violento aos seis anos, a sua mãe morreu de uma doença. Contudo, antes disso, os vizinhos, solidários, ajudaram-no a cuidar da mãe, num episódio semelhante a alguns dos momentos de empatia e irmandade narrados em *Becos da memória*. Por causa da cegueira, a forma de sentir o mundo do protagonista orienta-se para o olfato, descrevendo a favela do seguinte modo, diferente da imagem violenta e miserável desse espaço: “o cheiro do perfume das mulheres, da maconha dos rapazes, dos almoços e das valas” (Martins, 2018d, p. 65).

Outro exemplo desse distanciamento da narrativa da violência é o conto “O caso

da borboleta”, que mostra a beleza das margens através da imaginação de uma criança. A ideia de que “[n]inguém nasce borboleta” (Ibid., p. 25) evoca a imagem que o escritor quer mostrar, isto é, que ninguém nasce bonito e admirado. Esta metáfora encoraja as crianças das margens a voarem sobre o muro invisível do preconceito e desfrutarem do mundo que também lhes pertence. Ao mesmo tempo, a imagem satiriza aqueles que se julgam superiores, pois todos passam por provações e tribulações para alcançar o sucesso e, nesse sentido, não há diferença entre ricos e pobres.

Dito isto, é importante destacar que o escritor não ignora outros graves problemas sociais para denunciar os estereótipos e a violência simbólica e, assim, a obra retoma o tema central de *Cidade de Deus*, o problema das drogas. Na obra de Martins a experiência nas margens ainda está ligada às drogas e ao crime, sendo que oito dos treze contos tratam desse tema. É inegável que as drogas, pelas suas qualidades viciantes e pelas alucinações que provocam, se tornaram um meio de fuga à dureza da vida para alguns membros da classe baixa. Ao mesmo tempo, o elevado lucro do tráfico de droga conduziu a luta entre quadrilhas e entre grupos criminosos e polícias corruptos. No conto “Estação Padre Miguel”, os traficantes de drogas usavam armas para oprimir a população, utilizando o medo da violência para criar "leis", sendo a mais irônica a proibição pela quadrilha do uso de *crack* (droga altamente viciante e que estimula a violência) na favela do Vintém, para evitar possíveis perturbações na ordem da favela. No início desse conto, é descrita uma "terra de drogas": “Da cracolândia só restava o lixo e o cheiro: copos de Guaravita, pedaços de roupas, filtros de cigarro, merda humana, isqueiros sem gás” (Ibid., p. 54). Por causa do mau cheiro e do lixo deixado pelos viciados, a imagem da margem como *locus horribilis* é mais uma vez reforçada. No entanto, o facto é que as drogas não estavam apenas presentes nas favelas, mas em todos os cantos da cidade, como afirma o protagonista:

Uma semana sem drogas e o Rio de Janeiro para. Não tem médico, não tem motorista de ônibus, não tem advogado, não tem polícia, não tem gari, não tem nada. Vai ficar todo mundo surtando de abstinência. Cocaína, Rivotril, LSD, balinha, crack, maconha, Novalgina, não importa, mano. A droga é o combustível da cidade (Ibid., p. 57).

Não apenas a favela é responsável pela disseminação das drogas, mas toda a cidade, toda a sociedade. O escritor enfatiza nesse conto o fato de que as drogas não estão presentes apenas nas margens, mas também nos espaços das classes altas e que, de certa forma toda a cidade é vítima das drogas (Botton, 2018, p. 8).

Na obra *O sol na cabeça* Martins construiu a imagem da margem através de uma narrativa que dá voz aos marginalizados, que deixam de ser invisíveis. A linguagem sincera e marcada pelos afetos e emoções das personagens ressoa nos leitores, de certa forma, reduzindo o abismo entre classes e proporcionando ao público uma perspectiva ainda mais alargada e complexa das margens.

3. Conclusões

A criação literária tem origem na vida real, pois, as dificuldades enfrentadas pelos moradores da margem urbana retratados na literatura também existem no real, embora os problemas descritos nas obras tenham sido, evidentemente, ficcionalizados. A sobrevivência da classe subalterna, a situação das mulheres e das crianças, as más condições de vida, o ambiente miserável, a perda de valores e de ética, todos estes problemas que acompanham o processo acelerado de urbanização afetam a estabilidade social e o desenvolvimento.

