



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB**  
**FACULDADE UNB PLANALTINA – FUP**  
**LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO – LEDOC**

**A AUTO-REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA MARGINAL: ANÁLISE DO**  
**CONTO *FÁBRICA DE FAZER VILÃO* DE FERRÉZ**

**LÚCIA IARA RODRIGUES DA SILVA**

**Brasília**

**2016**

**LÚCIA IARA RODRIGUES DA SILVA**

**A AUTO-REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA MARGINAL: ANÁLISE DO  
CONTO *FÁBRICA DE FAZER VILÃO* DE FERRÉZ**

Trabalho de conclusão apresentado ao curso de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Educação do Campo, com habilitação em Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Abílio Galeno Arnt

**Brasília**

**2016**

**LÚCIA IARA RODRIGUES DA SILVA**

**A AUTO-REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA MARGINAL: ANÁLISE DO  
CONTO *FÁBRICA DE FAZER VILÃO DE FERRÉZ***

Trabalho de conclusão apresentado ao curso de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Educação do Campo, com habilitação em Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Abílio Galeno Arnt

Aprovada em, 22 de dezembro de 2016.

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Gustavo Abílio Galeno Arnt – (UnB) – Orientador

---

Prof. Me. Rafael Batista de Sousa – (UnB)

---

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Boas – (UnB)

**Brasília**

**2016**

Ao Francisco, meu avô (*in memoriam*) e Maria das Dores, minha avó, eterno exemplos de luta e resistência.

À Iracema, minha mãe, pela mulher guerreira que ela é, e que me fez ser.

Ao Paulo Sérgio, meu irmão, pelo carinho e amor que nos une.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Gustavo Abílio Galeno Arnt, pelo acolhimento de orientar-me e liberdade intelectual concedida.

À minha família, por acreditarem desde sempre no meu potencial, incentivando e respeitando minhas perspectivas, principalmente à minha mãe, que me ensinou a ler e amar a literatura, esse importante instrumento de libertação.

À Danúbia, pela confiança e firmeza de abrigar-me, dividindo importantes momentos de reflexão, pelo apoio na leitura e revisão final do trabalho.

Ao Elckison, por todo tempo ter incentivado meus estudos, pelo carinho e amor compartilhados juntos.

Aos/as grandes amigos/as: Amanda, Danúbia, Adriana, Gabriela, Elckison, Marília, Leonardo, Pedro, Sandro e Davi, por contribuírem na discussão e socialização das ideias, textos e reflexões enriquecedoras para o meu processo de escrita, aprendizagem e emancipação intelectual.

À luta dos movimentos sociais do campo, em especial, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST, por tornar realidade o curso de Educação do Campo na universidade pública.

Aos/as professores/as da Educação do Campo, pelos momentos de aprendizagem e reflexões, bastante construtivos para meu amadurecimento intelectual orgânico.

A todas as pessoas que acreditaram e contribuíram, mesmo que indiretamente para a realização deste trabalho, minha eterna gratidão.

“Ninguém no mundo, ninguém na história, nunca conseguiu a liberdade apelando para o senso moral do seu opressor.”

Assata Shakur

“A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.

Conceição Evaristo

## RESUMO

O presente trabalho visa analisar o conto *Fábrica de fazer vilão* do escritor Ferréz, tendo como amplitude de pesquisa a produção textual contemporânea da chamada literatura marginal/periférica, os impasses enfrentados em relação à aceitação por parte da crítica literária e a relação entre a literatura marginal dos escritores da periferia e a literatura escrita por negros/as no Brasil, numa análise comparativa de textos e autores em diferentes períodos da nossa literatura.

Palavras-chave: literatura marginal, autor/a negro/a, auto-representação, silenciamento, visão-de-mundo.

## ABSTRACT

This study aims to analyze the tale *Villain Making Factory* by writer Ferréz, our object of research, in order to meet the contemporary textual production of so-called marginal/ peripheral literature, faced impasses regarding the acceptance of literary criticism and the relationship between the marginal literature writers of the periphery and the literature written by black/ as in Brazil, a comparative analysis of texts and authors in different periods of our literature.

Keywords: marginal literature, author black, self-representation, silencing, view world vision.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
CAPÍTULO 1 - LITERATURA NEGRA, MARGINAL E PERIFÉRICA .....	10
1.1 A escrita como apropriação do discurso do outro .....	10
1.2 Auto-representação na ficção literária de autores/as negros/as .....	18
1.3 Ferréz e o termo literatura marginal .....	23
CAPÍTULO 2 - DO CONTEXTO DE FORMAÇÃO LITERÁRIA À TEMATIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA .....	26
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DO CONTO FÁBRICA DE FAZER VILÃO .....	36
CONCLUSÃO .....	48
REFERÊNCIAS .....	50



## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar a produção textual da literatura marginal contemporânea, os impasses enfrentados em relação ao uso da linguagem culta e de ordem estética dos textos, o processo de silenciamento e rebaixamento da visão de mundo do outro, no processo de formação da identidade nacional brasileira, a violência como tema no universo ficcional e a representação da personagem negra nas narrativas brasileiras.

Dado a pouca presença da personagem negra nas narrativas brasileiras contemporâneas, escolhemos analisar o conto *Fábrica de fazer vilão*, presente no livro *Ninguém é inocente em São Paulo*, do escritor Ferréz, que tem como personagem principal, um jovem negro. No conto, o conflito está explícito no discurso de ódio e preconceito racial proferidos pelos policiais contra os moradores da periferia. Nessa busca que tem como perspectiva a auto-representação, nota-se que a elaboração do discurso sobre o outro, acabou contribuindo para reforçar a construção de estereótipos negativos sobre o/a negro/a na literatura brasileira e a marginalização da produtividade literária dos/as escritores/as e poetas que se autodenominam negros/as ou periféricos/as. Nesse sentido, a literatura marginal propõe romper com as representações hegemônicas que estigmatizam os moradores da periferia, afim de dá-los voz.

Embora a população brasileira, na sua grande maioria seja constituída por negros/as, em nossa sociedade, ela representa a maioria da população excluída, pobre, sobretudo explorada pelo capital. Quando se trata da representação dos/as negros/as e dos/as pobres na literatura brasileira, observa-se que muito raramente ocupam os papéis principais da narrativa, na maioria das vezes se encontram em papéis secundários de subserviência. Por isso, é importante lembrar de alguns escritores/as negros/as que, desde o século XIX, conscientes da sua identidade afro-brasileira, decidem romper com o silenciamento imposto pelos padrões de representação da hegemonia branca, bem como algumas figuras que representam a luta e resistência do povo negro no país.

A literatura, antes de se tornar um projeto de construção da nacionalidade brasileira, foi um produto da colonização, da representação do outro desconhecido, num primeiro momento dos povos indígenas, e, ao longo dos 388 anos de escravidão, dos/as negros/as africanos/as. Além de impôr os valores da cultura europeia, principalmente, com a introdução da moral cristã a serviço da catequização indígena e, conseqüentemente, pela destruição das línguas nativas, também impôs o português como a língua oficial brasileira, consolidando sua

hegemonia política e social. Enquanto o país não se tornou independente de Portugal e algum tempo depois também, a literatura continuou sendo um produto de importação dos valores europeus para descrever a novidade da terra e do índio, com uma visão exótica de paraíso.

A escolha do autor Ferréz para essa análise literária, deve-se o fato dele ser considerado o primeiro escritor oriundo da periferia a utilizar o termo marginal para designar sua literatura, no momento da publicação do seu primeiro romance, *Capão Pecado*, em 2000. Mas, diferente do que foi a geração do mimeógrafo nos anos 70, produzida e consumida por membros da classe média intelectualizada, a literatura marginal/periférica além das histórias, personagens e linguagens ligados ao contexto de marginalidade, também refere-se a condição de existência desses/as escritores/as à margem da produção e do consumo de bens econômicos e culturais. Daí em diante, outros escritores da periferia se identificaram com o termo e passaram a se autodenominar literatura marginal, o que hoje se configura em um movimento literário que também abrange o ativismo social, ou seja, há o envolvimento desses escritores nas suas respectivas comunidades, com atividades culturais, como saraus, palestras sobre literatura em escolas públicas ou presídios e a própria ligação com o movimento *hip hop*.

Podemos considerar o regionalismo como o primeiro movimento de tomada de consciência acerca do subdesenvolvimento em nossa literatura, quando coloca em cena o tema da violência, a representação da pobreza, o personagem pobre e a migração nordestina. No entanto, antes mesmo da literatura marginal abordar em suas narrativas o tema da violência, outros autores/as, como Graciliano Ramos, já haviam tratado da marginalização do pobre na região nordeste e, Clarice Lispector, no romance urbano, abordou essa mesma população pobre que migrava para a cidade.

De certo modo, essa nova geração de escritores da periferia, descende dessa população pobre e analfabeta que migrou do interior do país para a cidade grande, porém, diferentemente tiveram outras oportunidades de instrução e acesso ao letramento. Ferréz faz parte dessa nova geração de escritores que representam as diversas vozes do universo periférico, consciente de que a literatura é um poderoso instrumento de emancipação.

## CAPÍTULO 1

### LITERATURA NEGRA, MARGINAL E PERIFÉRICA

#### 1.1 A ESCRITA COMO APROPRIAÇÃO DO DISCURSO DO OUTRO

Considerando que a linguagem tem função de produzir efeito estético no texto, elemento importante que confere o reconhecimento universal de uma obra literária, inicialmente esta é a crítica que recaia sobre a literatura marginal/periférica, referindo-se especialmente ao *Capão Pecado* (2000), primeiro romance que consagrou Ferréz como escritor da literatura contemporânea. Das críticas referente ao texto, nas resenhas publicadas em jornais de grande circulação, à época do lançamento do livro, podemos destacar a indiferença acerca da linguagem informal, uso de gírias e violência do tema:

O livro é violento, traz gírias só conhecidas na periferia e seu português é bem distante do culto. "Capão Pecado" traz uma escrita rápida, espontânea, crua e seca. Por isso, pode ser considerado um exemplo de literatura oral, narrativa que incorpora elementos do discurso falado".<sup>1</sup>

Porém, o pouco domínio da linguagem estética verificada no texto, indispensáveis como características de valor plenamente artísticos, não deve ser julgado apelando-se para a conclusão de que o autor escreve errado, pois, no romance, que trata de histórias sobre o universo da periferia, o narrador reproduz a fala das personagens de forma informal como no cotidiano, no emprego do discurso direto. Nesse sentido, é preciso levar em conta os aspectos ideológicos controladores dos mecanismos sociais de dominação, do padrão culto da língua, pois a língua portuguesa foi um produto da colonização de domínio dos homens letrados, quer dizer, mero constructo do homem branco europeu ocidental, em nossa literatura histórica.

Ainda que palavras indígenas e africanas tenham enriquecido a língua portuguesa brasileira, mediante um processo de profunda modificação ao longo da história do país, foi através da língua colonizadora que os portugueses impuseram sua hegemonia política e social para manter o domínio ideológico, cultural, religioso e sobretudo linguístico. Não cabe aqui, evidentemente, desprezar a importância da oralidade na literatura, porém se consideramos que o fazer literário se vale do recurso da escrita e apenas uma pequena parcela dos brasileiros

1 *Folha de S. Paulo*, 06 de janeiro de 2000.

manejam a língua na forma culta, temos entendido que hoje, ontem e sempre, como diz Carboni (2003, p. 35), “reproduz-se permanentemente a diferença de *status* das duas variantes extremas”, a língua elitista e os falares populares segregados por ela.

Nas palavras de Candido, a princípio à literatura:

[...] foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas primitivas que os cercavam de todos os lados. Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador (CÂNDIDO, 1987, p. 165).

Assim, o século XV é considerado fundamentalmente o período dos primeiros relatos e narrativas advindos do contato dos europeus com o “outro” desconhecido, durante a expansão e colonização europeia nas Américas e que “constituirão as fontes buscadas pelo mundo ocidental para definir imagens, sentimentos, perfis, enfim, representações que configurarão os povos em termos de diferenças reais ou imaginárias” (SOUZA, 2005, p. 51). Ademais, a elaboração do discurso sobre o outro, continua Souza (2005, p. 52) “foi baseada em teorias do racismo científico, por meio da criação de representações tidas como descrições “naturais” destes povos”, para justificar a inferioridade de não-europeus e dominação, num primeiro momento dos povos indígenas, e, ao longo dos 388 anos de escravidão, dos/as negros/as africanos/as. Conforme Candido:

Com efeito, além da sua função própria de criar formas expressivas, a literatura serviu para celebrar e inculcar os valores cristãos e a concepção metropolitana de vida social, consolidando não apenas a presença de Deus e do Rei, mas o monopólio da língua. Com isso, desqualificou e proscreeu possíveis fermentos locais de divergência, como os idiomas, crenças e costumes dos povos indígenas, e depois os dos escravos africanos. Em suma desqualificou a possibilidade de expressão e visão-de-mundo dos povos subjugados (CÂNDIDO, 1999, p. 13).

Visto que “aos não-europeus não era dada a possibilidade de compor em auto-imagem, de falar em a respeito de si mesmos e de colocarem-se como sujeito do discurso de representação” (SOUZA, 2005, p. 52), é importante que abordemos neste trabalho o processo de silenciamento e rebaixamento da visão de mundo do outro, afim de saber quais eram essas visões que foram silenciadas na produção literária brasileira e o que elas tem a dizer sobre

auto-representação, pois, a língua, “é palco privilegiado da luta de classes, expressão e registro dos valores e sentimentos contraditórios de exploradores e explorados” (CARBONI, 2003, p. 10).

