

**CENTRO UNIVERSITÁRIO ACADEMIA
LEILA MARIA VAZ**

**AMANHECER ESMERALDA:
UM CONTO DE FADAS BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Juiz de Fora
2021

LEILA MARIA VAZ

**AMANHECER ESMERALDA:
UM CONTO DE FADAS BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Centro Universitário Academia – UniAcademia, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: tradição e ruptura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Andréia de Paula Silva

Juiz de Fora

2021

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca UniAcademia

V393

Vaz, Leila Maria,
Amanhecer esmeralda: um conto de fadas brasileiro contemporâneo / Leila Maria Vaz, orientadora Dra. Maria Andréia de Paula Silva .- Juiz de Fora: 2021.
141 p.

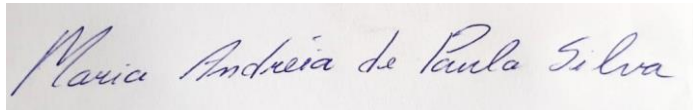
Dissertação (Mestrado – Mestrado em Letras: Literatura brasileira) – Centro Universitário UniAcademia, 2021.

1. Amanhecer Esmeralda. 2. Ferréz. 3. Conto de fadas. 4. Literatura marginal. 5. Literatura Infantojuvenil. I. Silva, Maria Andréia de Paula, orient. II. Título.

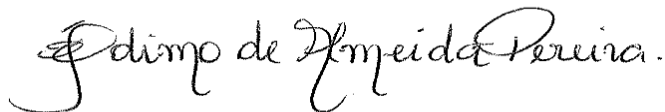
CDD: B869.1

VAZ, Leila Maria. **Amanhecer esmeralda:** um conto de fadas brasileiro contemporâneo. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Centro Universitário Academia – UniAcademia, de Juiz de Fora, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: tradição e ruptura, realizada no 1º semestre de 2021.

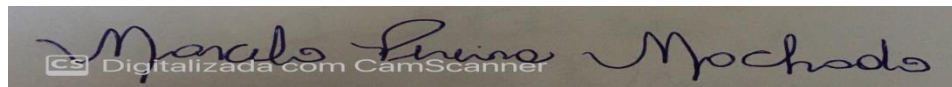
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dra. Maria Andréia de Paula Silva
Centro Universitário Academia (UniAcademia)



Prof. Dr. Édimo de Almeida Pereira
Centro Universitário Academia (UniAcademia)



Prof. Dr. Marcelo Pereira Machado
Instituto Federal do Mato Grosso (IFMT)

Aprovada em: 09/06/2021.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aqui em especial a Deus, que soprou em meus ouvidos: “Vai, é agora!”.

Agradeço ter intuído o sussurro de Deus e ter movido esforços para chegar até aqui.

Aos meus filhos, dos quais tanto me orgulho, companheiros de viagem, sempre me incentivando.

À Laizinha, minha amiga, colaboradora e incentivadora.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Maria Andréia, pela competência e sabedoria com a qual me conduziu na realização desse trabalho.

A todos que estão e/ou passaram pela minha vida nesse momento tão especial, deixando de alguma forma carinho, atenção e compreensão por minha temporária ausência.

Tinha tanto remendo a calça do Raimundo que ele estudava nela a geografia do mundo.

(DINORAH, 1996, p. 25)

Dedico este trabalho aos que buscam, de alguma forma, moverem reflexões em prol de uma sociedade mais justa e igualitária.

RESUMO

VAZ, Leila Maria. **Amanhecer esmeralda**: um conto de fadas brasileiro contemporâneo. 141 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Letras). Centro Universitário Academia - UniAcademia, Juiz de Fora, 2021.

A presente dissertação procurou investigar no livro **Amanhecer esmeralda**, de autoria de Ferréz, a presença de marcas características do gênero conto de fadas na obra dos anos 2000, possibilitando a compreensão desta como um conto de fadas brasileiro contemporâneo. Ainda, procurou mapear as dissimilaridades existentes entre as duas edições da obra, lançadas nos anos de 2005 e 2014. Para a consecução desses objetivos, buscou-se, em primeiro lugar, elencar as marcas do conto de fadas presentes na obra de Ferréz, bem como os elementos que a afastam da forma tradicional. A fim de situar o autor na produção literária contemporânea, reuniram-se dados de sua atuação no campo da Literatura Marginal dos anos 2000, enquanto um escritor no espaço de um território pobre e periférico do país, buscando circunscrever o sentido que o termo marginal guarda no âmbito da literatura no Brasil. Ao comparar as duas edições da obra, verificaram-se diferenças nas edições que foram objeto de mapeamento e interpretação que possibilitaram a compreensão do processo editorial que envolveu a obra. O estudo realizado no *corpus* desta dissertação revelou que a trama apresenta características do conto de fadas da tradição e traz inovações para adaptar a narrativa às especificidades do tema e do tempo histórico em que é desenvolvida: a vida de uma menina afrodescendente, moradora de um território marginalizado do país na contemporaneidade dos anos 2000. A tessitura mantém atributos do conto de fadas, posto que segue a estrutura do gênero e insere, por meio de analogias, elementos mágicos do conto em relevo. Rompe com o tradicional quando apresenta um discurso menos machista, retira do enredo o padrão de beleza europeu e enaltece os traços da afrodescendência nas meninas brasileiras. Na comparação das duas edições, verificamos que as diferenças entre uma e outra ocorreram tanto em função de exigências externas de atualização de informação e imposições editoriais, como por subjetividades do autor, distinções essas que alteraram a recepção das edições.

Palavras-chave: Amanhecer Esmeralda. Ferréz. Conto de fadas. Literatura marginal. Literatura Infantojuvenil.

RESUMEN

La disertación que se presenta ha buscado investigar en el libro **Amanhecer Esmeralda**, escrito por Ferréz, la presencia de señales propias del género del cuento de hadas en la obra de la década del 2000, posibilitando la comprensión de ésta como un cuento de hadas brasileño contemporáneo. También ha buscado mapear las disimilitudes que existen en la obra, lanzada en los años 2005 y 2014. Para lograr estos objetivos, se buscó, en primer lugar, hacer un listado de las señales del cuento de hadas que se hacen presentes en la obra de Ferréz, así como los elementos que lo alejan de la forma tradicional. A fines de situar al autor en la producción literaria contemporánea, se recogieron datos de su actuación en el campo de la Literatura Marginal del 2000, mientras un escritor en el espacio de un territorio pobre y periférico del país, buscando circunscribir el sentido que la palabra marginal trae en el ámbito de la literatura en Brasil. En la comparación de las dos ediciones de la obra, se ha verificado diferencias en las ediciones que fueron objeto de mapeo y interpretación que han posibilitado la comprensión del proceso editorial que involucró la obra. El estudio realizado en el *corpus* de esta disertación ha revelado que la trama presenta características del cuento de hadas tradicional y trae innovaciones para adecuar la narrativa a las especificidades del tema y del tiempo histórico en el que ocurre: la vida de una niña negra, afrodescendiente, residente de un territorio marginado del país en el tiempo contemporáneo del 2000. La escritura mantiene atributos del cuento de hadas, a la vez que sigue la estructura del género y inserta, a través de analogías, elementos mágicos del cuento del que se dice. Rompe con lo tradicional cuando se presenta un discurso menos machista, saca de la trama el estándar europeo de belleza y ensalza los rasgos de la afrodescendencia en las niñas brasileñas. En la comparación de las dos ediciones, observamos que las diferencias entre las dos ocurrieron por requerimientos externos de actualización de información y imposiciones editoriales, pero también por subjetividades del autor, distinciones que han alterado la recepción de las ediciones.

Palabras-clave: Amanhecer Esmeralda. Ferréz. Cuento de hadas. Literatura marginal. Literatura Infanto juvenil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Imagem em preto e branco – primeira edição. FERRÉZ, 2005a, p. 8. ... 92
- Figura 2 – Imagem que marca o momento que a ilustração começa ganhar cor – primeira edição. FERRÉZ, 2005a, p. 26. 93
- Figura 3 – Imagem final com cores diversas – primeira edição. FERREZ, 2005a, p. 46-47. 93
- Figura 4 – Imagem com cores diversas – segunda edição. FERRÉZ, 2014, p. 23. 94
- Figura 5 – Imagem final com coloração verde – segunda edição. FERRÉZ, 2014. Não paginado. 94
- Figura 6 – Imagem da cena em que o pai demonstra ver o caderno da filha por obrigação – primeira edição. FERRÉZ. 2005a, p.16. 95
- Figura 7 – Imagem em que o pai demonstra interesse em ver os cadernos da filha – segunda edição. FERRÉZ, 2014. Não paginado. 96

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Apresentação de número 1 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	97
Quadro 2 – Apresentação de número 2 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	98
Quadro 3 – Apresentação de número 3 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	99
Quadro 4 – Apresentação de número 4 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	100
Quadro 5 – Apresentação de número 5 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	102
Quadro 6 – Apresentação de número 6 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	103
Quadro 7 – Apresentação de número 7 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	104
Quadro 8 – Apresentação de número 8 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	106
Quadro 9 – Apresentação de número 9 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	107
Quadro 10 – Apresentação de número 10 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	108
Quadro 11 – Apresentação de número 11 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	110
Quadro 12 – Apresentação de número 12 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	112
Quadro 13 – Apresentação de número 13 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	114
Quadro 14 – Apresentação de número 14 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	115

Quadro 15 – Apresentação de número 15 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	116
Quadro 16 – Apresentação de número 16 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	117
Quadro 17 – Apresentação de número 17 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	118
Quadro 18 – Apresentação de número 18 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	119
Quadro 19 – Apresentação de número 19 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	120
Quadro 20 – Apresentação de número 20 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	121
Quadro 21 – Apresentação de número 21 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	121
Quadro 22 – Apresentação de número 22 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	122
Quadro 23 – Apresentação de número 23 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.	123

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	UM LUGAR DE DEBATES: A LITERATURA INFANTOJUVENIL	15
2.1	A LITERATURA DITA PARA CRIANÇA: UM PEQUENO PANORAMA	17
2.2	O CONTO DE FADAS	25
3	FERRÉZ: O ESCRITOR NO ESPAÇO DA PERIFERIA	32
3.1	FERRÉZ, UM ESCRITOR MARGINAL DE SUCESSO	41
3.2	O TERMO MARGINAL NA LITERATURA BRASILEIRA	49
4	A OBRA <i>AMANHECER ESMERALDA</i>	67
4.1	A FORTUNA CRÍTICA DA OBRA <i>AMANHECER ESMERALDA</i>	70
4.2	CARACTERÍSTICAS DA CONTEMPORANEIDADE NA OBRA <i>AMANHECER ESMERALDA</i>	72
4.3	<i>AMANHECER ESMERALDA</i> : UM CONTO DE FADAS	78
5	DUAS EDIÇÕES, DUAS APRESENTAÇÕES	89
5.1	DIFERENÇAS NO CAMPO ICONOGRÁFICO	90
5.2	DIFERENÇAS NA COMPOSIÇÃO TEXTUAL E NOS DESTAQUES	96
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
	REFERÊNCIAS	128

1 INTRODUÇÃO

A literatura Infantojuvenil está presente nas escolas e tem sido uma das linhas mestras nas propostas educacionais contemporâneas, principalmente durante o Ensino Fundamental, segmento da educação básica em que se encontram matriculados discentes das faixas etárias que essa literatura abarca. Esse evento trouxe a necessidade de aprofundar as leituras e investigar as transformações que têm ocorrido nessa narrativa, a fim de propiciar aos profissionais que trabalham com o referido público maiores informações sobre as obras literárias, de forma a trazer propriedade para o desenvolvimento do trabalho com a arte em destaque.