Desde os últimos anos do século XIX, quando a margem urbana apareceu pela primeira vez na literatura, até ao início do século XXI, graças aos esforços de todos os escritores, o retrato das margens foi ganhando centralidade, complexidade e diversidade na Literatura Brasileira. Apesar dessa complexidade, a modo de conclusão, tentaremos resumir a imagem literária das margens proposta nas obras do *corpus* a partir de quatro tópicos: o retrato de um país marcado pela pobreza e a miséria, de uma cidade de perigo e violência, de um lar precioso e de uma parte comum da cidade.

Um país de pobreza e de miséria

Em primeiro lugar, não podemos negar que a composição da imagem das margens no Brasil possui uma coloração racial muito clara. De acordo com um estudo sobre favelas apresentado no *site* do Ibase (Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas), “com relação à composição em termos raciais e de gênero, 67% das pessoas que vivem em favelas são negras, 12% a mais do que a composição total de brasileiros e brasileiras, na qual o percentual é de 55%”⁷. Por isso, é legítimo afirmar que as favelas são espaços maioritariamente negros. Nesse sentido, quase todas as obras escolhidas enfatizam esse fato, pois a maior parte dos protagonistas são negros ou mestiços. Embora Martins tenha deliberadamente omitido a cor dos seus protagonistas

⁷ Informações obtidas no site de Ibase, <https://ibase.br/favelas-uma-condicao-urbana-de-carater-nacional/>, consultado em 15 de maio, 2024.

em *O sol na cabeça*, quando a obra foi adaptada em filme, a escolha dos atores o obrigou a revelar a raça dos personagens, sendo a maioria negros (Gortázar, 2019).

Por um lado, quando os antepassados desses moradores negros da periferia vieram para a América do Sul, foram obrigados a se tornar mercadorias e, a falta de liberdade e a constante opressão os isolaram da sociedade, dificultando sua integração cultural e emocional no novo ambiente. Por outro lado, as falsas promessas do governo obrigaram-nos a ocupar terras ilegalmente, o que os impediu de se tornarem os verdadeiros donos da terra e de se enraizarem na cidade. Em diferentes períodos, esses marginalizados perderam os seus sonhos e as suas casas na cidade e tornaram-se vagabundos, tanto física como psicologicamente. A ideia de margem fica assim mais clara: ela é constituída por espaços formados pela reunião de pessoas sem abrigo devido à pobreza e à miséria, abandonadas e marginalizadas pela sociedade.

Assim, no início, as margens situavam-se em cantos isolados da urbe, como mostram diversas obras, que escolhem como espaço um trapiche abandonado, tal como acontece em *Capitães da areia*, ou um terreno baldio próximo ao lixão. Não há dúvida de que nesses espaços as condições de vida eram duras, as pessoas não podiam sustentar suas famílias trabalhando em troca de bons salários, suas barracas eram construídas com resíduos, faltavam infraestruturas para sustentá-las e até mesmo a comida podia ser retirada dos lixões. Este facto foi particularmente enfatizado em *Quarto de despejo*, obra em que Carolina de Jesus se referiu à favela como um inferno, onde a fome e a doença se espalhavam e ameaçavam as vidas dos moradores.

Com a evolução do processo de urbanização, as condições de vida melhoraram um pouco para alguns moradores, com as habitações passando de simples barracas a casas feitas de tijolo e argamassa. É de salientar que essa mudança não significa que a realidade da pobreza tenha sido resolvida, pois os moradores da margem continuam a não conseguir mudar o seu destino ou classe através do trabalho árduo. Podemos constatar que em quase todas as obras há uma revelação da realidade e do sofrimento das personagens marginais, quer se trate de crianças abandonadas nas ruas, ou dos pobres sem comida; quer se trate dos favelados que foram obrigados a abandonar as

suas casas, ou de conhecidos criminosos que praticam a violência; parece que nesse espaço literário retratado pelos autores estudados, o sofrimento foi transmitido de geração em geração, as suas situações marginalizadas tornaram-se a fonte da sua tragédia.