Autores das classes menos favorecidas sempre puderam se incorporar às elites, desde que renegassem suas raízes sociais, ideológicas e linguísticas. Machado de Assis, devido sua ousadia intelectual e refinamento na escrita, acabou sendo visto como um escritor diferente ou esnobe, uma vez que, dominava os recursos literários acumulados da grande tradição literária ocidental, “*compondo uma mistura e uma fala peculiares*, que vieram a ser a marca registrada do Autor” (SCHWARZ, 2004, p. 7). Além disso, o autor também foi vítima da discriminação racial, por vezes acusado de omitir em suas obras literárias às questões raciais e dissimular sua *negrura* perante a elite intelectual que tentava embranquecê-lo. No entanto, o mestiço pobre Machado, soube como poucos, retratar e pensar sua sociedade, seu tempo. Ele escreveu ao fim do Império, onde predominavam as relações paternalistas entre os dependentes e as famílias de posse, sem contar que, a elite brasileira era o público maior que lia. “Digamos que o narrador machadiano realizava em grau superlativo as aspirações de elegância e cultura da classe alta brasileira, mas para comprometê-la e dá-la em espetáculo” (SCHWARZ, 2004, p. 18).

Contrariamente, Carolina Maria de Jesus acabou sendo socialmente estigmatizada, pois “ler e escrever num país em que a instrução é monopólio dos de cima tem algo de obsceno” (SANTOS, 2009, p. 25). Sua obra mais conhecida *Quarto de despejo* (1960), chegou a ganhar em nossa história literária o título de *best-seller*, no entanto, pela academia foi menosprezada, considerada pelo critério elitista da norma culta, uma literatura menor. De acordo com Santos, “nessa recusa havia preconceito – uma catadora de lixo não podia escrever um bom livro, mesmo um testemunho” (2009, p. 18). Capaz que o menosprezo da sua obra deva-se à crítica de método científico que elege a literatura como ponto mais alto da escala estética e invisibiliza a arte negra e periférica (ou fora dos padrões da linguagem da elite), com o rótulo de primitiva, descritiva.

Para Ferréz a diferença entre literatura boa e ruim é que a:

Literatura ruim é [a] que não se entende, [a] que não [se] tem acesso. Literatura chata, explicativa demais, que quando você lê, você não vai [a] lugar nenhum, que você dorme no meio do livro... essa é [a] literatura ruim para mim. Literatura boa faz vida, emoção, provoca; literatura boa faz isso, para mim. E já falei, tem autor da periferia que é ruim como tem autor da

elite que é ruim também, mas também tem muita coisa boa nos dois. Poder aquisitivo [...], não dá o voto da qualidade (FERRÉZ, 2015, p. 265-266).<sup>2</sup>

Em referência ao livro *Quarto de despejo*, Ferréz declara que Carolina Maria de Jesus é a primeira escritora da literatura marginal a escrever um livro às margens da cidade paulistana, na antiga favela Canindé, na década de 60. Morador do bairro Capão Redondo, conhecido pelo noticiário policial e divulgado de forma sensacionalista como um dos bairros mais violentos da cidade de São Paulo, Ferréz diz que: “Literatura Marginal não é você falar de periferia. Literatura Marginal é a forma que você usa de linguagem e as pessoas que estão escrevendo o texto”<sup>3</sup>. Ambos os escritores se apropriaram da palavra escrita para dar voz aos excluídos, na medida em que “a vida se torna extensão do que escreve, de que a palavra está consubstanciada com a existência” (ESLAVA, 2004, p. 48), e dessa forma, suas expressões confirmam um grau de autenticidade. Mesmo assim, Carolina:

vivendo nas margens da sociedade hierárquica, enfrenta um intenso conflito ao se apropriar da palavra escrita para sua conversão em literatura, sem conseguir que sua obra se ajuste plenamente às exigências da cultura letrada (ESLAVA, 2004, p. 48).

Segundo Silva, a ausência de intencionalidade inicial do escritor Ferréz com o livro *Capão Pecado*, lembra a declaração de Carolina Maria de Jesus sobre o *Quarto de despejo*, “escrevi esse diário sem intenção de publicá-lo. Escrevi apenas para relatar a minha vida, a vida dos meus filhos e o sofrimento dos moradores da favela” (2011, p. 395). Se para Lukács “a descrição faz com que todas as coisas se deem no presente, são narrados acontecimentos já transcorridos, enquanto se descreve apenas aquilo que se vê”, (2010, p. 168) então, *Quarto de despejo* são relatos que tem uma força descritiva própria da visão de mundo da autora. Todavia, compará-los no que se refere à qualidade de escrita, seria impróprio, pois, dos anos 60 para os anos 90, em que cada um registrou sua escrita, houve maior crescimento da população urbana e um período repleto de transformações no setor educacional, junto as consequências da globalização, da economia e da evolução tecnológica no país e, sem dúvida, Ferréz teve um outro processo de apropriação da literatura enquanto linguagem.

Para narrar o universo periférico, o autor se utiliza dos recursos literários apreendidos da tradição literária ocidental, às vezes fazendo o uso correto da língua culta, principalmente

2 Entrevista com Ferréz, concedida a Ingrid Hapke, entre 2009 e 2010, editada para o livro *Polifonias Marginais*. 1. ed., Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 265-266.

3 Entrevista com Ferréz, concedida a Mário Medeiros, entre 2007 e 2010, editada para o livro *Polifonias Marginais*. 1. ed., Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 80.

quando o foco narrativo é em terceira pessoa, outras vezes, usando a língua coloquial, basicamente quando reproduz de maneira direta a fala espontânea das personagens, como na oralidade cotidiana da periferia. Isso tudo podendo variar na forma como é construída a narrativa de cada texto. Se compararmos seu primeiro romance *Capão Pecado*, que tem uma linguagem que mais se aproxima dos modelos cinematográfico, pelo registro vil da violência e do clima de tensão com que é narrada a história, com o livro de contos *Ninguém é inocente em São Paulo*, veremos que neste último, não se dá o mesmo espaço para a atuação estigmatizada de que a periferia é dominada pelo banditismo generalizado, que o autor está evoluindo sua escrita, apesar das particularidades dos gêneros. Quanto a essa particularidade, observa-se que:

O conto é uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens. A linha do conto é horizontal: sua brevidade não permite que tivesse um sentido menos superficial. Já o romance, em vez de episódico, como o conto, é, ao contrário deste, uma sucessão de episódios, interligados. E exige do autor tratamento diverso, quer na apresentação dos acontecimentos, quer no estudo dos personagens. O romance explora-os em sentido vertical, com uma profundidade a que o conto não pode aspirar.<sup>4</sup>

A respeito da recepção crítica de *Capão Pecado*:

O romance não foi saudado como acontecimento literário, tampouco foi lançado sob o aval de algum crítico renomado, mas movimentou o interesse da imprensa, que buscou evidenciar mais os aspectos sociológicos relacionados à produção do que as características da própria obra. Ferréz despontava, então, como exceção cultural de um dos locais da cidade mais associado à violência. Das críticas referentes ao texto, três eixos sintetizam a recepção dada à obra: o tipo de escrita (linguagem coloquial, recheada de gírias das periferias urbanas paulistanas), o realismo exacerbado e as comparações com os produtos do hip hop (PEÇANHA, 2009, p. 43).

Nos seus 20 anos de carreira literária, Ferréz indica amadurecimento ao fazer a seguinte reflexão sobre *Capão Pecado*:

Para publicar o *Capão Pecado*, eu acho que não foi visto a minha origem social. Eu acho que foi visto o estrago que daria para vender e que daria para fazer alguma coisa com esse livro. Eu acho que é um livro que chegou num momento que tinha um espaço para ser vendido, sabe? É um livro que tinha um gancho. A mídia procura um gancho. E o livro tinha a coisa da periferia

4 MAGALHÃES JR, Raimundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972. p. 10-11

ser retratada em livro. Depois disso, o resto é puro mérito meu [risos]. Só sobrou literatura no resto<sup>5</sup>.

Após *Capão Pecado*, no restante, observa-se uma evolução na produção literária e qualidade de escrita do autor, que buscou alcançar não somente o público adulto, mas também o infantojuvenil, com o livro *Amanhecer esmeralda* (2005). Narrado em terceira pessoa, o livro conta a grande reviravolta ocorrida na vida de uma menina negra e pobre, ao despertar-se para o reconhecimento de sua beleza negra e afro-descendência, por outro lado, como esse despertar acaba afetando de forma positiva sua relação com o pai e mudanças na sua comunidade. A narrativa além de destoar dos estereótipos presentes nos grandes meios de representação dominante, adentra o universo de histórias para crianças e jovens, com o protagonismo da personagem feminina negra, importante para o processo de autovalorização das crianças negras, que muitas vezes sofrem desde cedo a discriminação racial.

Nesse seguimento, o que separa a representação da violência em Ferréz da dramaturgia hegemônica? Podemos considerar o século XXI fortemente marcado pela exploração da representação da violência pelos meios de comunicação de massa, “uma vez que a morte tornou-se uma notícia qualquer, desprovida de caráter humanístico e crítico” (ROMMEL, 2015, p. 1). Das mídias tradicionais, a televisão ainda continua sendo o meio de maior hipnose das classes populares, na sua dinâmica de informação rápida e bombardeios constantes de imagens que não exigem do telespectador qualquer esforço mental, tornando-o cada vez mais passivo diante dela. Em suma, a mídia não só defende, como também elabora o conjunto de ideologias da classe dominante, colocando-se como porta-voz da “verdade” dos fatos, e assim, acaba reforçando estigmas e transformando a violência em espetáculo. A explicação, por exemplo, para um filme como *Tropa de Elite* (2007) ter feito o sucesso que fez, está na forma como “a lógica da organização social da criminalidade é explorada como um componente exótico da constituição nacional, permeada pela barbárie, onde impera a lei do mais forte e da vingança” (ibidem, p. 1).

Com ressalva à particularidade dos gêneros, o que separa o filme *Tropa de Elite* do conto *Fábrica de fazer vilão* de Ferréz, objeto de análise neste trabalho, é a forma como foram construídos os enredos narrativos, a abordagem do conflito entre as forças policiais e os moradores da periferia, e as respectivas soluções ficcionais tomadas. O filme é contado sob a perspectiva do policial, protagonista da história; no conto, apesar da situação de

5 Entrevista com Ferréz, concedida a Mário Medeiros, entre 2007 e 2010, editada para o livro *Polifonias Marginais*. 1. ed., Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 110-111.



silenciamento, temos acesso a fala interior da personagem, que é também quem narra a ação, ou seja, duas perspectivas distintas: de um lado, a voz do opressor, do outro lado, a voz do/a oprimido/a.

Consideramos que o problema não está em tratar da violência como tema na literatura, mas a forma como é estruturado o discurso da violência, dado que, na ditadura midiática brasileira, o discurso predominante é o do consenso ao fascismo,<sup>6</sup> ou seja, da banalização da violência no trágico cotidiano de hoje. Este, talvez, seja um dos grandes riscos que corre uma narrativa como *Capão Pecado*: de cair no modismo massificado, e/ou de servir de roteiro sensacionalista para o cinema, pois, via de regra, a mídia televisiva está mais próxima das classes populares que o livro, propriamente dito, o que configura uma sociedade que assiste muito mais do que lê.

Em oposição ao discurso oficial hegemônico, no qual a classe dominante se afirma como detentora da única verdade utilizada como força e orientação moral para governar e oprimir os mais pobres, a literatura marginal se manifesta afim de representar as vozes dos grupos sociais subalternizados que, por determinações segregacionistas, tiveram seu direito de fala relegado ao silenciamento. Na cena literária contemporânea, existe uma diferença crucial entre os/as escritores que assumem o papel de porta-vozes dos/das marginalizados/das, mas que em nada são marginais, e os escritores periféricos que, pertencentes a esse lugar de fala, a partir de um olhar interno, “transformam tanto o foco da representação da vida marginal, como conferem um novo ethos à produção literária e cultural, apresentando-se como uma resposta aos discursos daqueles/as que falam no lugar dos marginalizados” (OLIVEIRA, 2011, p. 33).

O problema da representatividade não está somente no quanto de representações existem dos grupos marginalizados e o quanto essa voz é autêntica, além disso, refere-se ao conjunto das perspectivas sociais. Para Dalcastagnè (2002, p. 34) “está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles/as que monopolizam os lugares de fala”. Nas palavras de Ferréz, para representar o grito do verdadeiro povo brasileiro, nada mais que os autênticos:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar de que o povo

6 Cabe aqui uma observação: o termo fascismo está empregado como sinônimo de autoritarismo, intolerância, e não como referência direta ao regime surgido no contexto do fim da Primeira Guerra Mundial, como uma reação da extrema direita ao comunismo.

da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. E temos muito a proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social (FERRÉZ, 2005, p. 11).

As leituras de Ferréz vão muito além dos livros obrigatórios no ensino escolar, “seguindo o roteiro meio circunstancial de alguns autodidatas” (ESLAVA, 2004, p. 46), mediante sua curiosidade e desejo de obter mais conhecimento, ainda jovem, o autor começou a frequentar os chamados *sebos*<sup>7</sup>, onde entrou em contato com a obra dos escritores Anton Tchekhov, Nikolai Gogol, Dostoiévski, Hermann Hesse, que fazem parte da literatura estrangeira e que na época eram mais acessíveis que os da própria literatura nacional clássica. Depois, conheceu os autores João Antonio e Plínio Marcos, com os quais se identificou, porque já narravam o universo marginal. Mesmo em condições de produção extremamente adversa à dos escritores que lia, pois a sua está intrinsecamente imbrincada à situação de marginalidade social, inscrita tanto numa linguagem margeada pela oralidade, quanto às margens dos espaços privilegiados de produção do discurso, consegue superar suas limitações e tornar-se um escritor, sem que para isso tenha tido que passar pela universidade.