Assim, dentro desse contexto, a presente dissertação surgiu diante do fato de enquanto docente dos anos iniciais do Ensino Fundamental, da Rede Pública Municipal de Juiz de Fora, MG, atuando com crianças das periferias, tomamos ciência de que o escritor Ferréz, considerado um autor da Literatura Marginal dos anos 2000, representa nas teias de suas ficções problemas protagonizados pelos moradores das favelas do Brasil, como a pobreza e a violência. O autor escreveu o conto de fadas infantil **Amanhecer esmeralda** que, segundo o mesmo, tem como objetivo representar a realidade das crianças, em especial das meninas afrodescendentes e moradoras dos guetos favelados do país que só querem poder ter a esperança de um futuro melhor. Conforme expõe o autor, “[...] de alguém que só quer olhar no espelho e ver um rosto, e por trás do rosto, ver uma história – não de escravidão, mas de uma grande cultura, uma história de honra e glória” (FERRÉZ, 2014. Não paginado). Cientes de que o gênero conto de fadas, bastante veiculado no segmento escolar com o qual trabalhamos, encontra-se entre as preferências de leituras dos nossos discentes, sentimo-nos instigados a analisar como estava sendo articulada a narrativa, ou seja, de que forma o tradicional do gênero conto de fadas imbricava-se com as representatividades da contemporaneidade dos anos 2000. Sobre isso, levantamos a hipótese de estar havendo na obra em tela rupturas e permanências.

Nessa perspectiva, tínhamos como objetivo investigar os atributos que levaram a primeira edição de **Amanhecer esmeralda**, datada em 2005, a receber a denominação como conto de fadas contemporâneo, conforme postado na sinopse da segunda edição da obra: “[...] é um conto de fadas contemporâneo, sem príncipes ou bruxas, mas com uma adorável personagem da vida real que de repente vê seu mundo se encher de cor e alegria” (FERRÉZ, 2014. Não paginado). Contudo, ao

fazermos uma leitura meticulosa da narrativa, percebemos que informações sobre a organização da Instituição Escola estavam defasadas. Fato que nos levou a investigar na segunda edição da obra, reeditada no ano de 2014, se tais informações foram corrigidas. Durante o processo de averiguação, constatamos que esses informes foram alterados, mas que havia significativas diferenças entre uma edição e outra nos campos lexical, gramatical, iconográfico e no processo de destaque de palavras e frases. Em vista do constatado, interessamo-nos em comparar as duas edições com o intuito de verificar as possíveis causas das dissimilaridades encontradas, assim como a interferência que as mesmas poderiam estar a causar na recepção de ambas as edições.

Nesse contexto, para atingirmos nosso propósito, buscamos por meio de uma pesquisa de cunho bibliográfico embasamentos para responder nossas inquirições e respaldar a análise pretendida. Para tanto, na seção dois, **Um lugar de debates: a literatura Infantojuvenil** e suas subseções, fazemos um recorte sobre a literatura dita para esse público, com o objetivo de levantarmos dados sobre sua história, sua importância e os caminhos traçados no Brasil. Detemo-nos, de maneira mais pormenorizada, no estudo da estrutura do gênero conto de fadas, posto que nossa intenção de pesquisa foi identificar características desse gênero na obra em análise.

Para melhor entendermos o discurso veiculado no nosso objeto de pesquisa, pensamos ser importante levantar informações sobre o autor. Assim, na seção três, **Ferréz: o escritor no espaço da periferia** e suas subseções, propomos apreciações sobre o autor, sua trajetória enquanto um escritor da Literatura Marginal, no espaço do bairro Capão Redondo, considerado um território marginalizado no estado de São Paulo, e a repercussão de suas obras no mercado editorial, dentro e fora do país. Diante do reconhecimento de Ferréz como um autor denominado marginal por pertencer à Literatura Marginal, produzida pelos moradores dos territórios pobres periféricos e brasileiros dos anos 2000, procuramos delimitar o sentido que o termo marginal guarda na literatura brasileira, além de seus desdobramentos.

Por fim na seção quatro, **A obra *Amanhecer Esmeralda***, e suas subseções, direcionamos o estudo para nossa proposta inicial de análise: identificar, na primeira edição da obra, as características que particularizam sua teia como um conto de fadas contemporâneo dos anos 2000, as possíveis permanências e inovações impressas no discurso da narrativa para ajustarem o tradicional do gênero com as especificidades

dos anos 2000. Para essa sondagem, usamos o *corpus* proveniente da primeira edição lançada em 2005.

Seguindo com a nossa intenção de análise, buscamos na seção cinco, **Duas edições, duas apresentações**, e sua subseção, comparar as duas edições da obra. Sugerimos apreciações sobre as divergências por nós constatadas entre uma edição e outra e os possíveis resultados produzidos na recepção.

Nas considerações finais, seguem as observações e conclusões a que chegamos com nossa pesquisa, entre elas, a constatação da pequena fortuna crítica da obra. Esse fato nos faz acreditar que o estudo aqui desenvolvido poderá ser importante para aqueles que desejam aprofundar a análise da obra selecionada.

2 UM LUGAR DE DEBATES: A LITERATURA INFANTOJUVENIL

“Assim, a Literatura Infantil, em lugar de ser a que se escreve para as crianças, seria a que as crianças lêem com agrado” (MEIRELES, 1979, p. 77).

A literatura destinada à criança vem encontrando, ao longo do tempo, expressivos desafios para se estabelecer como uma modalidade de igual importância às demais. Sobre isso, Cecília Meireles (1979), em uma obra que é resultado de três conferências para a Secretaria de Educação de Belo Horizonte, MG, afirma que essa arte encontra problematizações em sua definição, origem, nomeação, valor e utilidade. Segundo a autora, um dos desafios está relacionado à concepção que se tem do público alvo, visto que na visão adulta a criança é um ser limitado, com pouca capacidade de compreensão. Esse pensamento concorre para o empobrecimento das obras destinadas a esse coletivo, pois alguns autores, acreditando ser necessário desenvolver uma literatura simplória que se encaixe no suposto nível de entendimento da infância, acabam por esvaziá-la de conteúdo, o que resulta na perda de beleza, tornando-se desinteressante. Para Meireles (1979):

Uma simples questão de estilo poderia, a princípio, parecer suficiente para a caracterização dos livros infantis. Seriam livros simples, fáceis, ao alcance da criança. Como se o mundo secreto da infância fosse, na verdade, tão fácil, tão simples... (MEIRELES, 1979, p. 27).

Meireles (1979) observa que o adulto tende erroneamente a subestimar o gosto e a compreensão que a criança tem diante de um texto literário. Segundo a autora, pode ocorrer de a criança vir a preferir, para seu deleite, um livro que não foi escrito especialmente para ela, pois “Tudo é misterioso nesse reino que o homem começa a desconhecer desde que o começa a abandonar” (MEIRELES, 1979, p. 27-28).

Estudiosos como Regina Zilberman (1994), **A literatura infantil na escola**; Regina Zilberman e Lígia Cademartori Magalhães (1987), **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**; Cecília Meireles (1979), **Problemas da literatura infantil**; e Nelly Novais Coelho (2000), **Literatura infantil: teoria, análise, didática**, afirmam que as narrativas que compõem as obras ditas para a infância tiveram origem em casos verídicos e inventados, contados nos primórdios da História. Zilberman (1994) afirma que essas narrativas eram criadas por adultos. Em suas teias havia a

presença de toda a sorte da classe explorada, como a violência e desfechos funestos. Segundo a autora, isso se dava porque não havia a concepção de ser a infância uma faixa etária com particularidades diferentes das demais. As crianças viviam imersas no mundo dos adultos, testemunhavam os processos naturais da vida, como morte, doenças, guerras, audiências públicas e execuções. Participavam das práticas sociais, como jogos, cantos, danças e da audição das narrativas populares. Meirelles (1979), ao discorrer sobre tal literatura disseminada pela oralidade, diz que foi graças ao talento interpretativo e inventivo dos narradores anônimos que conhecemos particularidades de tempos remotos da História. Logo, sobre isso a escritora expõe:

O ofício de contar histórias é remoto. Em todas as partes do mundo o encontramos: já os profetas o mencionam. E por ele se perpetua a literatura oral, comunicando de indivíduo a indivíduo e de povo a povo o que os homens, através das idades, têm selecionado da sua experiência como mais indispensável à vida (MEIRELLES, 1979, p.41).

Zilberman (1994) explana que por volta do final do século XVII, mais precisamente no início do século XVIII, a família burguesa, para evitar intervenção de parentes em seus negócios internos, abandonou as amplas relações de parentesco e acercou-se dos membros mais próximos da árvore genealógica. Esse evento fez surgir um novo quadro familiar, no qual a criança passou a ser vista como um membro diferenciado dos demais da família, com peculiaridades próprias. Antes desse acontecimento, a infância era menosprezada e muitas crianças não alcançavam a vida adulta, morriam cedo por não terem atendidas as necessidades básicas para a sobrevivência. Segundo a autora, foi a partir desse momento que esse quadro de não assistência à infância começou a mudar, e a criança passou a ser poupada de algumas situações da vida cotidiana. De acordo com a teórica, essa nova concepção da infância fez com que passassem a ver os integrantes desse estágio como seres frágeis, sem experiência existencial, o que culminou na crença de que a criança não era dotada de um conhecimento pragmático que ajudasse a transmutar em trabalho suas habilidades, afastando-a dos meios produtivos.

Zilberman expõe que nesse ínterim o adulto passou a ver a criança como portadora de uma inocência natural, “[...] o bom selvagem [...]” (ZILBERMAN, 1994, p. 16), e que era preciso conservar essa inocência durante a fase infantil, mas ir desconstruindo aos poucos essa puerilidade, com o propósito de preparar os jovens para os embates da vida. Porém, Zilberman (1987) pontua que a preparação desse

público não era igualitária: a criança burguesa era preparada para assumir a função de dirigente e a criança pobre para se converter em mão de obra. Assim, embora em ambos os casos a finalidade social fosse a mesma, o treino era diferente – “[...] para liderar o ser humano demanda unidade interior e saúde mental, enquanto ao proletário, para cumprir sua missão, são exigidas confiança na classe dominante e saúde física” (ZILBERMAN, 1987, p.24). A autora explica que coube à criança burguesa ser a recebedora dos primeiros vestígios de uma literatura apropriada para a infância, que se apresentava como um suporte educativo e de formação social. Zilberman (1994) afirma que para dar conta dessa exigência de preparação da criança burguesa foi criada uma instituição educativa que tinha como fim instruir e perpetuar os padrões estabelecidos pela classe dominante. Nesse sentido, surgiu uma literatura ditada pela pedagogia, textos escritos por pedagogos e professoras. Para a teórica, isso não foi fortuito, visto que a literatura produzida se ocupava apenas em doutrinar a criança.

A nova valorização da infância gerou maior união familiar, mas igualmente os meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e a manipulação de suas emoções. Literatura infantil e escola, inventada a primeira e reformada a segunda, são convocadas para cumprir essa missão (ZILBERMAN, 1994, p. 13).

Zilberman (1994) chama a atenção para o fato de que até o momento da publicação de sua obra, a literatura infantil ainda permanecia como uma colônia da pedagogia, com função pragmática de dominação dos infantes, e que isso lhe trazia sérios prejuízos, como o de não ser aceita nem pelo público alvo e nem pela crítica especializada, conforme expõe: “[...] o jovem não quer ser ensinado por meio da arte literária; e a crítica desprestigia globalmente a produção destinada aos pequenos, antecipando a intenção pedagógica, sem avaliar os casos específicos” (ZILBERMAN, 1994, p. 14).

Contudo, alguns autores ponderam que apesar das críticas, o marco inicial de uma arte literária com conceito de literatura infantil surgiu a partir desse evento; produzir textos que cumprissem com o objetivo de moldar o comportamento dos infantes ao gosto da burguesia. Logo, faremos um pequeno recorte sobre essa literatura e sua evolução ao longo do tempo.

2.1 A LITERATURA DITA PARA CRIANÇA: UM PEQUENO PANORAMA

Sobre o coletivo de narrativas inseridas na literatura dita infantil, Meireles (1979) salienta que as primeiras manifestações dessa modalidade na forma escrita ocorreram no Ocidente com a conquista da imprensa. Segundo ela, as primeiras produções por escrito foram os compilados de Charles Perrault, Mme. Aulnoy e dos irmãos Grimm. De acordo com a autora, graças à memória dos contadores de histórias, boa parte das narrativas pertencentes a esse acervo foram salvas do esquecimento e até a atualidade difundidas em várias partes do mundo.

Zilberman (1994) e Nelly Novaes Coelho (2000) declaram que a literatura infantil emergiu principalmente dos contos colecionados pelos irmãos Grimm, que foram e continuam sendo redigidos, adaptados e modificados com o intuito de atenderem aos conceitos e modelos da infância ao longo da História.