A falta de condições de vida faz com que para as personagens das diversas obras seja difícil atender os seus desejos, dominados pela necessidade e o instinto de sobrevivência. Mesmo assim, alguns deles ficam facilmente satisfeitos. Quando os seus desejos se cumprem, a sua felicidade é retratada de um modo muito intenso e, as narrativas, tornam-se, frequentemente, uma bela memória da vida, tal como acontece, por exemplo, com os *Capitães da areia*, que esqueceram a sua dor por causa do carrossel velho, com Carolina que ficava satisfeita ao ler e escrever, ou Maria Nova, que era feliz por causa da sua coleção de selos e contos. No entanto, quando as necessidades básicas de sobrevivência são satisfeitas, algumas personagens são dominadas pelos seus desejos e tornam-se escravos deles. Estas personagens tentam quebrar com o esquecimento e a marginalização através de formas violentas e criminosas.

Uma cidade de perigo e violência

A falta de recursos para a sobrevivência leva aos moradores à necessidade de competir por eles. A forma mais fácil para os marginalizados obterem esses recursos é através da violência, o que os leva a viver numa situação constante de criminalidade, dificultando a busca pela paz. As cinco obras do *corpus* narram a realidade do crime e da violência nas margens: os jovens que sobreviviam através de furtos nas ruas da Bahia; o fenômeno do roubo na favela do Canindé e nos *Becos da memória*; as quadrilhas descritas nas obras de Lins e Martins. As representações da violência e da criminalidade na cultura brasileira conseguiram trazer as margens para o discurso público, ligando as margens a uma imagem perigosa, o que fez com que os moradores sofressem mais discriminação da sociedade. Esse fenômeno é focado já de início, na obra *Capitães da Areia*, onde todas as crianças são vistas como criminosas, como pessoas que mereciam

ser encarceradas no reformatório. Na escrita de Carolina de Jesus, aos favelados é-lhes negada frequentemente a dignidade, sendo constantemente humilhados como residentes de um espaço, o das margens, que é visto como a úlcera da cidade. Na *Cidade de Deus*, a imagem da favela como violenta e perigosa atinge o seu apogeu. No romance, os crimes cometidos pelos bicho-soltos são divulgados muitas vezes na primeira página dos jornais, sofrendo os moradores da favela a aversão, o ódio e o temor do público de classe média e alta. Na obra de Conceição Evaristo, os moradores foram expulsos de suas casas e os seus direitos básicos também foram completamente ignorados. Mesmo hoje, no século XXI, com uma sociedade e cultura mais aberta, o preconceito e o racismo institucional ainda existem no Brasil, onde mesmo os jovens e as crianças estão sujeitos à discriminação pelo simples fato de serem marginalizados, tal como relata Martins nalguns dos seus contos. Graças às obras do *corpus* compreendemos melhor como as margens são perigosas, não apenas para os outros cidadãos, mas também para os marginalizados. Todas as pessoas comuns que vivem nas margens na contemporaneidade são duplamente oprimidas, pois não só têm de tolerar a ditadura dos traficantes e a ameaça constante às suas vidas, como também sofrem a discriminação social e a opressão da polícia, frequentemente corrupta. Eles são, portanto, de certa forma, as maiores vítimas da violência. Infelizmente, no passado e no presente, a imagem negativa da margem deixou uma impressão indelével no público que associa a imagem da cidade perigosa e violenta à margem urbana.

Além disso, como já foi mencionado, nas obras, a margem não é representada apenas de modo negativo, pois estas obras também contêm episódios que celebram esse espaço.

Um lar precioso

Em obras como *Cidade de Deus*, as margens são retratadas como um enclave rural na cidade, com sua bela paisagem bucólica, onde o ser humano vivia em harmonia com a natureza, com uma vida cheia de alegria e esperança. Porém, com o processo de urbanização, os bosques, prados e lagos da memória feliz do passado foram substituídos

por construções improvisadas e precárias.

No entanto, as emoções humanas dão um significado positivo a esse espaço, pois é o lar que abriga as memórias dos antepassados e o berço das culturas marginalizadas. É um espaço inclusivo, que acolhe os sem-abrigo de todos os lados equitativamente, ao contrário dos outros lugares da cidade, dominados por uma relação de exclusão e hostilidade a respeito dos humildes. Por um lado, a margem oferece uma “casa” a todos os sem-abrigo, incluindo as crianças abandonadas, os pobres ou as vítimas das inundações. Nesse espaço, muitas personagens sentem uma sensação agradável, de liberdade e segurança. Além disso, as margens lhes davam um sentido de pertença e identidade, pois nelas os sujeitos desterritorializados encontravam uma nova identidade coletiva e desfrutavam da solidariedade da comunidade e da simpatia dos vizinhos.