Embora justifique escrever numa linguagem acessível e simples, prioritariamente pensando no público da periferia, em especial aqueles/as que ainda não foram iniciados na leitura, Ferréz defende que o pobre também tem que ter acesso a Dostoiévski: daí a importância do mediador em apresentar os meios para aqueles/as que ainda não foram cativados pela leitura. No entanto, “é necessário um grande esforço de educação e auto-educação a fim de reconhecemos sinceramente este postulado” (CANDIDO, 2004, p. 172), pois, é fato que: de um lado, a classe dominante detém e controla os bens materiais indispensáveis a própria existência humana, e, do outro, a população pobre, na grande maioria, se encontra semianalfabeta ou composta de analfabetos funcionais, confinados à alienação da cultura de massa. Sobre isso, afirma Candido:

Para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens. Em princípio, só numa

7 Lojas de livros e discos usados, geralmente negociados à preços menores que os livros novos vendidos em livrarias.

sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras, e neste domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à leitura. Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo a fruição da literatura se estratifica de maneira abrupta e alienante (CANDIDO, 2004, p. 186-187).

Considerando que ainda existe uma evidente concentração de analfabetos funcionais entre a população adulta brasileira, que, além de ler pouco, também tem dificuldades em compreender o que lêem, este é um sério problema. Diante disso, uma das iniciativas de Ferréz ao voltar para Brasil, após passar três semanas na Alemanha, fazendo palestras sobre literatura, onde também teve a oportunidade de conhecer como funcionam as casas de leitura abertas por lá, foi criar o projeto *Interferência* na sua comunidade Capão Redondo.<sup>8</sup> Uma casa de leitura que atende preferencialmente às crianças do bairro, com aulas de reforço escolar, atividades lúdicas e exercício da leitura. A importância dessa experiência com as crianças, desde cedo, cria grandes possibilidades de transformação do mundo em que elas vivem e imaginam, pois o livro dá conhecimento e discernimento essenciais à humanização.

## **1.2 AUTO-REPRESENTAÇÃO NA FICÇÃO LITERÁRIA DE AUTORES/AS NEGROS/AS**

A histórica inacessibilidade do/a negro/a à universidade e ao universo do letramento mostra o quão a comunidade afro-brasileira ainda está bastante marginalizada do desenvolvimento nacional e segregada do conhecimento, quando se verifica sua invisibilidade nos livros didáticos das escolas e também na literatura brasileira, aparecendo quase sempre de forma estigmatizada, exotizada. Além disso, o povo negro sempre esteve excluído da sociedade em geral, maiormente da tradição de escrita, servindo principalmente como base de espoliação do capitalismo em nosso país. No entanto, em contraposição a esse legado, recordaremos de algumas vozes que, em virtude de sua origem ou condição social, conseguem registrar por meio da literatura de ficção a questão da afro-descendência no país. Nesse sentido, assinala Souza:

Discriminados no mercado de trabalho, nas oportunidades educacionais e, conseqüentemente, impelidos à marginalidade, os negros procuram, por

8 Ferréz em entrevista ao *Fórum das Letras* de Ouro Preto em 2014.

meio de entidades e de imprensa própria, um caminho para alterar sua imagem e auto-imagem e, mais ainda, de modificação e de expansão dos lugares sociais a eles destinados pela estrutura social (SOUZA, 2005, p. 75).

Desde o século XIX, escritores mestiços e negros conscientes de seu grupo étnico, buscam elaborar um discurso identitário, capaz de abalar o poder coercitivo dos grupos hegemônicos. Lima Barreto e Maria Firmina dos Reis, por exemplo, rompem com os caminhos de ascensão costumeiros dos negros no país da "democracia racial", quando preferem inserir em suas narrativas o protagonismo das personagens negras do ponto de vista da auto-representação. Nas obras de Lima Barreto, “a gente humilde, mulatos, negros e brancos escravizados são a argila e as costelas das personagens que receberam o sopro da sua criação” (SILVA, 1981, p. 99). Porém, a situação do escritor negro sugere a ambivalência de exclusão e inclusão da cultura ocidental, pois, para manifestar as marcas das experiências históricas e cotidianas dos afro-descendentes no país, precisa utilizar a língua colonizada, como em *Cadernos Negros*, obra “que põe em cena a ambivalência existente na relação entre a cultura de origem ocidental, com seus universos psíquicos e filosóficos, e a cultura de origem africana, que é reconstituída e reencenada pelos discurso identitários” (SOUZA, 2005, p. 62-63).

Muitos desses escritores são completamente desconhecidos no ensino educacional, isso devido à colonização do saber e a perda de referencial. Exemplo disso é que, somente em janeiro de 2003 foi promulgada uma lei que torna obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira em nossas escolas, o que demonstra o atraso em discutir a perda da identidade negra e de nossas raízes africanas. Como nos lembra Beatriz Nascimento:

[...] é preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade...”<sup>9</sup>

Na realidade, essa é uma luta que vem sendo travada desde o fim da década de 70 pelos diversos seguimentos da militância negra, num contexto de revisão histórica quanto ao período de escravidão no Brasil e a busca de referências que possibilitem a identificação da população negra com figuras que representam a sua história e resistência, como Zumbi dos Palmares, Dandara, Luísa Mahin, Manuel Balaio, Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus,

9 Citado em *Ôrí* (1989), filme que documenta os movimentos negros brasileiros entre 1977 e 1988, passando pela relação entre Brasil e África, tendo o quilombo como ideia central. Dirigido por Raquel Gerber e narrado pela historiadora e ativista negra Beatriz Nascimento.

Aqaltune, Beatriz Nascimento, Carlos Mariguela, Dragão do Mar, Nzinga, Chico Rei, Anastácia e tantos/as outros/as.

Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interdito em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade, coube aos brasileiros descendentes de africanos, inventarem formas de resistência que marcam profundamente a nação brasileira. (EVARISTO, 2009, p. 18)

Nessa busca de referenciais para a luta do povo negro, destacamos Luísa Mahin, importante liderança na Revolta dos Malês (1835), como símbolo da luta da mulher negra no país. Em *Um defeito de cor* (2012), denso romance histórico escrito por Ana Maria Gonçalves, toda a história é contada do ponto de vista da própria Luísa Mahin. Utilizando-se da experimentação da linguagem, o romance é a escrita (ou reescrita) das memórias de Kehinde, uma mulher africana que fora arrancada da África e levada como escrava para o Brasil, onde como quituteira nas ruas de Salvador, acabou fazendo parte de várias insurreições dos/as escravizados/as; atuando por meio de mensagens que eram trocadas entre os revoltosos, pois era alfabetizada, o que chama bastante atenção, porque sabia ler e escrever em árabe. Por mais que não tenha ao certo, um retrato real da existência de Luísa Mahin, o que por muito a fixou numa mitificação, há o primeiro registro documental sobre a sua existência, graças a carta escrita pelo seu filho, Luís Gama, endereçada ao jornalista Lúcio Mendonça.

Dos escritores mestiços e negros no século XIX que se ocuparam em denunciar os maus tratos da escravidão, Luís Gama, apesar de ainda criança ter sido vendido como escravo pelo próprio pai e, mais tarde em São Paulo, onde viveu maior parte de sua vida ter sido rejeitado pela Faculdade de Direito, passou a estudar por conta própria em bibliotecas, vindo a se tornar um dos mais combativos abolicionistas de nossa história, lutando a favor da libertação dos escravos. Letrado, destacou-se como jornalista, projetou-se na literatura, mesmo tendo enfrentado a oposição dos acadêmicos conservadores porque satirizava a aristocracia e os poderosos de seu tempo.

Embora no século XIX a escrita, a leitura e o trabalho intelectual, não fossem pertencentes ao universo das mulheres, sobretudo dos/as negros/as que ainda viviam na condição de escravos/as, considera-se que a maranhense Maria Firmina dos Reis foi a primeira escritora negra na história literária do país a publicar o primeiro romance

abolicionista: *Úrsula* (1859). Assim como tantos outros escritores/as negros/as que se destacaram porque sabiam ler e escrever, Maria Firmina dos Reis, ainda que restrita pelo patriarcado colonial brasileiro, consegue ir na contramão da formação da identidade nacional brasileira, ao dar voz ao/a negro/a escravo/a, com uma atitude política voltada às questões raciais e de gênero, que denunciam a opressão e a violência da escravidão.

Apesar das primeiras narrativas no início do Romantismo brasileiro terem sido escritas ainda muito influenciadas pela literatura estrangeira, a grande preocupação dos escritores era de criar uma literatura própria e de implementação nacionalista. Nesse momento, o jornal se tornava o principal veículo de difusão da leitura, ampliava-se o público, mas continuava restrito o nivelamento da sociedade quanto ao acesso daqueles/as que podiam frequentar a universidade. Notemos que pouco se sabe da trajetória do escritor negro Teixeira e Sousa, autor do primeiro romance brasileiro, *O filho do pescador* (1843). Filho de pai português e mãe negra, “embora fosse muito esforçado e dedicado às letras” (OLIVEIRA, 2002, p. 65) não teve muita instrução, viveu na pobreza e sofreu o estigma da cor, o que acabou tornando sua obra considerada como “produto subliterário ou para a massa” (ibidem, p. 11). Coube ao escritor Joaquim Manuel de Macedo, branco e de elite, o pioneirismo com a obra *A Moreninha* (1844), considerado o primeiro romance do Romantismo brasileiro.

Diante disso, podemos inferir que a ideologia do branqueamento, além de ter servido como um mecanismo para a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, também se impôs à formação da literatura brasileira, mediante a exclusão da visão de mundo dos negros e afastamento proposital dos meios de produção do conhecimento. Assim sendo, ao fim do sistema escravista, aos pensadores brasileiros coube a questão crucial da construção da nacionalidade e a problemática da diversidade racial, tudo isso sob a influência da ciência europeia ocidental, em detrimento dos índios, negros e mestiços, exaltando com eficácia,

a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não-brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade (MUNANGA, 2004, p. 98).

Para que o mundo ocidental branco exaltasse o seu padrão fenotípico e cultural como o modelo absoluto, teve que se construir a inferioridade do outro, ou seja, recusar a diferença. Ao analisar os efeitos negativos na vida psicológica dos afro-descendentes, adquiridos pela

imposição cultural europeia, de depreciação e estereotipação do negro, Fanon afirma que “na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade [...] isto é, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro” (2008, p. 160).

O poeta e escritor negro da literatura brasileira, Oswaldo de Camargo, diz que “quando o negro começa a se expressar com seu corpo negro, só o fato, mesmo que o poema do negro não trate explicitamente do negro, ele já é uma coisa negra”.<sup>10</sup> Em referência ao escritor Teixeira e Souza:

só o fato de ter essa cor, que veta a ele a possibilidade de ser um autor, (porque ele era descendente, era neto de escravos), já é a extensão do que ele fala, já pode ver uma questão negra aí no meio. Porque é rompimento. É o rompimento de um acordo. O acordo escravagista, no acordo brasileiro, negro não tem transcendência, negro não é intelectual.<sup>11</sup>

Machado de Assis, por exemplo, teve sua *negrura* forjada quando retratado com traços embranquecidos, o que confirma que, nos círculos da sociedade intelectualizada, não se admitia um intelectual negro, salvo se esse escrevesse como o fez, numa linguagem complexa e extremamente rebuscada, vindo torna-se o maior nome da literatura nacional. Embora Machado de Assis e Lima Barreto tivessem a mesma cor, um foi bem-sucedido, tinha um status social considerável, o outro, morreu pobre, sempre lutando contra o vício do álcool, sentindo-se demasiadamente angustiado e inconformado com a sua condição social pelo fato de ser um mestiço.

Lima Barreto tinha aversão ao doutorismo, mas sua grandeza de espírito era inigualável, capaz de uma imaginação criadora, e de uma humanidade pungente. Escreveu por amor, para sofrer menos, pois “sua existência foi sempre a do homem solitário e esquecido, sobre quem a vida pesa com todo o seu peso e não deixa um minuto sequer de repouso” (SILVA, 1981, p. 81). Vivia exclusivamente para a literatura, porém, o desprezo da sociedade o feria: “Daí o conflito permanente que vivia. Sabia com certeza, ser a causa disso sua cor” (ibidem, p. 55). Continua o autor:

Digo algumas verdades sobre a discriminação racial, hipocritamente negada no Brasil. Assim é que, quando se trata de jogadores de futebol, o povo ama o negro, mas quando está em causa o escritor, nem ama nem odeia,

10 Entrevista com Oswaldo de Camargo, concedida a Mário Medeiros, entre 2007 e 2010, editada para o livro *Polifonias Marginais*. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 71-72.

11 *Ibidem*, p. 72.

desconhece a sua existência. Isto o povo. Os intelectuais, se pudessem, pintariam Machado de Assis de branco. O fato é que há, houve e haverá discriminação racial neste país que faz boa vizinhança com os louros americanos (ibidem, p. 25).