Acerca dessa tendência de a literatura infantil ser reescrita para se moldar aos tempos históricos da infância, Meireles (1979) evidencia que no final da década de mil novecentos e setenta existia um movimento que objetivava inovar nessa modalidade literária, aproximando ainda mais as narrativas ditas para a infância de seu público. Todavia, a autora afirma que para isso seria necessário afinar as histórias com o universo infantil, sem subestimá-lo; que era preciso fomentar no leitor mirim o gosto de ler.

Uma das complicações iniciais é saber-se o que há, de criança, no adulto, para poder comunicar-se com a infância, e o que há de adulto, na criança, para poder aceitar o que os adultos lhe oferecem. Saber-se, também, se os adultos sempre têm razão, se, às vezes, não estão servindo a preconceitos, mais que à moral; se não há uma rotina, até na pedagogia; se a criança não é mais arguta, e sobretudo mais poética do que geralmente se imagina (MEIRELES, 1979, p. 27).

Procedendo com sua argumentação, Meireles (1979) salienta que até a contemporaneidade da década de mil novecentos e setenta a literatura infantil não havia se libertado dos interesses de formação ditados pela pedagogia. Para a autora, esse era um entrave que deveria ser vencido, pois limitava a criação de narrativas direcionada para esse público, pensamento também defendido por Zilberman nos anos de 1990.

No entanto, sobre a necessidade de desvincular a literatura infantil da pedagogia, Coelho (2000) observa que existem divergências entre estudiosos e teóricos, havendo aqueles que defendem essa ideia por verem a literatura como uma

ferramenta para a formação de conceitos, e os que refutam essa intenção por acreditarem que o vínculo com a pedagogia engessa a criação e minimiza a ludicidade. Sobre esse embate, Coelho pondera que há de se ter cuidado ao entrar nesse campo, porque a radicalização na defesa de um ou outro desses posicionamentos pode ser negativo, visto que as duas intenções podem estar fundidas nessa arte, sem provocar danos às tramas desenvolvidas nela. A teórica sustenta que a preocupação dos produtores dessa modalidade deve estar em torno do provocar o gosto no leitor para com a leitura, independente do viés ideológico.

Em conformidade com as teorias que afirmam haver necessidade de que a produção literária para infância esteja congruente com seu público, Bruno Bettelheim em **A psicanálise dos contos de fadas**, defende que a literatura infantil tem que estar em concordância com as experiências e expectativas dos infantes, pois “[...] para que uma estória realmente prenda a atenção da criança, deve entretê-la e despertar sua curiosidade” (BETTELHEIM, 1980, p. 13).

Sobre esse público dito infantil, para o qual essa categoria literária é direcionada, Coelho (2000) afirma que a infância é composta por várias fases, e que ao se produzir para essa etapa da vida é necessário que se compreenda as particularidades que compõem cada uma dessas fases. Conforme dito pela teórica, a denominação **Literatura Infantil** é insuficiente e limitada para intitular obras produzidas para a infância, assegurando que todos os que produzem para essa modalidade da literatura encontram dificuldade no momento de enquadrar suas produções na abrangência que o termo guarda. Sobre isso, a autora salienta que prefere utilizar o título literatura infantil para produções destinadas a crianças de até 10 anos de idade, enquanto que para as de 11 a 14 anos emprega literatura Infantojuvenil, e para os jovens a partir de 15 anos, utiliza literatura juvenil.

Questionando os estudos relacionados às possíveis faixas etárias que as produções da literatura infantil abarcam, o pesquisador, escritor e ilustrador de obras infantis José Ricardo Azevedo Duff (1998) em sua dissertação de mestrado, **Como o ar não tem cor, se o céu é azul?: vestígios dos contos populares na literatura infantil**, afirma que não se pode definir a maturidade de uma criança levando em consideração apenas a faixa etária em que se encontra, visto que além da idade existem outros fatores que interferem, tais como diferenças culturais, financeiras, existenciais, emocionais e psíquicas. O autor observa que dificilmente crianças órfãs e vítimas de algum tipo de abuso ou violência reagiriam diante de uma narrativa da mesma forma

que uma criança da mesma idade e classe social, mas destituídas das mesmas experiências.

Continuando suas ponderações sobre o assunto, Duff salienta que não se pode rotular a literatura infantil como exclusiva da criança, pois embora as narrativas desenvolvidas em suas teias estejam mais próximas do universo infantil, essa arte literária agrada ao universo adulto. O pesquisador conclui que o pensamento de que as ficções desenvolvidas nessa produção atingem somente à infância é baseado em concepções que retratam falsamente tanto adultos quanto crianças.

Voltando para as pesquisas sobre a importância de obras que pertencem à literatura Infantil e juvenil estarem em concordância com o universo de seu público, Coelho (2000) sustenta que para serem significativas é necessário, sobretudo, que seus produtores tenham envolvimento com esse público, além de domínio sobre o que pretendem representar em suas ficções.

Acerca disso, Zilberman (1994) credita mérito ao escritor Monteiro Lobato, pois, segundo ela, para compor suas histórias infantis, ele se servia do que agradava e instigava o público infantil. Segundo a autora, o escritor buscava suporte no acervo cultural da fé do povo brasileiro, em relatos e lendas. Importava, ainda, para o universo de sua ficção personagens populares de várias regiões do Brasil, mas não se detinha somente nas representações brasileiras, lançando mão também de heróis e vilões dos clássicos da mitologia grega e da literatura europeia. No que se refere a isso, encontramos na obra de Lobato (1970) um diálogo entre Narizinho, Branca de Neve e a boneca Emília:

Narizinho falou a Branca da maravilhosa fita que andava correndo o mundo com o título 'Branca de Neve e os Sete Anões', feita pelo famoso Walt Disney.
— Quem é esse Disney?
— Oh, um gênio! – berrou Emília – O maior gênio moderno – maior que Shakespeare, que Dante, que Homero e todos esses cacetões que a humanidade tanto admira (LOBATO, 1970, p. 27, grifos do autor).

De acordo com Magalhães (1987), Monteiro Lobato também trazia para suas narrativas questões sociais e políticas com o intuito de provocar reflexões sobre as mesmas. Segundo a autora, Lobato captava o leitor para o seu mundo ficcional, e através das representações desenvolvidas em suas teias, fomentava críticas sobre conceitos e políticas arraigadas no Brasil. Sobre isso, explicita: “Atraído pelas ações e pelas personagens, o leitor é levado ao conhecimento de situações ignoradas e

provocado a uma postura crítica diante delas” (MAGALHÃES, 1987, p. 138). Ressaltamos como exemplo dessa provocação o diálogo desenvolvido na obra **Fábulas**, entre Dona Benta, Pedrinho e Narizinho, ao discutirem a moral da fábula intitulada **O gato vaidoso**, que discorre sobre soberba de algumas pessoas que se acham mais importantes que outras:

— Acho que todos os homens importantes são assim - disse Pedrinho. O que eles têm é sorte. Os tais nobres! [...]

— Mas há uma nobreza – disse Dona Benta – que não depende de sorte e sim do esforço. Essa é respeitável. Madame Curie ficou importante por ter descoberto o rádio. Foi sorte? Não. Levou anos estudando, fazendo experiências, e tanto lidou que descobriu a maravilhosa substância. Criaturas assim podem orgulhar-se de ser mais que os outros.

— Mas não se orgulham vovó! – disse Narizinho. Já notei que as pessoas verdadeiramente importantes são modestas [...] (LOBATO, 1970, p.47).

Porém, nem tudo é elogio para com a conduta de Lobato em seus escritos literários para a infância. Evidenciamos aqui que o escritor, apesar de receber de inúmeros elogios, recebera também severas críticas aos posicionamentos que propagavam preconceito racial e interesses políticos próprios. Os pesquisadores Nascimento e Eisenberg (2013) declaram que o nome do autor tem sido envolvido, com certa frequência, em polêmicas sobre o fato de o escritor ter usado suas narrativas infantis para veicular seus interesses políticos e ter estabelecido na tessitura de suas narrativas um discurso preconceituoso e racista. Os autores expõem a denúncia feita por Antônio Gomes da Costa Neto, em 30 de junho de 2010, à Ouvidoria da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), contra a Secretaria de Estado da Educação do Distrito Federal, por ter indicado para as escolas pertencentes a essa secretaria, o clássico infantil, do escritor, **Caçadas de Pedrinho**. Segundo o autor do auto, a obra contém em seu discurso expressões de racismo e estereótipos em relação aos negros, sobretudo nas referências à personagem Tia Nastácia. A referida personagem, em várias partes da narrativa, tem sua cor ressaltada com adjetivos pejorativos. Trouxemos, aqui, um trecho da obra que respalda o afirmado, Emília após afugentar bichos ferozes que haviam cercado o sítio de dona Benta resolve cobrar recompensas por sua proeza:

[...] de Pedrinho apanhou, ali na hora, cinco tostões novos; e de Narizinho conseguiu uma mobília de boneca.

— E você Cléo que me dá?

— Um beijo Emília.

— E você **pretura**?

Tia Nastácia não pôde responder. O susto por que passara fora tanto que havia perdido a voz.
(LOBATO, 1970, p. 28, grifo nosso).

Entretanto, discorre Magalhães (1987) que no Brasil a literatura infantil só teve avanços significativos a partir de Lobato. Para a teórica, o escritor inaugurou um novo modelo de narrativas infantis, rompendo com os moldes tradicionais e aproximando essa literatura do jeito de fabular do público infantil, abrindo espaço para que outros escritores se aventurassem em inovações. A autora elucida:

Os cânones pedagógicos da literatura infantil no Brasil foram rompidos com a obra de Monteiro Lobato, iniciada em 1921, já com características capazes de criar novas expectativas de leitura na criança brasileira. Embora Narizinho Arrebitado, a primeira história que veio a público, tenha surgido como 'literatura escolar', com o caráter de 'segundo livro para uso das escolas primárias', o que sem dúvida, garantiu a distribuição do livro, o texto apresenta uma feição bastante distinta daquela que marca uma narrativa didática e moralizante. O principal traço de diferenciação consiste em que a história de Monteiro Lobato procura interessar a criança, captar sua intenção e diverti-la (MAGALHÃES, 1987, p.135-136, grifos da autora).

A teórica salienta que as inovações estabelecidas nas obras infantis de Lobato, que mais tarde vieram a ser seguidas por outros escritores, ancoram-se em dois planos: da ideologia, entendida na ampla acepção do conjunto de ideias que dão conformidade aos textos, e da retórica, quando observa-se a intenção de despir a linguagem de qualquer rebuscamento. Segundo a teórica, o tom de coloquialidade, as expressões populares, as onomatopeias e os neologismos presentes na narrativa de Lobato cumprem com o objetivo de retratar mais a afetividade da mensagem que o rigor dela, e que foi exatamente esse evento que acabou por aproximar as histórias e os personagens de Lobato da lógica e da dinâmica da criança.

Magalhães (1987) pondera que as inovações e o enfrentamento aos moldes tradicionais na literatura infantil de Lobato escrita entre 1921 e 1944 o particularizam tanto que se permite falar em uma nova estética dessa literatura após o tal escritor. Seu método de produzir para crianças, com representações próprias do mundo infantil, tornou-se referência para essa literatura. A autora acredita que ao apostar nessa ideia surgem, cada vez com maior frequência, obras atuais que buscam representar novos padrões culturais, sociais e ideológicos que acometem o cotidiano desse público.

Nessa esteira, Magalhães (1987) afirma que esse comportamento trouxe para as produções direcionadas à infância inovações significativas, citando alguns

exemplos de autores que apostaram em novos modelos narrativos de representação. Entre esses autores, a teórica evidencia Fernanda Lopes de Almeida e Wander Piroli. A escritora Fernanda Lopes de Almeida reformulou o clássico conto de fadas com as obras **Soprinho**: o segredo do bosque encantado e **A fada que tinha ideias**. A teórica assegura que a autora imprimiu nessas histórias o caráter emancipatório de pensamentos e ideias. Ao se referir à obra **A fada que tinha ideias**, Magalhães relata que a narrativa investe em características ideológicas diferentes das que marcavam os antigos contos europeus, pois a personagem principal, a fadinha Clara Luz, não busca ajuda de terceiros ou de magia para resolver seus problemas, enfrentando sozinha as situações conflituosas. Sobre isso, a autora esclarece-nos:

Ao contrário da padronização da fada tradicional, Clara Luz personagem central, é uma fada com idéias; é criativa, tem pensamento livre e questiona o *status quo*, tentando se impor contra o autoritarismo repressor representado pela Fada Rainha (MAGALHÃES, 1987, p.141).