Uma parte comum da cidade

Como conclusão final, gostaríamos de destacar que todas as criações dos escritores estudados na presente dissertação têm como objetivo, em diferentes períodos, eliminar os estereótipos sobre os marginalizados e mostrar as verdadeiras margens e sua complexidade ao público. Este é apenas um espaço urbano comum, pois, de modo geral, os moradores não são diferentes dos outros cidadãos, têm as suas próprias famílias, as suas próprias experiências de vidas únicas, os seus próprios sonhos, as suas próprias emoções e, portanto, não são apenas os malandros, os criminosos ou os assassinos cruéis, que perderam a sua moral por hedonismo ou ambição, tão presentes na cultura brasileira dos últimos séculos. É o ambiente que condiciona, por vezes de modo trágico, a trajetória das suas vidas.

Graças ao trabalho de autores como Amado, Jesus, Lins, Evaristo ou Martins, entre muitos outros, a margem urbana hoje já não tem apenas uma aparência suja, atrasada e violenta na Literatura, é também um espaço de afetos e de conhecimento, que conserva as tradições e saberes de diversos grupos silenciados historicamente e produz a sua própria cultura. A margem está a enfrentar novas oportunidades e desafios. Embora ainda existam muitas dificuldades no processo de desenvolvimento, acreditamos

firmemente que a construção desse espaço está em andamento, pois a imagem do marginal e das margens está a tornar-se cada vez mais presente e gradualmente mais real e mais diversificada.

Referências Bibliográficas

A violência no setor saúde. **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, [S. l.], v. 12, n. 2, pp. 147–152, 2004. DOI: [10.1590/S0104-11692004000200001](https://doi.org/10.1590/S0104-11692004000200001). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rlae/article/view/1859>. Acesso em: 15 jun. 2024.

AMADO, Jorge. **Capitães da areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1937.

_____. **Capitães da areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Discurso de posse. **Academia Brasileira de Letras** [Web], 1961. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/jorge-amado/discurso-de-posse>. Acesso em: 2 out. 2023.

AMARAL, Luiz Eduardo. **Vozes da favela – Representações da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.3968>. Acesso em: 20 jul. 2023.

ANDRADE, Celeste Maria Pacheco de. «Os capitães da areia» de Jorge Amado: histórias de vida na cidade da Bahia. **Amerika**, 10, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/4676>. Acesso em: 27 jul. 2023.

ANDRADE, J. P. M. D. **O desenvolvimento da atividade cafeeira no Vale do Paraíba Fluminense de 1850 a 1888**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/2387> Acesso em: 23 jun. 2024.

ARAÚJO, E. de S. S. Becos da memória, de Conceição Evaristo: uma escrevivência da memória da mulher negra no Brasil. **Letras et Ideias**, v. 3, n. 1, pp. 13–29, 2019. DOI: 10.22478/ufpb.2595-7295.2019v3n1.48303. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/letraseideias/article/view/48303>. Acesso em: 16 jun. 2024.

ARIAS, A. R. **Vozes dos porões: a literatura periférica do Brasil**. 2011. Tese de Doutorado. University of California, Berkeley, 2011. Disponível em: https://escholarship.org/content/qt6tn3622m/qt6tn3622m_noSplash_bce0163b47bf308d30592b1ce3998443.pdf. Acesso em: 18 jul. 2023.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Editora Unesp, 2022.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. 2013.

BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (Eds.). **Vozes à margem: periferias, estética e política**. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

BONAMIGO, I. S. Violências e contemporaneidade. **Revista Katálisis**, v. 11, n. 2, pp. 204-213, jul. 2008.

BORGES, W. A.; ROCHA, M. M. A compreensão do processo de periferização urbana do Brasil por meio da mobilidade centrada no trabalho. **Geografia**, v. 29, n. 3, pp. 383-400, 2004. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/936>. Acesso em: 30 jun. 2024.

BOTTON, André Natã Mello. A representação da favela nos contos *de O sol na cabeça*, de Geovani Martins. **Abralic**, 2018, pp.: 3896-3909. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547745521.pdf. Acesso em: 09 abr. 2023.

_____. **Realismo e violência em romances da literatura marginal periférica brasileira: a representação da favela**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8426>. Acesso em: 08 abr. 2023.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Poesia Marginal dos Anos 70**. São Paulo: Scipione, 1995.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, pp. 67–89, 1970. DOI: [10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89](https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89). Acesso em: 10 dez. 2023.