Verificamos que a pouca representação ou a representação estigmatizada, estereotipada do povo negro e pobre em nossa sociedade é uma característica da própria exclusão, e esse reflexo negativo também é reproduzido na literatura, salvo algumas exceções de escritores/as como Lima Barreto e Maria Firmina dos Reis, que rompem com essa visão hegemônica e racista, transformando o foco da representação, ou seja, ao invés de olhar o “outro”, olha para si e para os seus iguais, produz a sua própria voz e visão de mundo, representando-se. Contudo, a obra desses/as escritores/as só muito tardiamente recebeu o devido reconhecimento merecido, como Carolina Maria de Jesus, que ainda hoje continua à margem da literatura oficial. Ferréz, bem como outros/as escritores/as da literatura marginal/periférica, expressa-se hoje numa literatura que prioriza a voz das parcelas excluídas da sociedade, indo além da produção de romance como um entretenimento, mas representando o conflito ideológico presente na produção do conhecimento literário, dos povos subalternizados, oprimidos, escravizados. Daí a importância da auto-representação proporcionar uma identidade cultural, social e uma referência ideológica que contrapõe as formas de ver e viver impostas à população negra e pobre, na qual Ferréz se situa como representante da literatura marginal.

### 1.3 FERRÉZ E O TERMO LITERATURA MARGINAL

Ferréz, um híbrido de “Ferre” em homenagem ao Lampião Virgulino Ferreira, e “Z”, em referência a Zumbi dos Palmares, é o nome artístico do romancista, contista e poeta Reginaldo Ferreira da Silva que conforme Silva (2011, p. 391), forjará uma ideia de *arco histórico entre o quilombo, o sertão e a periferia*, entre negros e periféricos, tendo lugar espacial e a condição social como referência. Quanto ao início da carreira literária, sua primeira obra publicada foi o livro de poesia concreta *Fortaleza da Desilusão* (1997), patrocinado pela empresa de recursos humanos em que trabalhava, contudo, foi com o romance *Capão Pecado* (2000) que se tornou conhecido do público nacional e estrangeiro. Por conseguinte, confirmou-se escritor com *Manual Prático do ódio* (2003), aventurou-se na literatura



infantojuvenil com *Amanhecer Esmeralda* (2005), estreou no gênero conto com *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), e seu mais novo romance psicológico, *Deus foi almoçar* (2012), chamou a atenção da crítica e do público devido o tema universal, o não tempo e não lugar, que lhe confere uma escapatória às marcas identitárias e de naturalização do periférico em nossa sociedade. Suas obras já foram traduzidas em países como Argentina, Itália, França, Alemanha, Espanha e Estados Unidos.

Ao ser indagado sobre qual movimento sua obra pertence, Ferréz resolveu chamar marginal a literatura que estava produzindo, pois, não considerava-se “nem contemporâneo, nem geração noventa, nada disso...”, além disso, naquele momento ninguém aprovava o termo, era como um insulto: “aquele cara lê literatura marginal, ele vende na rua, escreve sobre a polícia”.<sup>12</sup> Sucessivamente, o termo se estendeu para dar título às três edições da revista *Caros Amigos, Literatura Marginal*, que foi um projeto coletivo que pôs em cena uma nova geração de escritores periféricos das grandes cidades brasileiras, em especial de São Paulo, com a publicação de crônicas, contos, poemas e letras de rap. Com relação à aceitação do termo marginal, para classificar a produção textual dos escritores da periferia, alguns se identificaram com a proposta de Ferréz, mas “muitos autores não quiseram, muitos autores [que] até saíram na revista também e falaram que não eram literatura marginal”.<sup>13</sup>

O movimento de literatura marginal também compreende o ativismo social dos seus autores nas respectivas atividades de saraus, editoras independentes e o próprio movimento *hip hop*. Ele é protagonizado pelos escritores da periferia, “não foi produzido pelo mercado ou pela cena literária dominante, ele é parte do processo da periferia como autora da sua própria imagem, desencadeado pelo movimento hip hop já nos anos 1980” (PEÇANHA, 2009, p. 137). Portanto, a literatura da periferia e o movimento *hip hop*, mais especificamente o *rap*, irão se configurar como importante elemento de expressividade da identidade coletiva dos/as negros/as e periféricos no país. O *rap* é considerado a expressão mais forte do movimento *hip hop* com letras, canto e ritmo que tratam do cotidiano das periferias. Tanto o *rap* quanto a literatura marginal são discursos das periferias brasileiras que rompem com as fronteiras da herança hegemônica, para a construção de uma cultura própria da periferia que propõe a emancipação do povo negro, do pobre e demais excluídos da sociedade.

12 Entrevista com Ferréz, concedida a Ingrid Hapke, entre 2009 e 2010, editada para o livro *Polifonias Marginais*. 1. ed., Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 241-242.

13 Entrevista com Ferréz, concedida a Ingrid Hapke, entre 2009 e 2010, editada para o livro *Polifonias Marginais*. 1. ed., Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 241.

Ferréz explica que, literatura marginal “é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo” (FERRÉZ, 2005, p. 12).

Desde então, a expressão literatura marginal:

[...] entrou em voga para designar a condição social de origem dos escritores, a temática privilegiada nos textos ou a combinação de ambos, disseminando-se para caracterizar os produtos literários dos que se sentem marginalizados pela sociedade ou dos autores que trazem para o campo literário temas, termos, personagens e linguajares ligados a algum contexto de marginalidade (PEÇANHA, 2009, p. 111-112).

É bom frisar que o adjetivo *marginal* já havia sido usado pela Literatura Marginal dos anos 70 para caracterizar a produção e divulgação alternativa de textos e poesias em livrinhos mimeografados, de artistas e poetas oriundos da classe média intelectualizada. Todavia, os escritores e poetas negros desse mesmo período não tiveram a mesma visibilidade, isto é “a produção da Literatura Negra, auto-editada, produzida, distribuída e consumida de forma precária não figura no repertório analítico do que se denominou Surto da Poesia Marginal ou Geração do Mimeógrafo” (SILVA, 2011, p. 92). Nesse caso, eis que uma semelhança entre a literatura marginal da década de 70 e a literatura periférica é quanto a produção e publicação de maneira independente, porque no mais, os escritores da literatura periférica estão às margens da sociedade e do acesso aos bens culturais. Por outro lado, é possível existir uma relação entre a Literatura Negra e a literatura periférica, porque ambas encontram-se literariamente marginalizadas, bem como seus escritores que se autorreferenciam negros e/ou pobres.

Ao se referir à literatura marginal periférica, Márcio Barbosa, organizador dos *Cadernos Negros*, pensa ser mais adequado “falar em literatura marginalizada, uma literatura que é posta à margem, é colocada à margem. Não é uma literatura que escolheu ficar à margem, ela está à margem por questões socioeconômicas”.<sup>14</sup> Nesse sentido, o aspecto da margem social em que estão inseridos esses escritores da literatura marginal contemporânea se converte em autoafirmação e busca de uma identidade coletiva e mais universalizante. No caso do escritor da literatura negra, o fator cor da pele e da voz do negro, é ponto de partida para suas expressões de busca de uma consciência e identidade negra.

14 Entrevista com Márcio Barbosa, concedida a Mário Medeiros, entre 2007 e 2010, editada para o livro *Polifonias Marginais*. 1. ed., Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 84.

## CAPÍTULO 2

### DO CONTEXTO DE FORMAÇÃO LITERÁRIA À TEMATIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

A literatura no Brasil, do período colonial ao Romantismo, modificou-se muito até o país se tornar independente de Portugal, passando por um processo até confirmar-se autenticamente enquanto literatura brasileira. Primeiro, foi motivada por um sentimento localista de exaltação da natureza e interesse pelo exótico, sendo que na forma era uma imitação dos valores europeus. Depois, ao desejo de ruptura dessa forma importada, buscou criar sua própria “forma estética”, porém, estava sob influência da imposição ideológica do branqueamento para a formação da identidade nacional mestiça. Diante esse quadro, podemos nos perguntar de que maneira a literatura brasileira contribuiu para inculcar no imaginário social e cultural brasileiro os valores da cultura hegemônica branca, pois, ao mesmo tempo que pintava o índio elegendo-o como símbolo nacional, ignorava e diluía a presença do negro.

Ora, as influências dos dois últimos grupos só se exerceram (e aí intensamente) no plano folclórico; na literatura escrita atuaram de maneira remota, na medida em que influíram na transformação da sensibilidade portuguesa, favorecendo um modo de ser que, por sua vez, foi influir na criação literária. Portanto, o que houve não foi fusão prévia para formar uma literatura, mas modificação do universo de uma literatura já existente, importada com a conquista e submetida ao processo geral de colonização e ajustamento ao Novo Mundo (CANDIDO, 1987, p. 165).

Nesse sentido, entender a miscigenação como parte de um processo de imposição dos colonos é sobretudo saber o quão violento foi esse processo, resultando na extinção do negro e do índio para a formação da identidade nacional brasileira mestiça. Resumindo, como o faz Munanga (2008), do século XIX à primeira metade do século XX, coube à elite pensante e política brasileira, influenciada pelas teorias raciais ocidentais, compôr a identidade nacional brasileira através do mecanismo de mestiçagem. No entanto, esse branqueamento não se deu como alguns defensores da democracia racial brasileira ousaram considerar, proveniente da interação harmoniosa entre as raças, mas, pelo estupro da mulher negra africana, dando origem ao mulato. Sobre isso, nos diz Munanga:

A maior parte das populações afro-brasileiras [...] por sua vez, interiorizaram os preconceitos negativos contra eles forjados e projetaram sua salvação na assimilação dos valores culturais do mundo branco dominante. Daí a alienação que dificulta a formação do sentimento de

solidariedade necessário em qualquer processo de identificação e de identidade coletivas. Tanto os mulatos quanto os chamados negros “puros” caíram na armadilha de um branqueamento ao qual não terão todos acesso, abrindo mão da formação de sua identidade de “excluídos” (MUNANGA, 2008, p. 83).

Aqui é importante acentuar que, da passagem do sistema escravista para a nova ordem social capitalista, o sistema de relações raciais não se transformou profundamente, pois o negro e o mulato não foram integrados no novo regime da sociedade de classes. Todavia, a miscigenação, além de velar o preconceito de cor, “por parte dos colonizadores portugueses e de seus descendentes considerados brancos, produziu com efeito a aceitação de alguns mestiços de brancos e negros como *brancos*” (BASTIDE; FERNANDES, 1971, p. 122).

Quer dizer, contribuiu:

a) para perpetuar e reforçar praticamente a representação de personalidade-status do negro e do mulato, eliminando ou circunscrevendo a concessão de novos papéis sociais aos que não combinassem em certo grau prestígio social e herança atenuada de caracteres raciais do negro; b) para manter os estereótipos correntes sobre a incapacidade intelectual e moral de negros e mestiços mais escuros, pois deu origem a mecanismos de avaliação que submetiam às ações das personalidades de cor bem sucedidas a uma apreciação restrita; c) para conservar o sistema de relações raciais criado pela ordem social escravocrata-senhorial, mediante a assimilação dos elementos mestiços capazes de competir econômica, social e politicamente com os brancos (BASTIDE; FERNANDES, 1971, p. 123).

Lima Barreto foi “o mais representativo romancista a se insurgir contra a tradição, contra o legado, contra essa catequese dos sentimentos nacionais, bem brasileiros forçados a se expressar lusitanamente” (SILVA, 1981, p. 30). No que se refere a linguagem, escreveu na forma importada, mas “ao estilo julgado menos cuidadoso e por vezes incorreto” (ibidem, p. 51), preferia se expressar no modo simples à maneira própria do povo, com traços subversivos de nacionalismo. Por toda sua vida sofreu com o racismo e conservadorismo vigentes numa sociedade recém abolida à escravidão. Sentia-se injustiçado e humilhado pela sua origem social pobre, atribuindo a culpa dos seus fracassos à sua cor. Ele, que tinha certeza de que era negro, vivia se perguntando onde estava a culpa de não ser branco, “queria mais que saber, queria sentir a verdade oculta em tudo isso. Era um Sísifo da angústia existencial” (ibidem, p. 89). Foi, de verdade, um homem solitário e melancólico, entregue ao alcoolismo, andando entre os boêmios e arruinados da sociedade, por vezes tendo sido internado em hospício. Apesar de, por longo tempo, ter sido considerado pela intelectualidade um louco metido à

escritor, com o tempo, seu talento foi provado, já que “não conseguiria ser nada além de literato” (idem), porém, seu senso crítico não o permitia adequar-se à sociedade, foi tido como um anarquista.

De mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas devido ao álcool, misturado com toda espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material, há seis anos, me assoberbam, de quando em quando, dou sinais de loucura: delírio (BARRETO *apud* SILVA, 1981, p. 53).

Toda sua voluptuosa, desesperada e triste existência, assinalada por acontecimentos que, não raro, parecem ter fugido das páginas de Dostoiévski e se incorporado na sua figura física com o acréscimo de uma cor rejeitada, provém, precisamente, da origem. Lima Barreto não perdoava a si mesmo por não ter nascido branco. Seu complexo levá-lo-ia às raias da loucura, não a loucura. E por difícil que possa ser entendido, foi esse escritor maldito um burguês sensato consciente dos seus desequilíbrios, das suas alucinações, das suas passagens pelas enfermarias e corredores onde o bom senso fica ou deve ficar do lado de fora (SILVA, 1981, p. 63).