Ilustrando a afirmativa de Magalhães, trazemos um trecho da obra **A fada que tinha ideias**, de Fernanda Lopes de Almeida (2001) no qual a protagonista estabelece um diálogo com a mãe, e explica o motivo que a faz não querer se submeter ao manual de procedimentos preestabelecidos no Livro das Fadas:

— Minha filha, faça uma forcinha, passe ao menos para a lição III - pedia a Fada-Mãe, aflita.
 — Não vale a pena, mamãe. A lição um já é tão enjoada, que a dois tem que ser duas vezes pior.
 — Mas enjoada por quê?
 — Ensina a fabricar tapete mágico.
 — Pois então? Já pensou que maravilha saber fazer um tapete mágico?
 — Não acho, não. Tudo quanto é fada só pensa em fazer tapete mágico. Ninguém tem uma idéia nova! (ALMEIDA, 2001, p. 4).

Ao citar Wander Piroli, Magalhães comenta que esse autor, ao contrário de Fernanda Lopes de Almeida, retira do texto o mágico e o fantasioso que são próprios das obras destinadas ao público Infantojuvenil. Pois, de acordo com a teórica, o escritor acredita que todo e qualquer elemento mágico é fator de alienação da realidade, e que sua narrativa desloca a literatura infantil brasileira dos aprazíveis sítios, nos quais as crianças gozam férias e afastam-se das duras realidades do mundo urbano. Sobre isso, ela cita a obra **Os rios morrem de sede**, do autor, publicada em 1976, um conto realista, afinado com as urgências da

contemporaneidade. A narrativa encarrega-se de mostrar os danos que o progresso tem trazido para a natureza – no caso em questão, as águas de um rio. Na obra, a ação centraliza-se na angústia de um homem ao perceber a deterioração de um rio no qual, quando criança, pescava com seu pai. O senhor traz a problemática para seu filho. Conforme podemos analisar em um diálogo estabelecido entre o protagonista e a sua esposa:

- Pouca gente sabe o que isso significa, nega. Quando eu via papai sentado com o embornal na sala, não conseguia dormir. Era uma coisa que mexia dentro da gente. E até hoje ainda mexe. Puxa vida, se mexe.
- Eu sei.
- É uma coisa, nega, que o tempo não apaga
- Eu achava que vocês não deviam ir lá – observou a mulher.
- Tenho que ir.
- Deixa então o Bumba.
- Eu esperei ele crescer, nega. Ele precisa ir. Ele vai comigo como se eu estivesse indo com papai e nada tivesse mudado.
- Você sabe que tudo está mudado. Você mesmo disse que até o rio está acabando.
- Por isso mesmo que nós vamos.
- Não entendo.
- Você sabe, nega: eu sou o Bumba, Bumba sou eu. Como papai era então eu, e agora eu sou ele (PIROLI, 1976, p. 16-17).

De acordo a autora, essas novas práticas na literatura infantil têm provocado reflexões nas crianças sobre urgências, problemas e comportamentos, do mundo em que vivem. Nesse sentido, o leitor apropria-se dos discursos difundidos nessas narrativas e repensa, entre outras questões, em problemáticas ligadas à ecologia, aos comportamentos e às culturas arraigadas em modelos do passado.

Refletindo sobre o papel que a literatura exerce no indivíduo, Leyla Perrone-Moisés, em uma entrevista no jornal **Folha de São Paulo**, cedida a Maurício Meireles (2017), concluiu que o valor de uma obra literária varia de acordo com as concepções ideológicas consideradas em cada momento da História e que ela sempre trará questões relevantes para o homem e sua existência, servindo-lhe como ferramenta para conhecimento de si mesmo e dos outros. A escritora e poetiza Maria Dinorah (1996), ao comentar a importância do livro infantil para o seu leitor, afirma que a literatura, entre outras coisas, serve para desenvolver na criança criatividade, sensibilidade, senso crítico e imaginação criadora, conforme expõe: “O livro é aquele brinquedo, por incrível que pareça, que, entre um mistério e um segredo põe ideias na cabeça” (DINORAH, 1996, p. 15).

Quanto às mudanças e adaptações em obras literárias para atenderem às particularidades de cada tempo na literatura infantil, estudiosos do assunto fazem um parêntese para o gênero conto de fadas. De acordo com teóricos, essa narrativa, que tem sua origem na oralidade, vem apresentando ao longo da História mudanças singulares para atenderem às especificidades de cada tempo. E sobre esse gênero literário, Zilberman (1994) afirma ter se tornado ele sinônimo de literatura infantil, posto que ao se falar em literatura para criança, logo se vem à mente esse tipo de narrativa. A autora salienta que o enredo que compõe essas histórias já se instalou no imaginário coletivo como próprio do universo da infância, devido aos seres mágicos e à fabulação. Assim, a autora explicita que na contemporaneidade a maioria dos estudiosos “[...] considera aprioristicamente a criança como seu público natural [...]” (ZILBERMAN, 1994, p. 45). Portanto, conforme salientado por Zilberman (1994), é aconselhável a todo pesquisador interessado no campo da literatura infantil explorar o gênero conto de fadas.

Assim, na seção a seguir, faremos uma breve incursão nesse gênero.

2.2 O CONTO DE FADAS

Sônia Salomão Khéde (1986) afirma que é difícil definir com precisão a origem do conto de fadas, mas é possível afirmar que esse gênero é oriundo de contos folclóricos europeus e orientais. Segundo a estudiosa, no surgimento dessa narrativa ela apresentava um cruzamento dos princípios judaico-cristãos e daqueles da vertente mítica da antiguidade greco-latina. Contudo, as histórias que compõem o gênero foram ganhando outras esferas sociais e incorporando novos princípios. Pode-se dizer que em suas variantes os contos reinterpretam questões universais e misturam, conforme explana, “[...] realidade e fantasia no clima do ‘Era uma vez...’” (KHÉDE, 1986, p. 16, grifo da autora). Charles Perrault e Hans Christian Andersen são responsáveis pelo surgimento desse gênero, posto que adaptaram as histórias que mais tarde vieram a ser consideradas contos de fadas, de modo a se encaixarem no modelo social e político da temporalidade histórica na qual viviam. Tal acontecimento promoveu a continuidade da circulação do acervo das narrativas. Porém, André Jolles (1930) discorre que o conto de fadas adotou verdadeiramente o sentido de forma literária quando os irmãos Grimm assinaram e deram a uma coletânea de narrativas

recolhidas da oralidade o título de “*Kinder-und Haus-märchen* [Contos para Crianças e Famílias]” (JOLLES, 1930, p. 181, grifo do autor).

Sobre o surgimento do conto de fadas, Ana Cláudia do Nascimento Theodoro (2012), em sua dissertação de mestrado **Era uma vez... As metamorfoses nos contos de fadas contemporâneos**, aponta que o conto de fadas sempre sofreu adaptações e que chega a ser difícil determinar a história que deu origem às diversas variantes. Salienta a autora que isso ocorre por serem essas histórias coletadas da oralidade popular: cada um que as recontava ou as reconta ainda hoje, imprime em suas tessituras algum tipo de modificação. Para legitimar sua hipótese, cita as diferentes versões da história de **Cinderela**, assinalando que na versão dos Grimm o sapatinho da protagonista é de ouro, porém ele aparece em outra versão sendo de cristal; a fada madrinha aparece em uma versão como a falecida mãe da menina, e em outra, como um horrível casaco de musgo, que se apresenta como um elemento mágico. A pesquisadora afirma ainda que as modificações realizadas nesses contos se dão, principalmente, para atenderem às particularidades de cada sociedade. Explana que no século XVIII os camponeses viviam em um ambiente de muita violência, e retratavam em suas histórias a realidade vivida de forma nua e crua. Sobre isso, a autora expõe o desfecho da versão de **Chapeuzinho vermelho**, no século XVIII: a menina, após comer a carne da avó e beber o sangue, despe-se para o lobo, deita-se na cama com ele e, como alude a teia, é devorada pelo animal.

A pesquisadora Maria Tatar (2004), ao tecer comentários sobre os clássicos contos de fadas, respalda o pensamento que sustenta a afirmação de que as narrativas do conto de fadas ganham roupagem nova de tempos em tempos. Charles Perrault pertencia à alta burguesia francesa, e embora tenha mantido traços da oralidade popular nas versões de seus contos, com o intuito de agradar a corte francesa promoveu significativas modificações em suas narrativas. A literatura de Perrault agradou tanto ao público infantil quanto ao público adulto. Segundo a autora, o gato personagem da narrativa de Perrault presente em **O gato de botas**, por exemplo, representava o adulto dotado de espertezas, comportamento fundamental na França do século XVII para se ter sucesso, e por isso caiu no agrado popular. Corroborando Lúcia Pimentel Góes (1991), salienta que Perrault imprimia às personagens de seus contos características próprias dos indivíduos de sua época, principalmente de pessoas provenientes de cotidiano humilde, tais como lenhadores,

serviçais e moleiros, e que o gato, personagem da história **O gato de botas**, não passa de um criado pícaro.

A obra mais conhecida do escritor é uma coletânea de contos da oralidade, que recebeu o nome de **Contos da mamãe gansa**, na qual são encontrados diversos contos de fadas que se tornaram clássicos e são contados até os dias atuais, entre esses, os mais conhecidos e preferidos pelo público infantil são **A bela adormecida no bosque**, **Chapeuzinho vermelho**, **Cinderela**, **O gato de botas** e **O pequeno polegar**.

Tatar (2004) destaca também os contistas Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), conhecidos por Irmãos Grimm, como protagonistas de modificações desses contos coletados da oralidade popular, entre os quais encontramos os famosos clássicos: **Joãozinho e Maria**, **Branca de Neve e os sete anões**, **Chapeuzinho vermelho** e **Rapunzel**. A autora afirma que as alterações feitas pelos irmãos objetivavam atender preceitos da burguesia e a ideologias do protestantismo. De acordo com a teórica, a finalidade dos Grimm, no início, era coletar esses contos para estudarem a língua alemã, mas acabaram por recuperar o folclore e a realidade histórica do país. Salienta, ainda, que para acordar com o ideal do protestantismo e do patriarcalismo, dominantes na época, os irmãos retiraram dos contos representações cristãs que diferiam daquelas do protestantismo e do erotismo comum, até então, na teia de tais narrativas. Em vista disso, na trama de **Chapeuzinho vermelho**, a personagem da menina não se despe e deita-se com o lobo. A autora observa que ao contrário das versões de Perrault, nas tramas dos Grimm há a opção por preservar a vida humana. Sobre isso, Tatar (2004) aponta a versão dada ao conto **Chapeuzinho vermelho**: o caçador abre a barriga do lobo, salva a menina e a avó, que terminam vivas e felizes. Na versão do conto de **Joãozinho e Maria**, os Grimm optam por dotarem as crianças de espertezas que salvam suas vidas, ludibriam a bruxa, fogem e levam as joias da megera, o que lhes garante proteção financeira para não serem mais abandonadas à própria sorte.

Ainda sobre os precursores do gênero conto de fadas, Tatar (2004) chama a atenção para o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875), que pode ser considerado o primeiro escritor para crianças. A teórica afirma que enquanto seus antecessores, os Grimm e Perrault, adaptaram contos da oralidade, Andersen produziu narrativas representando as classes populares. A escrita de Andersen era testemunhal, visto que o escritor oriundo da classe humilde trazia às suas narrativas

indivíduos fracos e indefesos que protagonizavam infortúnios por pertencerem à classe dominada. Andersen escreveu **O patinho feio** baseado na imagem que fazia de si mesmo. O conto é a representação da história pessoal do autor, uma pessoa humilde buscando ascensão em meio à aristocracia literária. As obras de Andersen são carregadas de tragicidades e algumas delas apresentam mensagens cristãs que têm por base a crença na imortalidade da alma e na recompensa dos sofrimentos vividos após a morte terrena (TATAR, 2004).

Muitos de seus contos, carregados de força trágica, contêm descrições elaboradas de sofrimentos físicos e têm seu desfecho no cemitério. Se os contos de fadas nos permitem testemunhar a derrota de ogros, bichos-papões, madrasta e bruxas, as histórias de Andersen, em contraposição, põem em cena o padecimento de órfãos e crianças (TATAR, 2004, p. 348).