CANDIDO, W. R. *Becos da Memória* e os percursos do relato testemunhal de Maria-Nova. **Revista Conexão Letras**, v. 16, n. 26, 2021. DOI: [10.22456/2594-8962.116120](https://doi.org/10.22456/2594-8962.116120). Acesso em: 16 jun. 2024.

CARDOSO, Estélio José; SANTOS, MJ dos; CARNIELLO, Monica Franchi. O processo de urbanização brasileiro. In: **Encontro latino americano de pós-graduação–universidade do Vale do Paraíba**, v. 11, 2011.

CARVALHO, Luciana de. **Uma leitura de Cidade de Deus, de Paulo Lins**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/91606>. Acesso em: 11 abr. 2024.

CERQUEIRA, M. D. S. Capitães da areia: o romance poético-social de Jorge Amado.

Fólio - Revista de Letras, v. 4, n. 1, pp. 1–15, 2018. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3448>. Acesso em: 28 jul. 2024.

COELHO, L.; SPAREMBERGER, A. Geovani Martins e a “Dialética da Marginalidade”: uma análise dos contos “Rolézim” e “Espiral”. **Travessias**, v. 14, n. 2, pp. 90-104, 2020. DOI: 10.48075/rt.v14i2.24750. Acesso em: 20 jun. 2024.

CORDEIRO, Débora Ortegosa. **Políticas de Intervenção em favelas e as transformações nos programas, procedimentos e práticas**: A experiência de atuação no município de Embu. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16137/tde-30072009-211758/en.php> Acesso em: 07 fev. 2023.

CORRÊA, R. L. **O espaço urbano**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

CRUZ, Jane Cristina. **Uma análise da personagem narradora em Becos da memória, de Conceição Evaristo**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica De Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**, v. 42, n. 4, 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4110>. Acesso em: 14 jun. 2024.

_____. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: Alterações e continuidades. **Letras de Hoje**, v. 56, n. 1, pp. 109-143, 2021. DOI: 10.15448/1984-7726.2021.1.40429. Acesso em: 30 jul. 2023.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DINIZ, Luis de Melo. **Representações da infância ultrajada e da criança-herói**: uma leitura de Charles Dickens e Jorge Amado. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6250>. Acesso em: 25 jul. 2023.

DUARTE, E. de A. O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo. **Revista Estudos Feministas**, v. 14, n. 1, pp. 305–308, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100017>. Acesso em: 17 maio. 2023.

DUARTE, Eduardo Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

DUTRA, E. A. **Cidade de Deus**: A representação e as implicações da violência na literatura e no cinema. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/229299>. Acesso em: 12 maio. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2017.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. pp. 48-57.

_____. Depoimento no I Colóquio de Escritoras Mineiras. **Literafro – O portal da literatura afro-brasileira da UFMG** [Web], 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 6 de abr. 2024

_____. Não leiam só minha biografia. Leiam meus textos [Entrevista realizada por Juca Guimarães]. **Brasil de Fato** [Web], 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/11/20/conceicao-evaristo-nao-leiam-so-minha-biografia-leiam-meus-textos>. Acesso em: 9 de abr. 2024.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Posfácio: costurando uma colcha de memórias. In: EVARISTO, Conceição. **Becos da memória** [livro eletrônico]. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018. pp. 116-122.

FRACALANZA, Laura. **Narrative and performative decolonial practices in literary festivals**: for a comparative analysis of Festa Literária das Periferias (FLUP) and Palestine Festival of Literature (PalFest). Tese de Doutorado. Universidade de Lisboa, 2023. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/62279>. Acesso em: 06 jul. 2024.

GAMA, A. M. S. **Capitães de Salvador**: as representações do urbano e das relações sociais na obra Capitães de Areia de Jorge Amado. 2015. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Campina Grande, 2015. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/499>. Acesso em: 24 jul. 2023.

GIORDANI, R. L. Representações marginais na escrita de João Antônio: do malandro ao marginal. **Travessias**, v. 14, n. 2, pp. 125-142, 2020. DOI: [10.48075/rt.v14i2.25236](https://doi.org/10.48075/rt.v14i2.25236). Acesso em: 8 dez. 2023.