Embora a população pobre revele uma realidade de exclusão social e econômica, não convém reduzir a situação dos negros apenas à classe, pois “a agressão ao negro não é apenas socioeconômica, mas também racial, donde a grande diferença entre oprimidos negros e outros” (MUNANGA, 1986, p. 52). Exemplo em anúncios de entrevista de emprego quando se exige boa aparência nota-se que o critério de raça se impõe como categoria que diferencia, hierarquiza e subjuga diferentes grupos que são marcados fenotipicamente e que o branco na mesma condição social que o negro tem mais chances de conseguir emprego, conseqüentemente mais acesso aos bens materiais e simbólicos.

É fato que, além da miséria e da pobreza, o diferencial da cor e do preconceito de raça reduz a potencialidade do ser humano negro dentro da sociedade. Porém, o que define a vítima não é a intensidade do sofrimento, da humilhação ou da anulação – é a própria condição social e histórica de exclusão. [...] A sociedade que precisa ser transformada é uma sociedade de classes, que absorveu funções racistas e discriminatórias que já poderiam ter sido eliminadas historicamente (FERNANDES, 1989, p. 49).

A exclusão vivenciada pelo negro na sociedade brasileira bem como no universo da literatura, certamente remete ao passado colonial escravista em que sua humanidade foi retirada de si. Na literatura, ao contrário do índio que recebeu tratamento de herói nacional, o negro foi rebaixado à categoria de marginal e considerado impróprio para o desenvolvimento

de sociedade que se pretendia, segundo o modelo hegemônico branco. A pouca representação dos negros na literatura, principalmente em papéis protagonistas e o modo como quando são retratados, fortalecendo os estereótipos de inferiorização, indica uma verdade sobre a construção do lugar do subalternizado em nossa sociedade. A personagem principal do romance brasileiro contemporâneo é sobretudo branca.

A pequena presença de negros e negras entre as personagens sugere uma ausência temática na narrativa brasileira contemporânea, que o contato com as obras, dentro e fora do *corpus*, contos e romances, confirma: o racismo. Trata-se de um dos traços dominantes da estrutura social brasileira, que se perpetua e se atualiza desde a Colônia, mas que passa ao largo da literatura recente. Se é possível encontrar, aqui e ali, a reprodução paródica do discurso racista, com intenção crítica, ficam de fora a opressão cotidiana das populações negras e as barreiras que a discriminação impõe às suas trajetórias de vida. O mito, persistente, da “democracia racial” elimina tais questões dos discursos públicos – entre eles, como se vê, o romance (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 46).

Entre os temas de narração do escritor Ferréz, a questão do negro e do preconceito de cor constituem as cenas cotidianas, ora como classificação social para evidenciar a violência, o racismo e a pobreza, ora na afirmação da identidade coletiva do negro. No entanto, esse espaço denominado favela, que originalmente começou a ser ocupado pela população de escravos desterrados de seus países africanos, pela intelectual e ativista negra Beatriz Nascimento foi ressignificado de *quilombo urbano*: “o território/favela como espaço de continuidade de uma experiência histórica que sobrepõe a escravidão à marginalização social, segregação e resistência dos negros no Brasil” (RATTS, 2006, p. 11). Apresentando caso análogo, o quilombo Jabaquara, que recebia negros fugidos das plantações paulistas, tornou-se “uma grande favela, frustrando aquele ideal de território livre onde se podia dedicar às práticas culturais africanas e ao mesmo tempo uma reação militar ao regime escravocrata” (ibidem, p. 122). Em suma, os descendentes livres de africanos que viviam em comunidades quilombolas não tiveram representação garantida na literatura brasileira, a não ser em romances pitorescos, em que o marginal é o anti-herói da história, como em *Memórias de um sargento de milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida, ou então, na literatura dos escritores negros em reverenciamento aos heróis da resistência negra, como Zumbi dos Palmares, Dandara, Luísa Mahin e Aqualtune.

Embora o fenômeno favela tenha se desenvolvido maioritariamente nos anos 70, sua presença no cenário urbano brasileiro já se estende por mais de um século; principalmente em

São Paulo, já havia começado exponencialmente por volta de 1930, com a entrada do capitalismo em todos os setores da economia brasileira e com a migração em massa da população rural, expulsa pela falência da economia latifundiária e pela concentração de terras no nordeste. Além do mais, o termo *favela* evoca a guerra de Canudos no sertão da Bahia, “onde se concentravam os seguidores de Antônio Conselheiro, tendo-se difundido no Rio a partir da ocupação do morro da Providência por soldados que voltavam da campanha de Canudos e começaram a chamá-lo de morro da Favela” (ZALUAR; ALVITO, 2006, p. 64).

Ainda que os escritores do indianismo desejassem criar uma identidade nacional mestiça, “a forma clássica importada, quando chega às nossas terras encontra uma matéria que não se adequa a ela” (ARNT, 2008, p. 4), cujo os valores eram puramente “manifestações de falta de personalidade e de alienação cultural” (CANDIDO, 1987, p. 156). Por isso, somente ao vislumbramento do progresso é que o sistema literário brasileiro se consolida, quando os escritores românticos decidem realizar “também no plano estético uma afirmação nacional” (ARNT, 2008, p. 5). Logo, podemos considerar a década de 30 um marco revolucionário na efervescente atmosfera política e cultural brasileira, bem como de extensão da nossa literatura, dada a tomada de consciência social por parte dos escritores do regionalismo em detrimento da perspectiva de amenidade e encanto com que se abordava o homem rústico, para uma nova perspectiva de integração do personagem pobre, especialmente o retirante flagelado à margem do progresso.

De maneira geral a repercussão do movimento revolucionário de 1930 na cultura foi positiva. Comparada com a de antes, a situação nova representou grande progresso, embora tenha sido pouco, em face do que se esperaria de uma verdadeira revolução. Se pensarmos no "povo pobre", [...] ou seja, a maioria absoluta da Nação, foi quase nada (CANDIDO, 1987, p. 194).

Antes mesmo de Ferréz dar voz às personagens marginalizadas e oprimidas, com preferência pelo espaço urbano periférico na construção de suas narrativas, outros autores já haviam feito isso, mais especificamente na fase de consciência do subdesenvolvimento do regionalismo. Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, escolhe o foco narrativo em terceira pessoa para narrar a saga de uma família de retirantes sem terra, assolados pelo fenômeno da seca, rumo a um progresso que não integrava os pobres marginalizados. Além disso, Graciliano, para solucionar o silêncio das personagens, que de tão oprimidas mal falam, utiliza o discurso indireto livre, fundindo a voz do narrador com os pensamentos e reflexões das personagens, dando maior verossimilhança ao narrado. A semelhança entre os dois autores é quanto à

perspectiva ideológica de crítica social, apesar de Graciliano Ramos ter assinalado as peculiaridades da região nordeste, enquanto Ferréz dedicou-se à periferia urbana, porém, a diferença é que Graciliano teve mais acesso aos recursos de escrita e domínio da linguagem culta, já Ferréz escreve na forma mais aproximada da *nova narrativa*.

A nova narrativa, considerada como a última fase da ficção brasileira nos anos 60 e 70, surge análoga à dinâmica da vida acelerada e desumana, induzida pelo processo industrial de “transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo” (CANDIDO, 1987, p. 201). Em *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, essa classe social marginalizada que migrava das regiões nordeste para as grandes cidades, nos é apresentada na voz do narrador, “um sujeito cínico, pretensioso, que começa a narrativa muito seguro de suas habilidades para representar a jovem nordestina – parda, feia, pobre, inapta, até meio suja, ou seja, com todas as características negativas que a classe dominante lhe poderia dar” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 58). Em sua obra, Clarice Lispector pratica “no universo dos valores urbanos, uma espécie nova de literatura, que ainda articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo” (CANDIDO, 1987, p. 206), entretanto, com uma certa opção estética pelas formas universalizantes, sempre numa espécie de dialética que parte do geral para se chegar ao particular.

A autora/personagem de *Quarto de despejo*, poderia ter sido uma personagem das páginas de Clarice Lispector, com características semelhantes à Macabéa, se não fosse as diferenças que separam autoras e personagens, pois, ao contrário de Macabéa, na sua impossibilidade de expressar-se no mundo letrado, Carolina subverte a condição de silêncio, apropriando-se da linguagem e fazendo da escrita sua própria existência. Agora, com relação as autoras, é claro que Clarice teve um outro acesso aos recursos literários e que ela deixou um importante legado de obras, para o conjunto de autoria feminina brasileira. Inclusive, ela esteve presente no lançamento do livro *Quarto de despejo*, onde numa foto, ela aparece em pé, ao lado de Carolina. Mas, tal foto, comentada numa passagem da biografia de Clarice Lispector, de título *Clarice* (2009), escrita pelo americano Benjamim Moser, acabou gerando desgosto, por conta de sua descrição depreciativa sobre Carolina:

Numa foto, ela aparece de pé, ao lado de Maria Carolina de Jesus, negra que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, *Quarto de despejo*, uma das revelações literárias de 1960. Ao lado da proverbialmente linda Clarice, com roupa sob medida e grandes óculos escuros que a faziam



parecer uma estrela de cinema, Carolina parece tensa e fora do lugar, como se alguém tivesse arrastado a empregada doméstica de Clarice para dentro do quadro (MOSER, 2009, p. 23).

Diga-se de passagem, que tal descrição feita pelo autor foi racista e preconceituosa, pois, para cometer elogios à Clarice não precisava diminuir Carolina, num registro que marcou um momento feliz de autógrafos da autora.

O encontro imprevisível de Carolina com o jornalista Audálio Dantas, no momento em que ele estava fazendo uma matéria na favela Canindé, foi decisivo para a publicação do seu primeiro livro, *Quarto de despejo*, em 1960. Com o sucesso da publicação, muito rapidamente Carolina se tornou uma grande estrela, porém, sob o olhar exótico e racista que logo se revelara contra a autora, pois, era muito atrevimento uma negra semianalfabeta escrever tão bem um livro, sendo que o fazer literário é um critério exclusivo do mundo dos brancos. Se não fosse o início do regime militar no país, *Quarto de despejo* até poderia ter causado impacto político, pelo tom de denúncia da miséria em que viviam os favelados naquela época. “A ditadura, e a luta contra ela, afogou a recepção de *Quarto de despejo*. É verdade que, entrando na mídia com o livro, a favela do Canindé foi derrubada e muitos moradores receberam financiamento público para casa própria, de alvenaria, fora dali” (SANTOS, 2009, p. 96). Carolina, com o dinheiro que recebera dos direitos autorais do livro pôde comprar uma casa no Alto de Santana, bairro de classe média de São Paulo, onde escreveu seu segundo livro, *Casa de Alvenaria* (1961). Por incrível que pareça, Carolina não se sentia feliz na nova fase, além de não conseguir administrar bem as finanças, seu segundo livro não obteve o mesmo sucesso que o primeiro, e logo retornou ao anonimato e, em menos de dez anos, ela, que havia emergido da pobreza, retornava de novo a ela.

Os estudos da obra de Carolina na instituição literária ainda são muito recentes, apesar de, durante anos, seus textos terem sido utilizados como objeto de estudo da Sociologia. Segundo Dalcastagnè (2002, p. 62), “o fato de ela ser negra, pobre, catadora de lixo não pode ser usado para transformá-la numa personagem exótica, apagando sua autoridade enquanto autora”. De fato, ela começou a escrever para si mesma e a literatura foi se tornando uma oportunidade de expressão narrativa daquilo que ela vivia no dia-a-dia da favela: Carolina não foi somente uma escritora que descreveu a fome, por mais que isso esteja bastante evidente, a autora e obra requer um olhar mais humano, para além da fome física. Como afirma Santos

(2009, p. 21), qualquer juízo sobre Carolina e sua obra não deve esquecer que ela são três: a mulher, a escritora e a personagem criada pela escritora.

Tendo em vista que a condição do subalterno é determinada pelo capitalismo, que não é possível estabelecer graus de importância entre o discurso daquele/a que sente a fome e aquele/a que não a conhece, mas que pode falar pelo outro, a escritora afirma: “é preciso conhecer a fome para saber descrevê-la” (JESUS, 2004, p. 26). Essa mulher sozinha que se mostrava inconformada e perplexa com tanta miséria, consegue exprimir-se de forma poética com tamanha sensibilidade, isto é dignificador: “... A noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido” (JESUS, 2004, p. 28).

Ainda segundo Santos (2009, p. 117), poucos de nossos livros abrem com esta força literária:

*15 de julho de 1955. Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas os custos dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar (ibidem, p. 9).*

Em países subdesenvolvidos, como é o caso do Brasil, em que a instrução ainda é privilégio de poucos, aquele/a que, por meio da leitura e do saber crítico consegue se emancipar intelectualmente, pode fazer da linguagem possibilidade de expressão de si e do outro. Porém, no capitalismo, a distinção entre o trabalho intelectual e o trabalho manual criam grandes abismos de classe, pois a classe trabalhadora acaba sendo privada do direito ao tempo livre, necessário para o consumo e produção do conhecimento, restando apenas os meios de comunicação de massa que impõem cada vez mais o que se deve pensar. Isso tudo, gerando a pacificação dos indivíduos que perdem o interesse ou nem mesmo chegam a conhecer alternativas de tomada de consciência, leem apenas aquilo que está posto e de fácil acesso, tornando-se verdadeiras marionetes do sistema. Mesmo tendo sido privado de melhores condições para se tornar escritor, Ferréz teve contato com a literatura clássica de autores como Hermann Hesse e Gustave Flaubert e se configura como exceção, pois, mesmo se reivindicando escritor marginal, suas leituras não se resumem apenas a dos escritores marginais. Neste caso, o que torna marginal sua literatura é sua própria condição social de excluído e opção pelo uso da linguagem dos marginalizados.