Para aclarar a afirmação da presença do final trágico nas narrativas de Andersen, Tatar (2004) discorre sobre os sofrimentos padecidos pela personagem do conto do escritor, **A pequena vendedora de fósforo**, explanando que a personagem é uma menina oriunda da classe pobre, e após sofrer toda a sorte de infortúnios, tem um final trágico, morrendo congelada: “Morrera congelada na última noite do ano velho. O ano novo despertou sobre o corpo congelado da menina, que ainda segurava fósforos na mão, um molho já usado” (ANDERSEN, 1837 apud TATAR, 2004, p. 284). E confirmando a crença na compensação após a morte, Andersen trabalha com a ideia de consolo na vida pós-túmulo. A protagonista da história após a morte é conduzida pela falecida avó à uma nova vida: “Ela tomou a menina nos braços e juntas as duas voaram em esplendor e alegria, cada vez mais alto, acima da terra, para onde não há frio, nem fome, nem dor. Estavam com Deus” (ANDERSEN, 1837 apud TATAR, 2004, p. 284). Entre as produções de Andersen, apontamos os clássicos **O patinho feio**, **O soldadinho de chumbo**, **A pequena sereia** e **A pequena vendedora de fósforos**.

Sobre o modelo estrutural do Conto de fadas, o teórico Vladimir Propp (2006), em sua análise sobre a estrutura que compõe essa narrativa, por ele nomeado como conto maravilhoso, afirma que embora o tema seja variável, sua organização é constante. Segundo o autor, a parte que deve ter maior destaque na análise desse gênero é aquela que se refere à ação das personagens, a qual o estudioso chama de função. Identificar a motivação que leva o personagem a exercer um determinado comportamento é o que realmente importa no estudo da estrutura do gênero, pois

conforme posto pelo pesquisador em voga, “os personagens do conto de magia, por mais diferentes que sejam, realizam frequentemente as mesmas ações” (PROPP, 2006, p. 21).

Propp (2006) identificou no conto maravilhoso a esfera de ação de sete personagens. São eles: o antagonista ou agressor, que é o responsável pelo problema que gera o conflito; o doador ou provedor, que na trama é quem detém o objeto mágico e é o responsável pela realização do desejo; o auxiliar, que é aquele que dá suporte e transporta o socorro para a realização do desejo; o falso herói, que tem pretensão mentirosa; a princesa e seu pai, que protagonizam ações de fragilidade e conflito, mas descobrem o falso herói e desfazem a causa do conflito; o mandatário ou mandante, que envia o herói; e o herói, que é a personagem que encerra o conflito, promovendo o desfecho da trama. O autor observa que não é necessariamente obrigatório haver a presença de todos os sete personagens com as respectivas esferas de ação, posto que pode ocorrer a ausência de um ou mais entre eles sem prejudicar trama.

Quanto à organização do tema, Propp (2006) salienta que todas as narrativas desse gênero mantêm a mesma estrutura e que todo conto de fadas apresenta no início uma situação de dano ou carência, que culmina em uma situação problema. O clímax da trama se dá quando não havendo saída para o obstáculo criado, ocorre a intervenção de um ser ou objeto mágico. A partir desse ponto, a trama caminha para o desfecho, que normalmente acontece com o aparecimento de um herói dotado de qualidades capazes de colocar fim na situação inicial de conflito.

Khéde (1986) acrescenta que nessas narrativas sempre surge o personagem narrador, que com uma fala unívoca é quem conduz o desenvolvimento da trama, de modo a provocar no leitor reações positivas ou negativas.

Bettelheim (2015) aponta que o conto de fadas apresenta uma estruturação simples e de fácil entendimento. É característico que ocorra um dilema existencial que se processa de maneira breve e incisiva, permitindo à criança apreender a essência do problema da história. O estudioso afirma que o enredo dessas histórias promove o entendimento de que a vida é compensadora e boa, e que a vitória final está ao alcance de qualquer um que seja.

Ao analisar a carga simbólica contida no conto de fadas Bárbara Vasconcelos de Carvalho (1985), nos informa que os personagens e suas ações representam situações, conflitos e expectativas que se estão presentes no inconsciente coletivo. A autora observa que a teia do conto de fadas utiliza o simbolismo mágico e místico para

fazer suas representações. Como exemplo, ressalta a figura da princesa relacionada ao arquétipo da passividade, visto que numerosas vezes aparece adormecida ou prisioneira, ficando à margem da ação e à mercê da figura do outro para fazer o seu final feliz. Coelho (2000), ao explorar o que é constante nessas histórias, assegura que são exigidas da mulher, além da beleza, modéstia e pureza, totais submissão e obediência ao homem.

No campo do maravilhoso, segundo Coelho (1991), o conto de fadas pode ou não ter uma fada, mas os acontecimentos desenvolvem-se sempre no campo da magia, no qual há a presença de personagens como fadas, reis, rainhas, príncipes, princesas, gênios, bruxas, gigantes, anões, entre outros. Concordando com o posto, acrescenta Magalhães (1987) que a presença do elemento mágico é fundamental no conto de fadas, uma vez que o herói sem perspectiva de melhorar sua situação de desespero necessita da ajuda de algum tipo de magia para resolver seu infortúnio. Coelho (1991) discorre que o eixo gerador da trama está sempre ligado a uma problemática existencial, na maioria das vezes, os conflitos ligados às mulheres injustiçadas, vitimadas e ameaçadas. De acordo com a autora, a solução para os problemas que impedem a felicidade das protagonistas normalmente está atrelada a algum elemento mágico, sendo comum o desfecho culminar em um casamento que irá determinar a mudança de *status* e o final: **felizes para sempre**.

Nádia Battella Gotlib (1990), a respeito do desfecho do conto, observa que o desenrolar da trama acontece do jeito que o leitor gostaria que acontecesse, mesmo que isso contrarie a realidade, pois nem sempre existe a possibilidade de todas as situações problemas serem resolvidas da forma que se quer na vida dita real.

Assim, após estudo sobre o conto de fadas, inferimos que as narrativas produzidas nesse gênero vêm ao longo do tempo ocupando lugar de destaque no gosto e na preferência da criança. Zilberman (1994) afirma passou a ser sinônimo de literatura infantil. Logo, possui como características: um tempo indeterminado; uma situação inicial de carência ou falta; um antagonista que causa um conflito de difícil solução; uma princesa indefesa; um pai que exerce uma função marcante; um príncipe que é um herói; a presença de seres do mundo da magia; e um elemento mágico que servirá para resolver o conflito e criar o final de **felizes para sempre**.

Conforme já mencionado, nosso objeto de pesquisa corresponde à obra **Amanhecer esmeralda** (2005a), do escritor Ferréz – considerada um conto de fadas. O autor está circunscrito à Literatura Marginal dos anos 2000 por ser oriundo de um

território periférico, pobre e marginalizado, escrevendo a partir de seus testemunhos. Frente ao exposto, para alcançarmos respostas às hipóteses levantadas, pensamos ser pertinente tecer alguns comentários sobre o tal autor.

3 FERRÉZ: O ESCRITOR NO ESPAÇO DA PERIFERIA

“[...] eu quero ter o direito arbitrário de escrever minha literatura marginal, eu quero ser preso, mas por porte ilegal de inteligência [...]” (FERREZ, 2018a, p. 50).

Ferréz (2018a), na tessitura da crônica **Desarmamento**, representa as agruras do cotidiano conturbado das periferias pobres do Brasil. Na trama, o jovem morador de um gueto marginalizado do país sonha trilhar um caminho diferente do determinado pelo contexto violento e trágico desses territórios.

— Oh! Jão, xeu falá uma coisa pru cê!
 — Fala mano.
 — Us minino ali tá com uma pistola lindona, toda niquilada, tá quase de graça.
 — Quero não, esses barato aí tá mó BO. Tá dando sete ano de cadeia.
 — Bestera, num dá pra andar desarmado aqui não, carai, aqui é campo minado.
 — Pode ser, mas de certo modo, eu também tenho minha arma.
 — Qual? A caneta?
 — Isso mesmo, conhece arma que mais condena nosso povo ao sofrimento (FERRÉZ, 2018a, p. 47).

Ferréz é um escritor contemporâneo, *rapper*, romancista, cronista e empreendedor. Nasceu em 29 de dezembro de 1975, em um bairro da periferia chamado Vale Velho. Com três anos de idade, mudou-se com a família para o Capão Redondo, um território pobre e periférico localizado na Zona Sul de São Paulo, conhecido como um dos bairros mais violentos da região. Segundo informações postadas no jornal **Diário da Região** por Graziela Delalibera (2015), o escritor é filho de Maria Luiza, empregada doméstica, e de Raimundo, um baiano que exercia a função de motorista. O escritor começou a trabalhar muito cedo, ainda menino. Com a separação de seus pais, sendo o mais velho de três irmãos, ficou com a responsabilidade de ajudar a mãe no sustento família. O escritor ressalta que sua infância foi muito difícil e que não passou para o mundo do crime porque tinha medo. Sua vontade sempre foi trabalhar e ajudar sua família.

Nos anexos da obra **Desterro**, de autoria de Ferréz e de De Maio (2012), De Maio afirma que o espaço representado na trama é o Bairro Capão Redondo, que ao lado dos bairros Parque Santo Antônio e do 37º DP no Campo Limpo, formam o triângulo da morte, por serem bairros com um alto índice de violência. O documentário,

Capão Redondo, 105, tenta superar pobreza, exibido pela TV Gazeta em comemoração ao aniversário de 105 anos do bairro Capão Redondo, afirma que o lugar se desenvolveu principalmente a partir da vinda de nordestinos para São Paulo e, na década de 1970, apresentou um crescimento rápido e desordenado, desencadeado pela busca de moradias mais baratas. Segundo o documentário, até 2017 havia uma média de 270 mil moradores divididos nas 60 favelas que compunham o bairro, convivendo com o tráfico e a violência, pois, segundo estatísticas da polícia, o Capão Redondo era, até o ano de 2017, o bairro mais violento de São Paulo. É salientado que o *rapper* Mano Brown, companheiro de Ferréz, na denúncia dos problemas que acometem as periferias pobres do país, buscou nas ruas e vielas do bairro Capão Redondo inspiração para as letras de suas canções, nas quais aparecem temas relacionados à violência, à miséria e ao preconceito racial.

No artigo, **O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva**, Bruno Zeni (2004) destaca a letra do *rap* **Negro drama**, da autoria de Edy Rock e Mano Brown, que traduz o drama dos negros que vivem nos territórios marginais:

[...] Negro drama / Eu sei quem trama e quem tá comigo / o trauma que eu carrego / pra não ser mais um preto fodido / O drama da cadeia e favela / tumulto, sangue, sirene, choros e velas / Passageiros do Brasil, São Paulo / agonia que sobrevive / em meio a zorra e covardias / Periferias, vielas, cortiços / Você deve estar pensando o que você tem a ver com isso / [...] Eu sou irmão dos meus trutas de batalha / Eu era carne, agora sou a própria navalha / Tim, tim..., um brinde pra mim / Sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias / O dinheiro tira um homem da miséria / mas não pode arrancar de dentro dele a favela [...] (ZENI, 2004. Não paginado).

Porém, o documentário relata que apesar da dura realidade existente nos territórios marginalizados, existem iniciativas que buscam melhorar as condições de vida dos indivíduos que moram nesses guetos, como cursos profissionalizantes com mensalidades muito abaixo do preço de mercado que objetivam melhorar as condições de vida dos sujeitos por meio de capacitação profissional para o mercado de trabalho. O documentário expõe a iniciativas do fotógrafo Leonardo, que em uma parceria com outros profissionais, disponibilizou na Internet uma exposição de fotos revelando o lado não violento do bairro, momentos protagonizados por moradores da periferia que querem prosperar pelo trabalho honesto e que preservam a união e a amizade dentro desses espaços permeados pela pobreza e pela violência. Em consonância, Ferréz (2018a), na crônica **O aniversário de uma favela**, narra o

esmero dos moradores de uma favela na preparação da festa de aniversário do bairro, que mesmo apresentando tantos problemas, acolhe-os e os define:

Comemorar um aniversário, de um lugar que é importante para quem lá vive, festejar pintando os muros com grafites coloridos, com crianças brincando numa linda praça, talvez uma demonstração de que todos ali sonham com um espaço urbano organizado, com respeito a todos que lutam tanto por uma vida melhor (FERRÉZ, 2018a, p.108).