GONÇALVES, Rafael Soares. A política, o direito e as favelas do Rio de Janeiro: um breve olhar histórico. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, v. 1, n. 1, pp. 1-23, 2013. DOI: [10.20396/urbana.v1i1.8635115](https://doi.org/10.20396/urbana.v1i1.8635115). Acesso em: 15 ago. 2024.

GONZAGA, Sérgio. "Literatura marginal". In: FERREIRA, João Francisco (Org.). **Crítica literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

GORTÁZAR, Naiara Galarraga. Geovani Martins: "Percebi que era negro na Flip, porque era o único". **El País**, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/16/cultura/1568657421_834925.html. Acesso em: 12 ago. 2024.

HARAYAMA, R. M. **Um país chamado favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira**. São Paulo: Gente, 2014.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **26 Poetas Hoje**. 2. ed. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1988.

HOLLOWAY, Thomas H. **Imigrantes para o café: café e sociedade em São Paulo, 1886-1934**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1960.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. São Paulo SESI-SP Editora, 2014.

KEHL, Maria Rita. A fratria órfã - o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. **Sociedade e Estado**, v. 15, n. 01, pp. 145–164, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/44578>. Acesso em: 16 jun. 2024.

LAMBERT, J. **Os dois Brasis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

Leite, Antonio Eleilson. "Marcos fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo." **Revista de Estudos Culturais**, vol. 1, 2014, pp. 1-20.

Lins, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Editora Planeta, 2018.

MACHADO, Ana Maria. **Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MACHADO, B. A. Escre(vivência): a trajetória de Conceição Evaristo. **História Oral**, v. 17, n. 1, pp. 243–265, 2014. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/343>. Acesso em: 5 jul. 2024.

MAGNABOSCO, Maria Madalena. As subjetividades (de)formadoras e

(trans)formadoras de Carolina Maria de Jesus. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 22, 2003, pp. 85-93.

MAIA, João Roberto. Armas para continuar o jogo: "Espiral" de Geovani Martins. **Terceira Margem**, v. 25, n. 45, pp. 171-193, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/38744>. Acesso em: 02 jul.2024.

MARINGOLO, Cátia Cristina Bocaiuva. **Ponciá Vicêncio e Becos da memória de Conceição Evaristo**: construindo histórias por meio de retalhos de memória. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2014. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/115842>. Acesso em: 17 jun. 2024.

MARQUES, Luciana Araujo. **Pacto em Capão pecado**: das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem. 2010. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.8.2011.tde-02082011-141504. Acesso em: 2023-06-03.

MARTINS, Elaine Donizeti. **A literatura periférica como impulsionadora de mudanças nos bairros periféricos**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/18944>. Acesso em: 20 jul. 2023.

MARTINS, Geovani. A violência do Rio de agora não é excepcional, já é repetição [Entrevista]. **El País** [Web], 2018a. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/28/cultura/1532811499_571710.html. Acesso em: 30 abr. 2024.

_____. Como a favela me fez escritor [Entrevista]. **O Globo**, 2018b. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/como-favela-me-fez-escritor-22911754>. Acesso em: 29 de abr. 2024.

_____. Entrevista. **Deus me livro** [Web], 2023. Disponível em: <https://deusmelivro.com/mil-folhas/entrevista-geovani-martins-28-9-2023/>. Acesso em: 28 abr. 2024.

_____. Fundação Tide Setúbal entrevista Geovani Martins. **Fundação Tie Setúbal** [Web], 2018c. Disponível em: <https://fundacaotidesetubal.org.br/fundacao-tide-setubal-entrevista-geovani-martins/>. Acesso em: 29 de abril, 2024.

_____. **O sol na cabeça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018d.

MELO, Mario Cesar Miranda. **As crianças invisíveis na literatura brasileira**: meninos de rua, na rua e outras crianças em situação de risco. 2009. Dissertação de Mestrado. Brigham Young University, Provo, 2009. Disponível em:

<https://scholarsarchive.byu.edu/etd/1959>. Acesso em: 27 jul. 2023.

MELO, Pedro da Silva de. **Carolina Maria de Jesus e a paixão pela escrita: um estudo sociolinguístico de Quarto de Despejo**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.8.2014.tde-27062014-104330. Acesso em: 2024-06-14.