Nas palavras de Candido (1987, p. 210), “segundo opinião bastante difundida, o conto representa o melhor da ficção brasileira mais recente, e de fato alguns contistas se destacam pela penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras”. João Antonio e Rubem Fonseca foram propulsores do chamado “realismo feroz” na ficção contemporânea dos anos 60 e 70, no que se refere ao gênero conto, não só por agredir o leitor com a violência do tema, mas também da própria linguagem crua e por vezes obscena. Certamente o modo como Ferréz constrói suas narrativas tem a influência dos dois contistas acima referidos. A exemplo, no livro *Ninguém é inocente em São Paulo*, o autor reuniu 19 contos de temas fortes e desesperançados, porque na maioria tratam de problemas como pobreza, violência, brutalidade policial, racismo, alcoolismo, machismo, falta de perspectiva dos jovens, discriminação e outros. Mas, também ressaltam aspectos positivos dos moradores, como a solidariedade, a criatividade e honestidade. Além disso, o título do livro, por sinal bastante curioso, aparece no interior de um dos contos como uma reflexão a respeito de existir ou não culpados, o que faz com que nos sintamos de alguma maneira também responsáveis sobre os problemas sociais.

A diferença entre a produção literária de Ferréz e dos escritores da tradição literária brasileira,

é que a violência e a marginalidade estão na base das condições de produção da própria escrita. Ferréz não escreve sobre a periferia, mas sob a condição periférica. A consequência disso não é o aumento do grau de fidelidade com que a realidade é configurada na obra, mas o tipo de envolvimento que o narrador manifesta com os fatos e personagens que compõem o universo das narrativas (OLIVEIRA, 2009, p. 6).

No prefácio de *Ninguém é inocente em São Paulo*, intitulado “Bula”, Ferréz relata, de forma subjetiva, como são criados os seus contos: “Trechos de vida que catei, trapos de sentimentos que juntei, fragmentos de risos que roubei estão todos aí, histórias diversas do mesmo ambiente, de um mesmo país, um país chamado periferia” (FERRÉZ, 2006, p. 10). Assim, da construção dos seus contos, podemos inferir que a perspectiva do autor é a do próprio excluído, que mora na periferia e a enxerga de dentro; além disso, o ato de introduzir seu nome no interior da narrativa demonstra não existir distância entre a experiência vivida do autor, das personagens e do narrador. “Essa circunstância reveste o realismo de uma humanidade que não idealiza nem universaliza a condição humana, mas a compreende ‘de dentro’, a partir da experiência do sujeito refletido no outro” (OLIVEIRA, 2009, p. 6-7).

Com relação à estrutura narrativa e discursiva dos textos, correspondem ao gênero literário conto, por se tratar de histórias ficcionais contadas num período breve e curto, além do mais, recordam o gênero meio falado, meio cantado das letras de rap, elaboradas através de rimas, uso da linguagem objetiva, gírias e palavrões muito comuns no dia a dia das periferias. Sobre a forma coloquial, gírias e neologismos, Ferréz transforma o discurso marginal numa outra proposta estética, utilizando-se da sua linguagem escrita, mas dando importância crucial à linguagem falada, presente na vida e nas práticas na periferia, instrumento de identificação com os que compartilham do mesmo sistema de exclusão do direito de fala. Em suas palavras:

[...] você escrever com gíria e eles [os críticos] falando que é literatura ruim, eles estão errados porque na periferia a gíria já é uma linguagem, um dialeto. Então, na forma de a gente escrever, muitas vezes o narrador é culto, tem que ser culto, mas o personagem não, o personagem fala cru. Assim como o Jorge Amado escreveu as personagens falando “baianês”, escrevo falando em “favelês”. Isso tem que ser respeitado. Aí, o lado de lá tem que aprender [a] entender o lado daqui, que é feito dessa forma de propósito e a gente sabe o que está fazendo quando escreve “jão”, quando escreve “qual que é”, “né não” quando escreve junto, mudado. A gente sabe o que faz, faz de propósito, é um texto feito para ficar mais parecido com a rua mesmo<sup>15</sup>.

É possível dizer que no livro *Ninguém é inocente em São Paulo*, as narrativas estão construídas de forma mais empenhada, privilegiando as personagens pouco significativas nas representações dominantes, sendo, para isso preciso confrontar “com toda uma série de representações sociais que fazem do negro pobre o estereótipo do bandido, da prostituta, da empregada subserviente” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 106), afim de dá-los voz. Assim sendo, suas protagonistas, quase todas pobres, negros, trabalhadores, mulheres, jovens, na vida real geralmente na situação de subalternidade, em suas expressões ganham força humanizadora.

15 Entrevista com Ferréz, concedida a Ingrid Hapke, entre 2009 e 2010, editada para o livro *Polifonias Marginais*. 1. ed., Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 266.

### CAPÍTULO 3

#### ANÁLISE DO CONTO *FÁBRICA DE FAZER VILÃO*

*"A arma mais poderosa nas mãos do  
opressor é a mente do oprimido".*  
Steve Biko

De acordo com Antonio Candido, só podemos compreender uma obra fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, onde os fatores externos se combinam com a estrutura, ou melhor, “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (2006, p. 13-14). À guisa de esclarecimento, é importante ressaltar que “quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (idem). Desse modo, nos cabe verificar que função exerce os fatores sociais na narrativa de *Fábrica de fazer vilão*.

Esse título que chama bastante atenção, por destacar a ideia de que a fábrica é que produz o vilão, nos leva a pensar que vilões são esses produzidos por ela. A fábrica que nos remete ao ferrenho processo de industrialização, início de profundas mudanças na economia brasileira, ou seja, do fundante capitalismo e consumo que irão determinar as desigualdades sociais no país, no conto, pode ser entendida como a cidade cindida entre ricos e pobre, centro e periferia. Uma vez que, na passagem do sistema escravista para a industrialização, os/as negros/as ficaram à margem da sociedade, sem trabalho e mais adiante aglomerados nas primeiras favelas, é certo dizer que, estruturalmente eles sempre estiveram submetidos ao continuado processo de desumanização e reificação que gera os vilões.

No conto, a *ação* se desloca no espaço e no tempo dividida em dois momentos, no primeiro, de acordo com Moisés (2006, p. 43), “o espaço ocupado pela personagem é o dramaticamente neutro ou vazio, *espaço-sem-drama*”: a personagem que se retira para dormir, de repente é surpreendida com a presença da polícia em sua casa; no segundo, “onde se desenvolve a cena principal, *espaço-com-drama*: em um curto intervalo de tempo, a noção de espaço dirige-se para o bar, onde toda a situação dramaticamente carregada ocorre. O primeiro momento, destituído de acontecimentos dramáticos, serve para presidir a abertura do

conto como uma aposta do ficcionista em lograr um flagrante da realidade, chamado por Moisés (2006, p. 65) de *precipitação*: “a trama se organiza segundo um andamento que lembra o ritmo subjacente aos eventos do cotidiano, cujos pormenores se acumulam numa ordem “objetiva”, de fácil percepção”. São esses elementos narrados de forma dramática que plenamente chamam a atenção do leitor, “à semelhança da vida diária, que pretende espelhar ou flagrar, de um momento para outro acende-se o estopim e o conflito explode, de acordo com o princípio das unidades dramáticas” (idem, p. 66).

Logo no início do conto é possível identificarmos que o enredo se passa no espaço favela devido ao tratamento dramático com que a primeira cena é refletida na mente da personagem, através da predominância do discurso indireto livre. Além disso, quando os dramas são narrados pelos seus protagonistas, dispensando a intermediação de terceiros, adquirem eloquência aproximando-se mais da verossimilhança e diminuindo a distância entre o narrador e o leitor. A personagem central nos coloca por dentro desse ambiente, ora com uma visão crua e realista, ora de forma esperançosa na luta pela melhoria de vida e no desejo de suas letras de *rap* serem gravadas em um disco.

Tô cansado mãe, vou dormir.

Estômago do caraí, acho que é gastrite.

Cobertor fino, parece lençol, mas um dia melhora.

Os ruídos dos sons às vezes incomodam, mas na maioria ajudam.

Pelo menos sei que tem um monte de barraco cheio, monte de gente vivendo.

Ontem terminei mais uma letra, talvez o disco saia um dia, senão é melhor correr trecho (FERRÉZ, 2006, p. 11).

Todas as situações do conflito dar-se-ão em torno das humilhações e da opressão racista da polícia contra as personagens presentes no bar, evidenciando que os mecanismos racistas de “suspeição policial” baseiam-se na discriminação da cor da pele, na estereotipia negativa dos traços somáticos negros e nas representações que a sociedade formulou a respeito da favela e dos indivíduos que nela moram, estigmatizados pela ideia de pobreza, criminalidade, família desagregada, marginal e vagabundo. “Em poucas linhas, somos transformados em testemunhas do insulto racial, do sofrimento que ele causa e da degradação da sociedade que o admite. É quando temos a impressão de ver a favela pelo lado de dentro” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 28).

Segundo as classificações de Friedman, testemunha é:

[...] um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal (LEITE, 2002, p. 37).

Conforme dito anteriormente na segunda estrofe, o conflito começa com a invasão da polícia à moradia da personagem, obrigando-a descer para o bar onde está acontecendo a abordagem. Aqui, se tem a primeira implementação do diálogo entre as personagens por meio do discurso direto, porém, o discurso autoritário e persuasivo do policial se sobressai sobre a voz oprimida do jovem que, acoado, nada pode fazer.

Acorda preto.  
 O quê... o quê...  
 Acorda logo.  
 Mas o quê...  
 Vamos logo, porra.  
 Ai, pera aí, o que tá acontecendo.  
 Levanta logo, preto, desce pro bar.  
 Mas eu...  
 Desce pro bar, porra.  
 Tô indo (FERRÉZ, 2006, p. 11).

No Brasil, tornou-se comum, a polícia invadir as favelas,

a pretexto de perseguir criminosos, batendo à porta dos moradores, prendendo por vadiagem os que não postassem documentos de identidade, fazendo vôos rasantes de helicóptero a ponto de arrancar as telhas dos barracos, disparando armas indiscriminadamente e extorquindo dinheiro e drogas dos favelados sob ameaça de prendê-los (ZALUAR, 2006, p. 245).

Diante da situação de imposição e do espaço-tempo de um acontecimento ao outro, o narrador utiliza o monólogo interior para revelar os pensamentos e os sentimentos da personagem que se dirige a si mesmo, ou seja, é como se o "eu" falasse para si próprio. Esse recurso estilístico, bastante empregado na linguagem literária, principalmente em romances psicológicos do século XX, se realiza por toda a extensão do conto, intercalado com o diálogo das personagens.

Tento pegar o chinelo, cutuco com o pé embaixo da cama, mas não acho.  
 Todo mundo lá embaixo, o bar da minha mãe tá fechado, cinco homens, é a Dona Zica, a Rota (FERRÉZ, 2006, p. 12).

Ferréz constrói o diálogo das personagens pondo-as a falar diretamente, neste caso, o policial, o jovem e a mãe. “Dentre os componentes da linguagem do conto, o *diálogo*, sendo o mais importante, merece que se refira em primeiro lugar. O conto, por seu estofamento dramático, deve ser, tanto quanto possível, dialogado” (MOISÉS, 2006, p. 54). Se toda ação no conto só é possível por meio do diálogo, então, são nas palavras provocadoras de opressão e desumanização do policial que acontece a discussão e o conflito entre as personagens, até mesmo quando estão imóveis e em silêncio, a ação existe, como na projeção dos pensamentos e sentimentos do personagem-narrador:

1. É o seguinte, por que esse bar só tem preto?
2. Ninguém responde, vou ficar calado também, não sei por que somos pretos, não escolhi.
3. Vamos, porra, vamos falando, por que aqui só tem preto?
4. Porque... porque...
5. Por que o quê, macaca?
6. Minha mãe num é macaca.
7. Cala a boca, macaco, eu falo nesse caralho.
8. O homem se irrita, arranca a caixa de som, joga no chão.
9. Fala, macaca.
10. É que todo mundo na rua é preto.
11. Ouviu essa, cabo, todo mundo na rua é preto.
12. Por isso que essa rua só tem vagabundo, só tem nóia
13. Penso em falar, sou do rap, sou guerreiro, mas não para de olhar a pistola na mão dele (FERRÉZ, 2006, p. 12).

No monólogo interior (linha 2), podemos perceber que a personagem central, o jovem, entra em um conflito de consciência do seu ser e de sua cor. À vista disso, temos uma questão cuja explicação é desafiadora, pois, sendo possível ao negro escolher sua cor, deixar-se-ia de assim o ser? Para Souza, “ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais de Ego do sujeito



branco e a de recusar, negar e anular a presença do corpo negro” (1983, p. 2). Portanto, o negro, historicamente perseguido e inferiorizado pela cor e traços negróides, diretamente ligado à origem e à ancestralidade negra, projeta em si o desejo de embranquecer-se para escapar das discriminações de que seu corpo é objeto, mesmo sabendo ser impossível. Essa autonegação de si mesmo nada mais é que o reflexo negativo do passado escravagista, em que sua cor foi subjugada como inferior pelo colonizador branco.