Em entrevista à Federicce e Cardoso (2017), Ferréz mencionou que as periferias atualmente estão sofrendo mudanças, pois estar com um livro debaixo do braço nesses territórios já não causa o estranhamento que havia no tempo em que ele era adolescente. Relata o escritor que os jovens periféricos, principalmente os envolvidos com o Hip Hop, começam a desenhar uma periferia mais engajada, com sujeitos mais preocupados em melhorar esses espaços, tanto no campo sociopolítico quanto cultural. Coadunando com essa observação de Ferréz, o sociólogo Tiarajú D'Andrea, estudioso das transformações ocorridas nas periferias nos últimos 25 anos, em entrevista cedida a Patrícia Fachin (2019), salientara existir no sujeito periférico de hoje certo orgulho de sua condição, estando esses indivíduos mais engajados. O sociólogo destaca que a periferia tem produzido criações artísticas que passaram a ser vistas com bons olhos pela mídia e que têm se tornado fonte de renda e humanização para os sujeitos que pertencem aos territórios – “[...] a produção artística foi uma forma de moradores de bairros periféricos sentirem-se vivos e se humanizarem em contexto de múltiplas violências, humilhações e estigmas” (D'ANDREA apud FACHIN, 2019. Não paginado).

Na entrevista anteriormente mencionada, Ferréz esclarece que transferiu sua residência do bairro periférico de São Paulo, Capão Redondo, para o bairro de Itapeverica, também em São Paulo, por motivos pessoais não relacionados ao medo da violência, visto que, segundo o escritor, atualmente a violência não se restringe aos bairros periféricos, mas está em todo o país. Diante do fato de se autointitular um escritor marginal com lugar de fala por residir na periferia, justifica sua saída do bairro com a afirmativa de que o local onde ficava sua residência, no Capão Redondo, tornou-se muito barulhento, principalmente, à noite e na madrugada. Segundo o escritor, o barulho das festas de rua, dos bares e dos carros com som muito alto o estariam impedindo de escrever, pois o seu hábito natural é escrever na madrugada. Ferréz relata que na localidade do bairro Itapeverica, onde está sua atual residência,

há uma organização com menos barulho noturno, o que o possibilita produzir com tranquilidade. Declarou continuar convivendo diretamente no Capão Redondo, posto que mantém no bairro sua loja da grife **1DASUL** e a ONG **Interferência**, projeto social que atende a crianças carentes da região.

Em entrevista na revista **Época** cedida a Martins (2014), Ferréz afirmou que só sairia do Capão Redondo se o território mudasse para melhor e não precisasse mais da referência dele para vencerem por outra via que não seja aquela relativa à criminalidade, sem sair do bairro. Segundo Érica Peçanha do Nascimento (2009), antes de atuar enquanto escritor Ferréz trabalhou como balconista de padaria, dos 12 aos 16 anos, passando mais tarde a ocupar outras funções, tais como auxiliar de produção em uma metalúrgica, ajudante de pedreiro, vendedor ambulante de vassouras e material de limpeza, chapeiro em uma rede *Fast-food* e arquivista em uma empresa de recursos humanos.

Nascimento (2009) acrescenta que Ferréz era admirador do *rock* nacional, mas no final de sua adolescência, influenciado pelo movimento do Hip Hop e pelas críticas sociais presentes nas letras do Rap, passou a se interessar por esse estilo musical. Para o escritor, a presença do Rap em sua vida influenciou seu modo de produzir, e o ritmo do Rap pode se evidenciado em seus textos literários. Sobre isso, em sua tese de doutorado **Escritos à margem**: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2010) afirma que “[...] o que mais chama atenção em sua produção é o diálogo que este mantém com a cultura Hip-Hop, principalmente o RAP” (PATROCÍNIO, 2010 p. 125). Validando o afirmado, o próprio Ferréz declara: “[...] eu tenho muito mais a ver com o Hip Hop do que com qualquer outra influência literária” (FERRÉZ 2019. Não paginado). Nascimento (2009) afirma que o escritor traz a marca do Hip Hop até no modo de se vestir, e que isso, no passado, foi motivo de discriminação, uma vez que o impediu de conseguir vaga de emprego em algumas empresas.

No artigo **O movimento hip-hop**: a anticordialidade da república dos manos e a estética da violência, de Rafael Lopes de Sousa (2006), o pesquisador diz que os jovens envolvidos com o movimento Hip Hop e a temática do Rap podem até se vestir e se portar de forma convencional, mas que isso ocorre apenas para atender, por exemplo, às exigências de um determinado emprego, pois a conduta proposta pelo movimento Hip Hop está ligada à contestação e ir contra às normas tradicionais afirmadas, sendo essa a forma de enfrentamento desses sujeitos. Segundo o autor, a

confrontação se dá por meio das vestimentas, no penteado, no vocabulário, nas crenças e no jeito de agir, discorrendo: “[...] os jovens que transitam pelo universo ‘rap’ não o fazem só por lazer, mas encontram aí a oportunidade de falar de forma realista de suas condições de vida, evidenciando, desse modo, as contradições sociais” (SOUSA, 2006. Não paginado, grifos do autor). As letras das músicas do Rap evidenciam problemas causados pela discriminação racial e social, pela pouca oportunidade que têm os jovens, principalmente os periféricos, no mercado de trabalho, além do analfabetismo, da violência, do descaso público para com os territórios marginalizados dos pais, entre outros fatores.

Um trecho da letra do Rap +1AKIM, do rapper Ratão, a qual se encontra no livro **Capão pecado** de Ferréz (2005b), apresenta-nos à referida situação:

Sou apenas mais um guerreiro quilombola do exército de ZUMBI contrariando tudo e todos, com metas diferentes, planos loucos, mas ideais gigantescos. Contra a elite e a favor do meu povo. Contra alienados e a favor dos revolucionários [...] aqui quem tá falando é Ratão, mais um soldado dessa guerra, sempre na cabreragem me esquivando das maldades. [...] Aqui não tem artista, eu sou mais um porra loka, filha da sul, instalado em Capão-SP (FERRÉZ, 2000, p. 41-42).

Acerca dessa influência do Hip Hop na literatura de Ferréz, Nascimento (2009) elucida que o escritor usa suas tramas para denunciar problemas de ordem social, econômica e cultural que acometem a população periférica marginalizada do Brasil. A autora salienta que os textos que compõem a tessitura das obras do escritor têm teor combativo e são constituídos com um vocabulário marcado com gírias próprias dos guetos. Corroborando com a afirmativa de o movimento Hip Hop ter influenciado a arte literária de Ferréz, Patrocínio (2010) expõe:

Para uma melhor compreensão acerca do papel de Ferréz na literatura brasileira contemporânea e sobre a sua produção literária, não é possível estabelecer uma leitura estanque e isolada de sua obra. Ao nos debruçarmos sobre seus escritos temos que analisá-los em diálogo com a cultura Hip-Hop, a formação de movimentos sociais comunitários e com sua postura política que congrega estas duas instâncias de mobilização social (PATROCÍNIO, 2010, p. 128).

Os vestígios do Rap na literatura de Ferréz podem ser percebidos no trecho da crônica **Certezas pelo ralo**, do livro **Cronista de um tempo ruim**. Nesse texto, o escritor utiliza a construção ritmada do Rap, neologismos e gírias para descrever e denunciar a falta de credibilidade do povo favelado em relação ao poder público:

Periferia, vários ritmos – uma única via. O mano que bebe e chama no grau o bang loko que só mata no Natal [...]. Dividir as riquezas do Estado, com o operário? Isso é um sonho muito louco um dia imaginado, mas repreendido e assassinado, aqui o que é meu fica comigo, morro pregado nisso, num dô boi pra safado, é a fala do sistema criado (FERRÉZ, 2018a, p. 31-33).

Eleilson Leite (2020), em uma postagem no *blog* de Ferréz, elucida que o romance **Capão pecado** tem o espírito combativo próprio do movimento Hip Hop e que se pode afirmar ter sido o romance “[...] marco fundador da própria literatura periférica ou marginal [...]” (LEITE, 2020. Não paginado).

O livro **Capão pecado** (2005b) é dividido em cinco partes. Na abertura de cada uma dessas partes encontramos depoimentos de diferentes *rappers* e ativistas do movimento Hip-Hop. Evidenciamos um trecho do grupo de Rap **Outraversão**, que abre a terceira parte do livro:

É óbvio, nós sabemos quais são as carências daqui, mas muitos não fazem a correria para que isso se reverta. As armadilhas estão armadas a tempos, algumas já utilizadas, nós as enxergamos e podemos desativá-las. Basta acreditar que a revolução começa a princípio em cada um de nós. Se eu quero, eu posso, eu sou. Abrace essa ideia de um modo positivo (FERRÉZ, 2000, p. 69).

Esse evento remete-nos ao diálogo que o escritor estabelece com esse movimento e a tendência de uma formação literária coletiva, que equivale a uma das características da Literatura Marginal produzida nos anos 2000.

Por meio do personagem Rael, a obra **Capão pecado** narra o drama dos indivíduos que convivem com o cotidiano violento das favelas, e que mesmo sem querer acabam por se envolver na dinâmica cruel desses territórios. Em seu início, o livro apresenta uma frase que mostra o estilo combativo do autor: “Querido sistema’ você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa” (FERRÉZ, 2005b, p. 19, grifo do autor). Conforme salientado pelo escritor, o título da obra faz referência ao bairro Capão Redondo, local no qual cresceu. Ferréz elucida que cada morador de um bairro pobre periférico tem seu ritmo de vida, e o bairro tem seu ritmo próprio. O pecado do sujeito que reside nesses locais está em se deixar influenciar pelo ritmo do território e passar a fazer parte da dinâmica violenta dos guetos, tal como ocorre com o protagonista do livro **Capão pecado**.

A seguir, transcreveremos um trecho da obra em destaque capaz de conotar o ritmo do bairro representado na narrativa:

A pobreza aqui é passada de pai para filho, assim como a necessidade de se trabalhar dia e noite para comprar um pão, um saco de arroz, um saco de feijão. Mas é com amor e carinho que criamos nossos filhos, sem nos darmos conta do local, dos amigos incertos e das coisas que injetam aqui – armas e drogas. Embriagados continuaremos assim, andando no chão frio com os pés descalços, um sorriso na boca ainda seca da corrida contra a lei (FERRÉZ, 2005b, p. 149).

Na tese de doutorado **Militância em Ferréz**: uma discussão sobre a relação do modo de narrar com a intenção de representar a realidade, Ligia Gomes do Valle (2019) informa que o nome de batismo do escritor é Reginaldo Ferreira da Silva, sendo Ferréz um pseudônimo adotado pelo autor, um híbrido dos nomes de dois líderes populares. Ferre vem do sobrenome do conhecido Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. O sobrenome de ambos é coincidentemente igual, e o “z” provém do líder negro Zumbi dos Palmares. Ao nos atentarmos à escolha desse pseudônimo, percebemos que Ferréz atrela o seu nome artístico à militância pelas minorias sociais e raciais do Brasil, visto que Lampião foi considerado protetor da classe humilde e sofrida do sertão, e Zumbi foi um líder na luta contra a escravidão no país.

A tese de doutorado **O rei do cangaço, o governador do sertão, o bandido ousado do sertão, o cangaceiro malvado**: processos referenciais na construção da memória discursiva sobre Lampião, de Geralda de Oliveira Santos Lima (2008), respalda a afirmativa de Lampião ter sido considerado o protetor dos humildes do sertão. Segundo a autora, para alguns historiadores Lampião era oriundo de uma família que pertencia à classe dos humildes proprietários rurais, situados entre os latifundiários e a massa de lavradores sem-terra. Sua família foi perseguida pelos poderosos da região que lhes tiraram a terra e assassinaram seu pai. Com as agruras e injustiças sofridas, resolveu entrar para o cangaço, tornando-se o mais temível dos cangaceiros. Em alguns momentos, exercia a figura de bandido impiedoso e sanguinário, e em outros, era o herói que enfrentava as classes dominantes e protegia as classes dominadas do sertão. Sobre Zumbi dos Palmares e seu *status* de líder quilombola, na dissertação de mestrado **A representação de Zumbi e a resistência do negro brasileiro na poesia de Solano Trindade**, Paulo de Freitas Gomes (2017) diz que Zumbi tornou-se mito para os afrodescendentes, um símbolo da resistência pela luta contra a discriminação racial. Atuou nas batalhas de defesa ao Quilombo dos Palmares e não se deixou intimidar pela força governamental pernambucana ou influência dos grandes proprietários de engenho, tendo como ideal de vida libertar o povo negro e escravizado no Brasil.