MIRANDA, C. V. M.; BERGAMINI, C. V. A violência multifacetada no conto Rolézim, de Giovanni Martins. **A Cor das Letras**, v. 21, n. 3, pp. 263–269, 2021. DOI: [10.13102/cl.v21i3.5844](https://doi.org/10.13102/cl.v21i3.5844). Acesso em: 25 jun. 2024.

MISSE, M. **Crime e violência no Brasil contemporâneo: Estudos de sociologia do crime e da violência urbana**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **'Literatura marginal': os escritores da periferia entram em cena**. 2006. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2006. doi:10.11606/D.8.2006.tde-03092007-133929. Acesso em: 2023-07-03.

ODA, A. M. G. R. (2008). Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, 11, 735-761. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/XsH4RvsyCmxJzydsfgTgvKS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 01 jul. 2024.

OLIVEIRA, Fernanda Mota de; CABRAL, Giovana Gasparotto Souza. Do *Quarto de Despejo* à *Casa de Alvenaria*: modos de morar em Carolina Maria de Jesus. **Humanidades em diálogo**, v. 11, pp. 54–68, 2022. DOI: [10.11606/issn.1982-7547.hd.2022.176383](https://doi.org/10.11606/issn.1982-7547.hd.2022.176383). Acesso em: 14 jun. 2024.

OLIVEIRA, L. H. S. de. "Escrevivência" em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Revista Estudos Feministas**, v. 17, n. 2, pp. 621–623, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2009000200019>.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2013.

PAULINO, Jorge. **O pensamento sobre a favela em São Paulo: uma história concisa das favelas paulistanas**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2007. doi:10.11606/D.16.2007.tde-17052010-111743. Acesso em: 2023-01-25.

PELLEGRINI, T. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. **Crítica Marxista**, v. 2, n. 21, pp. 132-153, 2005. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo124critica21-A-pelegrini.pdf. Acesso em: 14 jul. 2023.

PEREIRA, Graziela Bachião Martins Colombari. **A construção narrativa em Cidade de Deus de Paulo Lins**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/91572>. Acesso em: 14 mar. 2024.

PERPÉTUA, Elzira Divina. A proposta estética em Quarto de despejo, de Carolina de Jesus. **Scripta**, 18.35, 2014, pp. 255-266.

RAPOSO, Rafael Ramos. **Nas margens de uma cidade sem deus**: da reificação ao reconhecimento em Cidade de Deus de Paulo Lins – uma interlocução entre Literatura e Direito. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Viçosa, 2022. Disponível em: <https://locus.ufv.br/handle/123456789/30838>. Acesso em: 17 mar. 2024.

REIS, R. Canon. IN. JOBIM, J. L. (org). **Palavras da crítica**: Tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp. 65-92

RENZCHERCHEN, Anderson Teixeira; FERREIRA, Silvéria da Aparecida. A morte e a morte de Quincas Berro D'água, história e literatura: diálogos, singularidades e possibilidades de análise. **História & Ensino**, v. 25, n. 2, pp. 325–345, 2019. DOI: [10.5433/2238-3018.2019v25n2p325](https://doi.org/10.5433/2238-3018.2019v25n2p325). Acesso em: 18 ago. 2023.

Ribeiro, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz. Cidade e cidadania: inclusão urbana e justiça social. **Ciência e Cultura**, v. 56, n. 2, pp. 43-45, abr./jun. 2004. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200020. Acesso em: 10 jan. 2023.

ROCHA, João Cezar de Castro. A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo. Ou a "dialética da marginalidade". **Letras**, n. 32, 2006, pp. 23-70.

RODRIGUES, Rute Imanishi. Os parques proletários e os subúrbios do Rio de Janeiro: aspectos da política governamental para as favelas entre as décadas de 1930 e 1960. **Texto para Discussão**, n. 2016, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), Brasília, 2014. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10419/121676>. Acesso em: 18 jul. 2023.

ROSA, T. T. Pensar por margens. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. S. (orgs.). **Nebulosas do pensamento urbanístico. Tomo I – Modos de pensar** [online]. Salvador: EDUFBA, 2018. pp. 176-204. ISBN 978-85-232-2032-7. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788523220327.0008>. Acesso em: 20 jul. 2024.

ROSSI, L. G. F. A militância política na obra de Jorge Amado. In: **Caderno de leitura: o universo de Jorge Amado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp. 22-33. Disponível em:

https://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CL_OuniversodeJorgeAmado_militanciapolitica.pdf. Acesso em: 03 jul. 2023.