Ao tentar falar, (linha 4), a dona do bar, mãe do jovem, acaba sendo interrompida e conseqüentemente denominada de “macaca”. Todavia, essa designação expressa uma mensagem ideológica do racismo científico, de inferiorização dos negros em relação aos brancos na instância do fenômeno biológico inerente à história evolutiva da humanidade. Convencidos de sua superioridade, os europeus, que tinham desprezo e cobiça pelo mundo negro, desenvolveram teorias racistas que tornaram o negro “sinônimo de ser primitivo, inferior, dotado de uma mentalidade pré-lógica”, sendo, “no máximo, reconhecidos nele os dons artísticos ligados à sua sensibilidade de animal superior”, ou seja, “do negro frente ao macaco” (MUNANGA, 1986, p. 9-17). Lamentavelmente, a aceitação e reprodução dessas figuras de representação continuam a informar e formar o imaginário coletivo, implicando na depreciação e negação do negro como sujeito.

A representação do negro como elo entre o macaco e o homem branco é uma das falas míticas mais significativas de uma visão que o reduz e cristaliza à instância biológica. Esta representação exclui a entrada do negro na cadeia dos significantes, único lugar de onde é possível compartilhar do mundo simbólico e passar da biologia à história (SOUZA, 1983, p. 28).

Ao analisar como os corpos das mulheres negras foram representados no período escravista e pós-escravista, Bell Hooks nos diz que:

[...] Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas “só corpo, sem mente”. A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da idéia de que as “mulheres desregradadas” deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve que produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado (HOOKS, 1995, p. 469).

O momento do enredo em que o policial xinga a mãe do jovem de macaca, sugere uma complicação no truncado diálogo entre as personagens, mais especificamente entre o policial

e o jovem; a mãe, neste caso, aparece como uma personagem secundária, porém, participante do que ocorre. Com efeito, o contista consegue transmitir a tensão dos acontecimentos gerando no leitor sensações de angústia e de incertezas quanto ao que se pode agravar na abordagem. Na tentativa rápida e cuidadosa em defender a sua mãe, (linha 6), o jovem responde: “minha mãe não é macaca”, o policial, (linha 7), com suas condutas abusivas de poder, o ordena a calar-se, confirmando a imagem negativa que os moradores da periferia têm da polícia.

Na narração, o lugar de fala das personagens é sempre justaposto, mas ao mesmo tempo delimitado entre a voz que domina e a voz dominada. Em seguida, (linha 8), a voz do narrador em terceira-pessoa registra apenas o que está acontecendo externamente, sem menções às emoções e pensamentos de nenhuma personagem, permitindo que o leitor tenha uma visão mais plural da história. Nas linhas 10 e 11, o diálogo entre os dois policiais é de menosprezo e preconceito racial direcionado aos moradores da periferia, discriminados indistintamente, marginalizados e invisibilizados, privados do direito de falar. Diante o discurso autoritário e imposições de silenciamento, ao narrador cabe apenas invocar, como visto na linha 13, o monólogo interior, pois só assim, nós leitores podemos ficar por dentro do conflito interno que se hospeda na mente da personagem principal.

Esse sentimento ambíguo e difuso entre a necessidade de segurança pública e a descrença, ao mesmo tempo que sentem medo da polícia, como proferido no monólogo interior da personagem (linha 13), se deve à letalidade das armas de fogo no cotidiano violento das periferias urbanas. Em vista disso, a polícia, que deveria proteger os cidadãos em todos os seguimentos da sociedade, é a mesma que mata, com o consentimento do Estado, infringindo os direitos humanos e reprimindo principalmente a população negra e pobre. Logo, ricos e pobres neste país são tratados de forma diferenciada, bem como, “desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados” (GONZALEZ, 1984, p. 232). E essa segregação espacial é constatada na maioria das narrativas de *Ninguém é inocente em São Paulo*, assim como na imagem real da capa, revelando a discrepância e a contradição entre as residências ricas e pobres da cidade de São Paulo.

É a banalização da violência tornando regra a criminalização do pobre. É essa polícia militarizada que nos foi deixada como legado da ditadura brasileira. A polícia, desde sua origem histórica, no tempo da colônia, sempre defendeu os mandatários e, dessa forma, reage com o morador da

periferia como se estivesse enfrentando o inimigo, a classe perigosa. As consequências são desastrosas (FEFFERMANN, 2013, p. 10).

À medida que a trama se desenvolve, obedecendo a uma estruturação harmoniosa dos componentes da narrativa, no leitor é provocada uma impressão única do conto, “seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, ternura, indiferença, etc., seja o seu contrário” (MOISÉS, 2006, p. 45). Essa impressão capaz de causar identificação em quem lê, só é possível de ser identificada pela tensão interna da trama narrativa, “ou seja, pela funcionalidade de cada palavra no arranjo textual, de modo que nenhuma se possa retirar sem comprometer a obra em sua totalidade, ou acrescentar sem trazer-lhe desequilíbrio à estrutura” (MOISÉS, 2006, p. 46).

Se por toda a extensão narrativa considerarmos que as personagens travam um diálogo truncado, cheio de interrupções, principalmente pela prevalência do discurso hierárquico e dominante, baseado numa estrutura de exclusão e discriminação das minorias sociais, acresce ainda a forte influência da dominação racista e sexista na fala do policial, de desumanização do homem e da mulher negra.

1. É o seguinte, vocês vivem de quê aqui?
2. Do bar, moço.
3. Moço é a vaca preta que te pariu, eu sou senhor para você.
4. Sim, senhor.
5. Minha mãe não merece isso, 20 anos de diarista.
6. E você, neguinho o que tá olhando aí, decorando minha cara para me matar, é? Você pode até tentar, mas a gente volta aqui, põe fogo em criança, queima os barracos e atira em todo mundo nessa porra.
7. Ai Meu Deus.
8. Minha mãe começa a chorar.
9. Você trabalha de quê, seu macaco?
10. Tô desempregado.
11. Tá é vagabundo, levar lata de concreto nas costas não quer, né?
12. Ele talvez não saiba que todo mundo na minha rua é pedreiro agora, ele talvez não saiba.
13. Sabe o que você é?
14. Não.

15. Você é lixo, olha suas roupas, olha sua cara, magro que nem um preto da Etiópia, vai roubar, caralho, sai dessa.
16. Sou trabalhador.
17. Trabalhador o caralho, você é lixo, lixo.
18. Cai cuspe da boca dele na minha cara, eu sou lixo agora.
19. Eu canto rap, devia responder a ele nessas horas, falar de revolução, falar da divisão errada no país, falar do preconceito, mas... (FERRÉZ, 2006, p. 12-13).

A maneira como ficamos sabendo que a dona do bar é trabalhadora doméstica é por meio do pensamento do personagem-narrador, quando este se compadece (linha 5) com o sofrimento da mãe. Ademais, o tratamento pejorativo e vulgar (linha 3), no qual o policial se refere à dona do bar, chamando-a de “vaca”, certamente denotam as representações sociais presentes no imaginário cultural brasileiro, de associação da mulher negra aos estereótipos do servilismo da doméstica e da mulata erotizada. Mas, antes de tudo, essas representações negativas sobre a mulher negra nos remetem à lógica patriarcal e escravista, em que as mulheres africanas foram brutalmente submetidas à exploração sexual dos seus corpos e ao trabalho no interior da casa-grande como cozinheira, doméstica e ama-de-leite dos filhos do senhor.

Dentre as representações da mulher negra no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural, temos a figura da mãe-preta, entretanto, esse mito serviu para ocultar a realidade de violência e sadismo praticados contra o corpo da mulher negra escrava, abusada sexualmente pelos senhores e maltratada pelas senhoras brancas devido a sentimentos de ciúme e inveja destas com o senhor. Além disso, a mãe-preta é sinônimo da expropriação da senzala pela casa-grande, cujas consequências inevitáveis foram o impedimento de exercer a maternidade dos próprios filhos, para servir de ama-de-leite dos filhos da senhora branca. E a única hora em que a mulher negra “é vista como figura boa e vira gente” (GONZALEZ, 1984, p. 235), é na figura da mãe-preta, fortemente marcada pelas teorias racistas e higienistas de Gilberto Freyre, enquanto símbolo privilegiado da confraternização inter-racial brasileira. Uma outra representação da mãe-preta é de que ela foi narradora e repassadora de histórias que africanizou a cultura brasileira e também a língua portuguesa.

O simbolismo da mãe-preta no Brasil, assim como nos Estados Unidos, obedece ao ideal da natureza feminina negra que os colonizadores desejavam explorar, tinha que ser uma figura passiva, maternal e que não ameaçava a existência da ordem branca patriarcal. Uma

outra imagem da mãe-preta conspirada pela cultura branca é a de que ela tinha de ser assexuada, gorda, desajeitada, “por isso ela usava um lenço de cabeça untuoso e sujo; os seus sapatos eram demasiado apertados dos quais surgiam os seus grandes pés que confirmavam a sua grande parecença com uma vaca” (HOOKS, 1981, p. 61).

De acordo com Conceição Evaristo (2009, p. 8):

Se relatos orais, assim como vários textos escritos e ainda todo um material iconográfico, fotos e pinturas, apresentam as mulheres negras desempenhando seus papéis de mães-pretas, de amas-de-leite, de educadoras informais da prole colonizadora, um outro papel, uma outra representatividade é negada à mulher negra no seio da sociedade brasileira. Há a negação de uma imagem em que a mulher negra apareça no centro de sua própria descendência. Apagam-lhe sua prole, sua família, pois a imagem da mãe-preta nasce no processo da escravidão e como tal esses filhos não são os seus e sim os de seus senhores. Porém, mesmo abandonando os textos que se referem ao período colonial, percebe-se que na literatura brasileira, ao longo dos tempos, a mulher negra não surge representada como mãe, musa ou heroína romântica. Contraditoriamente, apesar da forte presença da mulher negra na formação da cultura nacional, é como se houvesse um desejo de apagamento, tanto por parte da história, como da literatura de uma matriz africana na sociedade brasileira. Observa-se que o indianismo romântico, na sua procura de uma identidade para os brasileiros, foi capaz de imaginar uma nação mestiça metaforizada na relação dos casais: Peri/Ceci (O Guarani, José de Alencar, 1857); e Iracema/Martim (Iracema, José de Alencar, 1865).

No tocante à condição histórica das mulheres negras na América, sobretudo em países marcados pela escravidão africana, como no caso brasileiro, pouco ou quase nada se avançou a ponto de alterar essencialmente sua condição social de subalternidade; o trabalho intelectual ainda continua tendo que ser secundário aos afazeres domésticos, ao cuidado dos filhos ou a um monte de outras atividades servis. “Na verdade dentro do patriarcado capitalista com supremacia branca toda a cultura atua para negar às mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente, torna o domínio intelectual um lugar interdito” (HOOKS, 1995, p. 468). Carolina Maria de Jesus é o nosso exemplo mais emblemático de mulher negra, pobre e mãe solteira que, recém chegado em São Paulo como empregada doméstica, depois trabalhando como catadora de papel nas ruas para garantir a sobrevivência sua e de seus filhos, consegue mesmo nos limites da subalternidade, se instruir e escrever nas poucas horas livres.

Com o fim do sistema escravista e com a entrada do novo sistema industrial no país, os negros libertos acabaram sendo relegados a marginalização e aos poucos compuseram a população pobre, empurrada para as favelas. Porém, essa substituição do trabalho escravo

pelo trabalho assalariado não significou oportunidade de ascensão social do negro, pelo contrário, a informalidade tornou-se, então, a única fonte de renda para esses trabalhadores. Aliás, foi às custas do trabalho doméstico de boa parte das mulheres negras e pobres que as mulheres de classe alta e média puderam se emancipar economicamente. A empregada doméstica, nas palavras de Gonzalez (1984, p. 230) “nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano”.

Continuando no momento em que o policial chama alguém de “neguinho”, se observa que essa palavra não está empregada com a conotação de tratamento carinhoso, mas em tom pejorativo para desconsiderar o sujeito. Diante da ameaça que o policial faz de atirar em todos, o choro da dona do bar e o clamar por Deus dão a expressão dramática da cena. O jovem que em pensamento, ao longo de toda narração se afirma cantor de rap, como observado na linha 19, quando interrogado pelo policial sobre sua condição ocupacional, acaba sendo discriminado, humilhado e oprimido pela situação de desempregado.

Tendo em vista que a personagem se identifica com o *rap*, gênero musical nascido entre os negros afro-descendentes dos Estados Unidos e que tem como principais características a construção da identidade coletiva dos negros, convém considerar que ela tem consciência de sua negritude e reconhece-se como tal, no entanto, diante do autoritarismo e contínuo preconceito e inferiorização de sua cor, a reação que se poderia ter converte-se em silêncio. O *rap*, portanto, em sua expressão escrita ou cantada é um instrumento de ruptura desse silêncio, é “a forma de resistência e revide encontrada pelo indivíduo da periferia frente à violência diária exercida pela polícia” (OLIVEIRA; PEREIRA, 2014, p. 59).

Sempre que a personagem pensa em dizer, como na linha 19, desiste, pela impossibilidade de diálogo fluente com a polícia, como entre as linhas 9 e 11. Sendo assim, tal situação nos leva a entender que:

Um dos mecanismos mais cruéis da situação do negro brasileiro na força de trabalho concretiza-se na sistemática perseguição, opressão e violência policiais que contra ele se desenvolvem. Quando seus documentos são solicitados (fundamentalmente a carteira profissional) e se constata que está desempregado, o negro é preso por vadiagem; em seguida, é torturado (e muitas vezes assassinado) e obrigado a confessar crimes que não cometeu (GONZALEZ, 1979, p. 2).