Validando o viés ativista do autor, Nascimento (2009) relata que Ferréz, influenciado pelas práticas de combate desenvolvidas no Hip Hop, criou, no ano de 1999, a marca **1DASUL**, que significa Somos Todos Um Pela Dignidade da Zona Sul. A marca nomeava o movimento cultural organizado por ele junto aos amigos de infância, dentre os quais estavam desenhistas, *rappers* e grafiteiros. O objetivo do movimento era combater as carências sociais do Capão Redondo e conscientizar o sujeito sobre o seu papel de agente transformador nesses locais. Segundo a autora, o movimento contava com os integrantes dos grupos Negro, Realidade Urbana, Realidade Cruel, Conceito Moral, entre outros, que davam testemunhos de suas vivências sobre a inserção no meio artístico, a resistência à oferta de drogas lícitas e ilícitas e a determinação em não se envolver com a marginalidade. Tais posturas incentivavam os moradores da comunidade a buscarem caminhos que não fossem os permeados pelo mundo do crime.

Nascimento (2009) acrescenta que segundo informado por Ferréz em sua pesquisa de campo, o símbolo da **1DASUL** foi inspirado nos brasões das famílias tradicionais brasileiras. Essa iniciativa tinha por objetivo representar os descendentes dos escravizados africanos e buscar a valorização da região sul periférica paulistana. Conforme salientado por Nascimento, o desenho do brasão é da autoria de South e o *designer* dele apresenta dois números 1 que se sobrepõem, cercados por duas asas. Os números significam a unidade do movimento e as asas remetem à ave Fênix, que faz alusão ao desejo de longevidade. Porém, apesar do movimento ter notável importância social para a comunidade, foi aos poucos enfraquecendo em função da grande rotatividade de seus membros até culminar no seu fechamento. Mas a marca permanece, e hoje **1DASUL** engloba uma grife de roupas e acessórios de posse de Ferréz e um canal no *YouTube* sob a direção do autor, no qual ele discute assuntos da comunidade Capão Redondo, faz propagandas de seus livros, da grife e da literatura marginal.

Em seu *blog*, Ferréz (2005d) atribui à grife **1DASUL** um *status* combativo, pois segundo ele seu objetivo central é ser uma marca afinada com a cultura do povo da periferia, que represente esses territórios e seja capaz de fazer frente às marcas caras que vêm de fora, tais como a Nike, a Fórum e a Adidas, sonho de consumo dos jovens pobres e periféricos que não têm condições financeiras de obtê-las. Assim, a grife **1DASUL** é comercializada com preços acessíveis e confeccionada pelos próprios moradores do bairro Capão Redondo, gerando emprego no local. Nascimento (2009)

afirma que a grife, até o período da pesquisa que deu origem à sua obra, era a fonte de renda principal do escritor, embora ele já tenha alcançado prestígio no meio editorial.

A loja da **1DASUL** no Capão Redondo também serve para abrigar uma livraria. Segundo Ferréz, em Federicce e Cardoso (2017), os moradores têm pouco acesso a livros e bibliotecas, fazendo-se necessário criar espaços para que esses indivíduos possam entrar em contato com o mundo da leitura. O escritor afirma que é preciso oferecer a esses sujeitos leituras que os façam pensar e lhes deem empoderamento enunciativo para que possam sair do estado de acomodação e passem a buscar melhorias para suas vidas e para os espaços que os abriga. De acordo com Sugayama (2019), para facilitar aos indivíduos de pouca renda o acesso à aquisição de livros, Ferréz tornou-se criador e editor do **Selo Povo**, uma editora que tem como finalidade publicar autores brasileiros, principalmente os advindos dos guetos que não encontram espaço na mídia editorial, disponibilizando livros com preços acessíveis.

A socióloga indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010) explana que os sujeitos subalternos advindos das camadas mais baixas da sociedade não encontram espaço de fala para exteriorizarem suas vivências, necessidades e valores. Segundo a teórica, os relatos desses indivíduos são expressos por terceiros, deslegitimando suas vozes. Eles precisam ser encorajados a falar na sua própria língua, conforme sua cultura, e a partir de suas experiências, pois só assim poderão reivindicar as suas urgências.

Ainda em Federicce e Cardoso (2017), o autor salienta que além da **1DASUL**, mantém no bairro Capão Redondo um projeto assistencial, cultural e social para crianças. O projeto tem por meta trazer melhores condições para a vida dos atendidos e seus familiares. A iniciativa fornece atendimentos acadêmico e assistencial, nos quais estão incluídos alimentação, atendimentos escolar, recreativo e assistência às famílias. Na época da entrevista, o projeto atendia a um número médio de cem crianças.

Ferréz autointitula-se como um escritor marginal por pertencer a um território marginalizado e representar em suas narrativas a dinâmica desses locais. Acerca disso, Nascimento (2009) expõe que o escritor se apropriou do termo Literatura Marginal para classificar suas obras e definir o campo das obras escritas por sujeitos a ele semelhantes que representam no *corpus* de suas narrativas a experiência que têm enquanto moradores de áreas marginalizadas socialmente no país. Ferréz, em

entrevista à Super Libris (2016), chama isso de morar no tema. Diante desses dados, entendemos o escritor enquanto um autor marginal que alcançou sucesso.

3.1 FERRÉZ: UM ESCRITOR MARGINAL DE SUCESSO

Ferréz explana que os moradores das periferias pobres do Brasil, invisíveis, suprimidos e esquecidos pelo poder público, só têm valor para a burguesia enquanto serviçais. Para o autor, a massa populacional começou a ganhar nova visibilidade após o surgimento da Literatura Marginal dos anos 2000, à qual ele se declara pertencente. O escritor autointitula-se como um escritor marginal que escreve sobre e, principalmente, para sujeitos moradores desses guetos. Sobre a literatura, explica que a “[...] literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria” (FERRÉZ, 2005c, p.11).

Nascimento (2009) relata que o autor se interessou pelo mundo da ficção aos 7 anos de idade, “[...] quando encontrou uma revista em quadrinhos da coleção **Marvel** esquecida num banco do Parque do Ibirapuera e passou a pedir que sua mãe lhe comprasse gibis” (NASCIMENTO, 2009, p. 203, grifo da autora). Porém, de acordo com o afirmado pelo autor em uma entrevista cedida à Delalibera (2015), a literatura só se tornou hábito quando teve contato com uma caixa de livros largada na casa de um amigo pela mãe, que o havia abandonado. Na caixa de livros havia obras renomadas, o que o aproximou de leituras mais clássicas. Dentre essas obras estava o canônico **Madame Bovary**, de Flaubert, um clássico escrito no ano de 1857 com um enredo realista que exhibe conflitos e tragicidades da vida humana. O escritor expõe:

[...] eu li "Madame Bovary", do Flaubert, que era um livro muito difícil para eu ler, eu tinha 13 anos, na periferia, não tinha ninguém pra trocar ideia sobre livro, nada, mas eu li o livro também e falei: é isso que eu quero: eu quero ser leitor pro resto da vida (FERRÉZ apud DELALIBERA, 2015. Não paginado, grifos da autora).

Na mesma entrevista, o escritor dissera que outra obra também decisiva para despertar o seu interesse pela literatura foi o clássico **Demian**, do escritor Hermann Hesse, que ganhou Prêmio Nobel da Literatura. Ferréz, em entrevista a Load (2018), afirma que apesar de a literatura clássica ter influenciado seu gosto pela leitura, a literatura de quadrinhos teve grande importância na sua trajetória enquanto leitor e

escritor e que seu modo de produzir sofre influência da organização dessa narrativa gráfico visual. O escritor explicou que costuma produzir suas ficções encadeando os acontecimentos conforme nos gibis, e que trouxe dos quadrinhos o modo de enquadramento das personagens na narrativa: quando compõe uma trama, separa as personagens em quadros e cria para cada integrante uma história que poderá ou não se conectar com a história da personagem principal.

Outra característica da narrativa de quadrinhos que observamos nas obras do autor é a presença de diálogos marcados pela linguagem coloquial e neologismos. O autor afirma que a aproximação de suas ficções com a produção dos gibis é o que garante o sucesso de seus livros junto ao público jovem. Sobre marcas dessa literatura de quadrinhos nas obras do autor, destacamos o livro **Capão pecado** (2005), visto que a narrativa é desenvolvida de modo sequencial, contem vinte e três capítulos distribuídos em cinco partes. O foco central é a vida do protagonista Rael, mas ao longo da trama, concomitantemente, histórias de outras personagens vão sendo destacadas, como aquelas de alcoólatras, viciados em drogas e religiosos fanáticos. A tessitura é composta por diálogos que apresentam a linguagem informal do cotidiano de moradores do território representado.

Nascimento (2009) esclarece que o escritor estudou em uma escola privada até a terceira série do Ensino Fundamental. O pai, apesar do pouco estudo, apreciava a literatura de cordel, e como tinha muita dificuldade com a leitura, pedia ao filho para ler para ele. A mãe gostava de bordar frases filosóficas nos panos de prato que fazia para vender. Diante do apontado por Nascimento (2009), observamos que apesar de a família do escritor ter uma precária condição financeira e deter pouca escolaridade, havia um diferencial em sua organização, mostrava-se desejosa de que o filho frequentasse uma boa escola e denotava certo gosto pelo mundo da leitura. Portanto, cremos que o interesse de Ferréz pela literatura possa também ter recebido influência do valor que seus pais concediam à arte literária. A respeito da influência que exerce o meio familiar em uma pessoa, Pierre Bourdieu (1998) aponta que “[...] na realidade cada família transmite a seus filhos, mais por vias indiretas que diretas, um certo capital cultural e um certo ethos sistema de valores implícitos e profundamente interiorizados [...]” (BOURDIEU, 1998, p. 43).

Atualmente, Ferréz é um escritor reconhecido no meio literário, dentro e fora do Brasil. Em uma palestra proferida em 2018b, o escritor afirma que enquanto muitos de seus amigos, por causa da difícil infância e das experiências vividas dentro de um

território violento, foram para a bebida, para as drogas ou acometidos por outros tipos de problemas, ele se dedicou à leitura e à escrita – sua “[...] vingança foi escrever [...]” (FERRÉZ, 2018b. Não paginado).

O escritor publicou seu primeiro livro, **Fortaleza da desilusão**, em 1997. A obra contém quarenta poesias abarcando diversos temas, entre eles, o amor e a violência. Mas o reconhecimento de seu trabalho na mídia só veio a acontecer quando lançou seu livro **Capão pecado**, no ano 2000. Ferréz declara que para escrever o livro, pediu o computador de um amigo emprestado por não ter condições financeiras de adquirir um equipamento. Discorre que quando escreveu a trama, acreditava que o público alvo seria a classe periférica, já que seu interesse era que esse segmento da sociedade lesse a obra e se sentisse representado em uma ficção, mas após o sucesso do livro descobriu que a classe média e a elite também leram o romance e interessaram-se pelo tema desenvolvido.

A Literatura Marginal dos anos 2000 vem alcançando cada vez mais visibilidade na mídia. Nascimento (2009) diz que o êxito dessa literatura na mídia se fortaleceu após um projeto de Ferréz em publicar na revista **Caros amigos**, no ano 2001, textos de autores provenientes da periferia, ao qual ele deu o nome de **Caros amigos/literatura marginal**: a cultura da periferia. Essa proposta trazia como diferencial os editoriais e currículos de autores dos guetos pobres e marginalizados que não tinham voz, a partir de seus textos que apresentavam para a sociedade o abandono político em que se encontram essas periferias pobres do país e a situação de vulnerabilidade de seus moradores.

Patrocínio (2010) declara que esse evento na revista **Caros amigos** contou com três suplementos, o primeiro em 2001, o segundo em 2002, e o terceiro, em 2004. O estudioso diz que embora nem todos os textos tenham um apelo claro à tomada de consciência política, havia na grande maioria das produções “[...] uma potencialidade política baseada na denúncia, demarcando territórios e sujeitos da periferia com o desejo de formar uma reflexão acerca de uma condição social baseada na vulnerabilidade” (PATROCÍNIO, 2010, p. 32).