SÀ, L. Zola in Rio de Janeiro: The Production of Space in Aluísio Azevedo's "O Cortiço." **Portuguese Studies**, v. 26, n. 2, pp. 183–204, 2010. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41105342>. Acesso em: 30 jun. 2024.

SALAH, J. **A Bahia de Jorge Amado**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado / Casa de Palavras, 2008.

SANTOS, Lara Gabriella Alves dos. **Carolina Maria de Jesus: Análise identitária em Quarto de despejo – Diário de uma favelada**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, 2015. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4895>. Acesso em: 25 abr. 2024.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: EDUSP, 2005.

SAWAYA, Ana Lydia; SOLYMOS, Gisela Maria Bernardes; FLORÊNCIO, Telma Maria de Menezes Toledo. Os dois Brasis: quem são, onde estão e como vivem os pobres brasileiros. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 48, pp. 21–44, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/xW994h4CkBRyFKbQWkGg4YQ/#> Acesso em: 16 abr. 2024.

SCHMIDT, S. (2010). Sobre favelas e musseques. **Ipotesi – Revista de Estudos Literários**, v. 14, n. 2, pp. 207-214. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25677>. Acesso em: 06 jul. 2024.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Adriana Carvalho. A leitura urbana de Lima Barreto em *Clara Dos Anjos*. **Espaço e Cultura**, n. 25, pp. 7–16, 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/3559>. Acesso em: 13 jun. 2023.

SILVA, Denise Helena. **Violência e literatura: a favela de Paulo Lins**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/19378>. Acesso em: 16 mar. 2024.

SILVA, F. A. F. Uma análise sobre a relevância do espaço como personagem na obra

“O Cortiço”, de Aluísio de Azevedo. **Periódico de Divulgação Científica da FALS**, ano IV, n. VIII, jun. 2010. Disponível em: http://fals.com.br/novofals/revela/REVELA%20XVII/Artigo5_ed08.pdf. Acesso em: 22 maio. 2023.

SILVA, K. C. P. D. **A representação da violência em O sol na cabeça, de Geovani Martins**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Maranhão, 2022. Disponível em: <https://repositorio.uema.br/handle/123456789/1868>. Acesso em: 06 abr. 2024.

SILVA, Rogério de Souza. **Cultura e violência: autores, polêmicas e contribuições da literatura marginal**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/99002>. Acesso em: 16 abr. 2023.

SIQUEIRA, Evandro Batista. **Sujeitos em trânsito: figurações do espaço urbano em O sol na cabeça, de Geovani Martins**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais,, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37271>. Acesso em: 06 jul. 2024.

SOUZA, A. S. **Costurando um tempo no outro: vozes femininas tecendo memórias no romance de Conceição Evaristo**. 2011. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95939>. Acesso em: 20 jun. 2024.

SOUZA, Francisca Katrine de Carvalho. **A favela em perspectiva comparada: A expressão do espaço nas obras Quarto de despejo de Carolina Maria de Jesus e Becos da Memória de Conceição Evaristo**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Maranhão, 2023. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/tede/4720>. Acesso em: 15 ago. 2024.

SOUZA, L. S. de. Infância e errância: imagens da criança abandonada na ficção brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 46, pp. 79–103, jul. 2015. DOI: 10.1590/2316-4018465. Acesso em: 04 ago. 2024.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

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

TEIXEIRO, Alva Martínez. A plenitude de um vazio em que a pobreza não é mais paisagem: a periferia em Paulo Lins e Ferréz. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 41, pp. 61–86, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/ptd6vtH3N9kTdt8C6dmRrqn/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 16 jun. 2024.

TENNINA, Lucía. La literatura brasileira de autoría negra y sus posicionamientos frente a las operaciones blancocéntricas del canon hegemónico. **Poligramas** n. 51, 2020, pp. 213-237.

UEHBE, Laís Nascimento. **Geografia, literatura e cidade**: uma análise geográfica dos romances urbanos de Jorge Amado. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.8.2019.tde-21052019-104032. Acesso em: 2024-08-18.

VELOSO, M. C. D. F. **A liberdade em Capitães da Areia**: uma análise literária e social. 2012. Monografia (Graduação em Teoria Literária e Literaturas). Universidade de Brasília, 2012. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/5305>. Acesso em: 5 jul. 2024.

VILLAÇA, F. **Espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel / FAPESP / Lincoln Institute, 2001.