Sem dúvida nenhuma, os indivíduos negros estão mais sujeitos ao desemprego, permanecem mais tempo nesta situação e, quando tem trabalho, lhes são reservados os postos de trabalho de menor qualidade, status e remuneração. Não é coincidência que a maioria das atividades profissionais de baixa especialização ou baixo status social, como doméstica, pedreiro, pintor, vigilante, atendente, ambulante e outras, sejam realizadas na grande maioria por indivíduos negros/as. Portanto, a condição de desemprego entre a população negra é bem maior que a dos não-negros, conferindo uma eficácia dos mecanismos raciais no mercado de trabalho brasileiro. Com relação aos adolescentes e jovens, esses estão “entregues à própria sorte, sem a menor perspectiva de vida; ou melhor, sua única perspectiva se constitui no banditismo e na morte. Desnecessário dizer que são negros em sua maioria” (GONZALEZ, 1979, p. 2).

O olhar de indiferença, a rejeição do corpo negro e os insultos raciais são manifestações do inconsciente coletivo, que sintetizam “o conjunto dos preconceitos, dos mitos, atitudes coletivas de um grupo determinado” (FANON, 2008, p. 159). No entanto, esse inconsciente coletivo é adquirido pela “imposição cultural irrefletida”. Por exemplo, “no inconsciente coletivo ocidental do *homo occidentalis*, o preto, ou melhor, a cor negra, simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome” (ibidem, p. 161). Além da colonização europeia impôr a escravidão negra no Brasil, também impôs os valores da sua cultura branca, fazendo com que o negro se sentisse um “lixo”, ao rejeitar sua cor como “o lado ruim da personalidade”, veja na linha 15. De modo infeliz, quando o negro assimila os valores culturais do branco ele nega sua própria imagem impedindo-o de assumir-se negro. Por isso, é dever questionar se realmente somos um país independente e se de fato a abolição significou a libertação do povo negro, sendo que as correntes da civilização de ontem apenas foram substituídas pela colonização das mentes.

Logo em seguida, a narrativa começa a se encaminhar para o seu desfecho, mas antes, na linha 1, temos o pronunciamento mal-intencionado do policial que deseja atirar em alguém, o que refere-se ao ponto culminante de tensão na narrativa. Um outro policial (linha 2), ao tentar o aconselhar para que não atire, é mandado calar a boca, estabelecendo-se o discurso de hierarquia. Aqui é importante dizer que a estrutura hierárquica faz parte de uma ordem social patriarcal em que homens disputam poder, ou seja, para que exista o opressor é preciso haver oprimidos, e se na base da classe subalterna os homens negros pobres estão excluídos da representação, conseqüentemente a mulher negra pobre está sub-representada.

1. É o seguinte, seus montes de bosta, vou apagar a luz, e vou atirar em alguém.
2. Mas capitão...
3. Cala a boca, caralho, você é da corporação, só obedece.
4. Sim, senhor.
5. Ou tem algum familiar seu aqui, algum desses pretos?
6. Tem não.
7. Ah! Mas se eles te pegam na rua, comem sua mulher, roubam seus filhos sem dó.
8. Certo, capitão.
9. Então apaga a luz.
10. O tiro acontece, eu abraço minha mãe, ela é magra como eu, ela treme como eu.
11. Todo mundo grita, depois todo mundo fica parado, o ronco da viatura fica mais distante.
12. Alguém ascende a luz.
13. Filho-da-puta do caralho, atirou no teto, grita alguém.

A caminho do desfecho, o contista precisa escolher uma solução para o conflito ocorrido na narrativa: Ferréz escolhe dar a chance das personagens sobreviverem a situação de suspense provocada pelo apagamento da luz e o tiro efetuado pelo policial, acertando o teto. Apesar de ser uma obra de ficção, pois “o convívio com as personagens dum conto dura o tempo da narrativa: terminada esta, o contato se desfaz” (MOISÉS, 2006, p. 51), ao final da leitura fica a sensação de reflexão, principalmente dos leitores que vivem essa realidade, pela semelhança com a vida real, em que muitas vezes o final é trágico, com a morte de pessoas inocentes por conta da ação irresponsável da polícia, esta sim culpada. Pois, a polícia exerce em nome próprio o poder do Estado, ela representa o próprio Estado, ou seja, ela é o oprimido exercendo o papel do opressor. Na realidade, trata-se de um estado capitalista, que cria as condições de exclusão que mantém a população pobre periférica à margem da sociedade, inclusive, como vimos nesse trabalho, alguém da construção da identidade nacional, que menosprezou e subordinou a perspectiva do outro. Nesse sentido, a literatura se situa como uma ferramenta na produção de identidade e auto-representação dos silenciados.



## CONCLUSÃO

Das inquietações presentes neste trabalho, primeiramente, parto da observação de que o lugar dos negros na sociedade brasileira, desde o fim da escravidão até os dias atuais, sempre foi o da exclusão. Diante essa insatisfação, da condição da população negra à margem da sociedade, passei investigar como estão representados na literatura. Foi buscando por escritores negros da literatura brasileira, que tratassem da representação do negro como personagens principais nas narrativas, que acabei me deparando com escritores/as negros/as como Maria Firmina dos Reis, Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e também da literatura marginal contemporânea. Para tratar da auto-representação na literatura, escolhi analisar o conto *Fábrica de Fazer vilão*, do escritor Ferréz.

Tendo em vista que a literatura marginal/periférica já tem lugar de fala e de pesquisa conquistados dentro da academia, porque cada vez mais tem ganhado à atenção merecida por parte da crítica literária, este trabalho objetivou realizar um estudo aprofundado sobre a produção literária desses/as escritores/as negros/as e periféricos/as, isso tudo, levando em consideração também a literatura universal, pois, a literatura recupera e eleva os sentimentos de humanidade de nossa gente. No entanto, é necessário abrir novas perspectivas à democratização desses espaços de produção intelectual, para que outras vozes possam emergir conscientes da importância de romper com o silenciamento imposto desde a colonização. Nesse sentido, este trabalho que tem na literatura marginal/periférica a perspectiva de alcançar às vozes das minorias sociais, busca romper com as representações e estereótipos negativos criados pelo mundo branco, para justificar a inferioridade do outro.

O que tem em comum, entre os/as escritores/as negros/as da literatura e os/as escritores/as da periferia é a consciência da identidade afro-brasileira e a busca da construção de um discurso identitário, uma vez que, o projeto de formação da identidade nacional brasileira, influenciado pela ideologia do branqueamento, recusou e anulou a presença do negro. À exemplo, podemos perceber, no conto, como as teorias raciais do século XIX, ainda hoje, influenciam o imaginário social brasileiro, na discriminação do/a negro/a e na reprodução dos estereótipos. Ferréz, ao privilegiar em suas narrativas a representação das minorias sociais, principalmente dos/as negros/as e pobres, que inclusive são a maioria da população brasileira, além de dar voz aos excluídos, também rompe com séculos de silenciamento, que impediram o outro de expressar-se. Pois, foi através da língua

colonizadora, que os portugueses impuseram sua hegemonia política e social, que desqualificou outras formas de expressão e visão de mundo.

Atribuo à descoberta tardia, a respeito de escritores/as como Maria Firmina dos Reis e Teixeira e Souza, ao afastamento proposital dos/as negros/as ao conhecimento e a produção intelectual, algo que só recentemente vem sendo mudado com políticas de reparação, como a que torna obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira em nossas escolas. Além disso, soma-se o fato, do reconhecimento muito tardio desses escritores em nossa literatura, como o caso do escritor Lima Barreto, que toda vida sofreu discriminação racial, num país recém-abolido a escravidão, que não tinha como interesse integrar os/as negros/as à sociedade, ficando estes/as cada vez mais às margens do país.

A desigualdade no acesso à instrução, mostra a falta de interesse do Estado brasileiro em fazer com que o conhecimento seja uma prioridade. Além disso, uma grande parcela da população ainda se encontra à margem da literatura, ou seja, além de pouco ler, não compreende o que lê, ou o que é pior, tem os meios de comunicação de massa como única opção de entretenimento. Esses escritores da periferia, não só representam a voz da população excluída socialmente, como também pertencem a esse mesmo lugar de fala, e é nesse sentido que a literatura marginal pode contribuir para a Educação do Campo, pois, nos últimos anos, esse é o curso que mais incluiu no meio acadêmico, a população negra, pobre do meio rural, inclusive, quilombolas, o que é fruto de uma imensa luta dos movimentos sociais de luta pela terra, para garantir o acesso do povo do campo ao ensino superior.

Em suma, a literatura marginal, além de propôr uma perspectiva que destoa das representações hegemônicas que estigmatizam a periferia, busca construir uma identidade coletiva que eleva a dignidade humana e sugere o reconhecimento entre o povo negro, fundamentais para uma modificação profunda no imaginário social e cultural, prejudicado pela ideologia do branqueamento.

## REFERÊNCIAS

### Obras literárias

- BARRETO, Lima. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1995.
- FERRÉZ. *Amanhecer esmeralda*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Capão Pecado*. São Paulo: Planeta, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Manual Prático do ódio*, São Paulo: Planeta, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo: Objetiva, 2006.
- FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 2001.

### Referencial teórico

- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branços e Negros em São Paulo*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1971.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CARBONI, Florence; MAESTRI, Mário. *A linguagem escravizada: língua, história, poder e luta de classes*. São Paulo: Expressão Popular, 2003.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERNANDES, Florestan. *O significado do Protesto Negro*. São Paulo: Cortez, 1989.
- GONZALEZ, Lélia. “A Juventude Negra Brasileira e a questão do desemprego”. Resumo apresentado na Segunda Conferencia Anual do African Heritage Studies Assotiation, 26-29, April 1979 (mimeo).
- \_\_\_\_\_. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*. Brasília: Anpocs, 1984, p. 223-244.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.
- LUKÁCS, Gyorgy. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.
- PEÇANHA, Érica do Nascimento. *Vozes Marginais na literatura*. São Paulo: Aeroplano, 2009.
- PEÇANHA, Érica; HAPKE, Ingrid; Tennina, Lucía; Medeiros, Mário. *Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- RATTS, Alex. *Eu sou atlântica*. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.
- SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- SILVA, H. Pereira da. *Lima Barreto: escritor maldito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.
- SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ZALUAR, A; ALVITO, M. (orgs.). *Um século de favela*. 5. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

### **Publicações eletrônicas**

- ARNT, Gustavo. *Literatura, nação e contradição*. Travessias (UNIOESTE), v. 3, p. 1-17, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*.
- \_\_\_\_\_. *Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)*. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP – julho 1999.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O direito à literatura*. In: Vários escritos. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*. Letras de Hoje, v. 42, p. 18-31, 2007.
- \_\_\_\_\_. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.

\_\_\_\_\_. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 20. Brasília, julho-agosto de 2002, pp. 33-87.

\_\_\_\_\_. “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 87-110.

EVARISTO, Conceição. Dos sorrisos, dos silêncios e das falas. In: Liane Schneider; Charliton Mchado. (Org.). *Mulheres no Brasil: resistência, lutas e conquistas*. 1ed. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009, v. 1, p. 139-152.

\_\_\_\_\_. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. In: Maria Nazareth Soares Fonseca; Terezinha Taborda Moreira. (Org.). *Literatura Scripta - Vol. 13 - no. 25*. 1ed. Belo Horizonte: Editora Pucminas, 2009, v. 1, p. 17-31.

ESLAVA, Fernando Villarraga. *Literatura Marginal: o assalto ao poder da escrita*. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n° 24. Brasília, julho/dezembro de 2004, pp. 35-51.

FEFFERMAN, Marisa. *A luta contra o genocídio da juventude negra: reflexões sobre a realidade brasileira*. Acta Científica XXIX Congreso de La Asociación Latinoamericana de Sociología 2013.

FINOTTI, Ivan. “Bem vindo ao fundo do mundo”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 de janeiro de 2000.

HOOKS, Bell. *Intelectuais negras*. In: *Revista Estudos Feministas*, n.2, p. 464-478, 1995.

\_\_\_\_\_. *Não sou eu uma mulher: mulheres negras e feminismo*. In: Plataforma Gueto. Janeiro 2014.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. “De Coetze a Ferréz: lições de humanismo e realismo”. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Porto Alegre, v. 05, n. 01, jan/jun 2009.

\_\_\_\_\_. “Literatura marginal: questionamentos à teoria literária”. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, jul/dez. 2011, p. 31-39.

OLIVEIRA, Cleber José de; PEREIRA, Rogério Silva. *Marginalidade contemporânea brasileira: uma análise do deslocamento discursivo e suas tensões*. 1. ed. Málaga: EUMED, 2014. v. 1. 125p.

OLIVEIRA, V. S. *O romance-folhetim no Brasil: uma abordagem de O Filho do Pescador (1843), de Teixeira e Sousa*. FAFICOP Científica - Revista de Divulgação, Cornélio Procópio Paraná, v. 1, n.1, p. 75-93, 2001.

OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. *Teixeira e Sousa e o romance-folhetim: uma leitura de O Filho do Pescador (1843)*, Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP, 2002.

ROMMEL, Leonardo von Pfeil . A representação da violência em Capão Pecado, de Ferréz. In: 6º Seminário Brasileiro/ 3º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *A viravolta Machadiana*. São Paulo, julho de 2004.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*, IFCH/Unicamp, 2011.

### **Filmografia**

GERBER, Raquel. *Ôrí*, São Paulo, 1989.

PADILHA, José. *Tropa de Elite*, Rio de Janeiro, 2007.