Sobre Ferréz autodenominar-se um escritor marginal com lugar de fala por morar na periferia, na dissertação de mestrado **Ferréz**: produção material e cultural na quebrada, Soraya Sugayama (2019) afirma que ao contrário de outros escritores que não gostam de atribuir às suas invenções os seus substratos reais, Ferréz faz questão de declarar que sua escrita é baseada em suas experiências de vida: “[...]”

Ferréz é claro em assumir que sua literatura é produto da construção (coletiva) de si” (SUGAYAMA, 2019, p. 56, grifo da autora).

No entanto, apesar de Ferréz autointitular-se como um escritor marginal que representa em suas narrativas as experiências que testemunha no cotidiano por morar no espaço representado, declara, em Federicce e Cardoso (2017), que embora pertença à periferia, não faz só obras que apresentem em sua tessitura a representação desses territórios, como é o caso do romance **Deus foi almoçar** (2011) e **Ninguém é inocente em São Paulo** (2006). O autor afirma que ficou com o título de ser um escritor que produz somente sobre a periferia e sua dinâmica, porque o Brasil tem o hábito de rotular os autores. No entanto, isso não o atrapalha. Contrariamente à situação, ajuda-o, uma vez que muitos de seus leitores escolhem suas obras por concebê-las enquanto escritas por um autor marginal.

Valle (2019), acerca do fato de Ferréz escrever com base em suas vivências e exercer o papel de um ativista em prol da população periférica no Brasil, elucida que o autor estabelece uma militância em prol da classe pobre que não tem voz, inserindo em suas tramas as vivências que teve e tem enquanto oriundo da periferia, e que esse proceder dá aos seus textos um tom de veracidade que aproxima o público leitor, pois muitos sentem-se representados. Logo, Valle salienta que essa característica de Ferréz o insere no patamar da escrita testemunhal. Em relação a esse tópico de discussão, Patrocínio (2010) teoriza:

Decerto Ferréz é o exemplo mais bem sucedido deste empenho em estruturar um discurso a partir do próprio referencial, formando uma compreensão das fraturas marginalizadas da sociedade fora dos espaços centrais de saber e poder (PATROCÍNIO, 2010, p. 130).

Percebemos Ferréz em vários momentos de suas ficções colocando-se na trama, como é possível observarmos, por exemplo, no trecho da crônica SPPCC, do livro **Cronista de um tempo ruim** (2018a), na qual o escritor narra ações violentas, cometidas pela polícia, no bairro Capão Redondo. O tempo representado nessa narrativa aborda a gestão governamental de Geraldo Alckmin, época na qual a propaganda política era o enfrentamento com a bandidagem em territórios marginalizados. A matéria escrita por Julia Duailibi (2014) para o jornal **Folha de São Paulo** ajuda-nos a contextualizar a situação, enfatizando o pronunciamento de Alckmin diante do embate entre a polícia no interior do Estado que culminou na morte de nove membros do PCC: “‘Quem não reagiu está vivo.’ Entre os ativistas dos direitos

humanos a declaração foi carimbada como a versão tucana do ‘bandido bom é bandido morto’, associada ao malufismo” (DUAILIBI, 2014. Não paginado, grifos da autora).

Teve um que eu presenciei, foi na paralela, um rapaz estava andando com um Golfe e, quando viu que seria parado pela polícia, empreendeu fuga, acabou batendo o carro e saiu correndo a pé. Então eles foram pela lei do nosso secretário, ‘se não parar vai morrer’, e meteram bala no menino. O primeiro tiro nas costas, ele virou a esquina, o segundo no braço, ele quase caiu, o terceiro pegou perto do rim e perfurou vários órgãos, então ele caiu, o policial se aproximou e conferiu com um de misericórdia. Morreu na frente de todos, crianças, mulheres, idosos. O crime dele não foi roubar um carro, o carro era dele, o crime foi não ter carta então decidiu correr (FERRÉZ, 2018a, p. 20, grifos do autor).

Também na teia da mesma crônica, encontramos o autor envolvendo o leitor na narrativa: “[...] e só para deixar claro se os policiais cumprissem o protocolo ninguém tinha medo, levariam o carro ou a moto para o pátio e depois o menino ia buscar, mas qualquer erro **seu** por menor que seja, é motivo para acerto [...]” (FERRÉZ, 2018a, p.20, grifo nosso).

Ferréz estreou na literatura infantil com o livro **Amanhecer esmeralda** (2005a). Ao escrever a página de apresentação da obra, afirma que quando escreveu a história intencionava trazer esperança para as crianças que convivem nas periferias pobres do Brasil, e que seu objetivo com o livro foi fazer um resgate histórico da vida do negro. Conforme diz o autor, “[...] a vida de quem foi oprimido, de quem construiu um país inteiro e nunca pôde usufruir nada dele” (FERRÉZ, 2005a. Não paginado). Acerca desse resgate histórico destacamos o trecho da obra, no qual Dona Ermelinda, a merendeira da escola em que a protagonista estuda, tece comentários sobre africanos trazidos para o Brasil: “[...] contava sobre as raízes africanas que todos os negros tinham, contou que certamente Manhã era também descendente de uma linda rainha de algum dos reinos trazidos para cá para serem escravizados” (FERRÉZ, 2005a, p. 33).

Por intermédio de suas narrativas, o escritor procura desenvolver reflexões sobre os preconceitos que sofrem os afrodescendentes no Brasil, principalmente aqueles que residem em favelas. Na crônica Rio de sangue, do livro **Cronista de um tempo ruim** (2018a), o escritor utiliza-se de neologismos e metáforas para demarcar a presença do negro nessa classe pobre marginalizada, e deixa claro que sua arma de combate às injustiças e aos preconceitos dirigidos a tal público é a arte literária.

[...] eu quero ter o direito arbitrário de escrever minha literatura marginal, eu quero ser preso, mas por porte ilegal de inteligência, antigamente quilombos hoje periferia, o zumbi zumbizando a elite mesquinha, Záfrika Brasil, um só por todos nós, somos monjolos, como branquindiafros, somos clãnordestino, a peste negra, somos Racionais, somos Negro Drama, e minha posse é mente zulu e vivemos numa Estação chamada hip-hop (FERRÉZ, 2018a, p. 50).

De acordo com Nascimento (2009), sobre a defesa da afrodescendência na literatura de Ferréz, o autor intitula-se como negro, embora segundo o IBGE seja pardo, já que é descendente direto da mistura de branco com negro. A autora expõe que o escritor não aceita essa denominação, reconhecendo-se como negro: “[...] o escritor se declara um ‘produto do meio brasileiro’ que optou por se definir como negro por considerar honroso defender ‘o lado mais prejudicado na história’” (NASCIMENTO, 2009, p. 201, grifo da autora).

O escritor vem galgando visibilidade no meio editorial e na mídia. Ferréz (2018b) salienta ter conseguido vencer e ser reconhecido graças à garra que teve para ousar, mesmo sem possuir domínio da língua culta. De acordo com a doutora Vera Lúcia Oliveira (2017), Ferréz representa em suas obras a língua falada dos indivíduos que normalmente detêm pouca escolaridade. A estudiosa discorre que o escritor também utiliza construções próprias de moradores da favela e de um povo que mesmo não utilizando a forma culta da linguagem, comunica-se na mesma medida e proporção de quem a utiliza. Acerca do modo de falar carregado com neologismos desenvolvidos nos guetos periféricos citamos, como exemplo, um trecho presente no livro **Capão pecado** (2000): “Ao fundo Matcherros notou um **gambé** com o cassetete na mão, e mesmo com a cabeça baixa percebeu ser seu amigo Capachão” (FERRÉZ, 2005b, p. 129, grifo nosso). Segundo a pesquisadora, o intuito de Ferréz com essa ação é provocar polêmica, porque o modo de falar dessa classe social é motivo de discriminação, e afirma que o autor faz questão de utilizar essa linguagem até mesmo em situações formais, nas quais normalmente só é permitida a utilização do registro culto da linguagem.

Oliveira (2017) salienta, ainda, que a crítica se divide quanto à avaliação dessa postura do escritor: alguns críticos veem com bons olhos ou uma novidade que desafia o sistema literário, seus códigos e normas; outros a observam como uma escrita limitada e simplificada. A teórica expõe um trecho da fala do escritor no evento **Linguagens da violência, violência da linguagem**, organizado pelo Consulado

Geral da França em parceria com o SESC, a Unesco e a Prefeitura de São Paulo no ano de 2001, no qual o politicamente correto seria utilizar uma linguagem culta, mas o escritor usa propositalmente a linguagem presente em suas obras.

Eu escrevo dessa forma tá ligado, defendo isso assim, porque é o que eu sei fazer. Mas não deixo de fazer na norma culta assim. Já escrevi textos para várias revistas que eu não usei nenhuma gíria [...]. João Antônio que sempre fala né mano: o bom malandro sabe a hora de falar a gíria. Então, tipo quando eu vou fazer palestra pro meu povo eu num falo muita gíria, tá ligado, troco ideia mais na moral, porque eu sei que eles me entendem. Não precisam ficar ouvindo 'tá ligado' o tempo todo (FERRÉZ apud OLIVEIRA, 2017, p. 246, grifo do autor).

A trajetória do autor rumo à realização de se tornar um escritor com visibilidade, como já afirmado aqui, vem de longa data. Ferréz (2018b) acredita que sua tendência para escrita foi impulsionada após um evento ocorrido quando estava no primeiro ano do ensino colegial, no qual conheceu uma menina que estudava na mesma escola e nutriu por ela uma paixão que o inspirou a escrever seus primeiros poemas. Porém, segundo o autor, nunca encontrou coragem para entregar à sua musa inspiradora as cinquenta e poucas poesias que fez. A alternativa que encontrou para dar vazão à vontade de que suas produções fossem vistas foi passar a colar as poesias nas paredes da escola, dos *shoppings* e da lanchonete onde trabalhava como chapeiro. Mas Ferréz salienta que essa ação não lhe foi muito fortuita, uma vez que lhe causou a demissão do emprego na empresa. A partir desse momento, não parou mais de escrever, e conta que continuava durante o trabalho distraído-se com a escrita de poemas, e com o hábito de colar suas produções nas paredes dos banheiros, cozinha e corredores do local de trabalho. Ferréz assegura que essa postura continuou trazendo outras demissões, pois ser escritor, para os patrões, não combina com um balconista, um preparador de hambúrguer ou um trabalhador de um arquivo morto.

Ferréz (2018b) ressalta que sua carreira de escritor teve como marco inicial o incentivo que recebeu da dona da empresa na qual ele ocupava função no arquivo morto. De acordo com o escritor, a proprietária da empresa, uma alemã, ao ver suas produções coladas nas paredes da empresa, interessou-se por elas e resolveu avaliar outras de suas produções. Nessa avaliação, surgiram algumas questões que desconhecia, como erros grotescos de português que ela identificou como licenciamento poético, pertinentes ao realismo presente em suas produções e resolveu financiar a edição de sua primeira obra **Fortaleza da desilusão** (1997). A

edição contou com uma tiragem de 1.500 exemplares, dos quais 1.000 foram-lhe entregues para comercializar livremente. No entanto, após esse evento, a dona da empresa o demitiu, por crer que ele era um escritor e precisava se dedicar à arte de escrever. Assim, mais uma vez desempregado, foi vender seus livros nas ruas, almejando conseguir um dia ver suas obras incluídas na cena literária contemporânea, afirmando saber sobre as barreiras que enfrentaria, tendo em conta escrever sobre temas que estavam à margem do núcleo central da sociedade e que causavam estranhamento na classe dominante.

Sobre esse estranhamento promovido em obras como as de Ferréz, em um artigo denominado **Gêneros do discurso, narrativas e avaliação nas mudanças sociais**: a análise de discurso positiva, Vian Júnior (2011) justifica-nos que o discurso existente na literatura marginal, feito com um jogo proposital de palavras marginalizadas, tem por finalidade mostrar uma realidade que não quer ser conhecida por muitos. Para o autor, esse foi um dos entraves para aceitação dessa literatura na mídia editorial, que propositalmente ignorou essa narrativa que aborda temas que não são do agrado da classe dominante. Vian Júnior cita que a coletânea organizada por Ferréz na revista **Caros amigos**, apresentando os escritores periféricos para a mídia, teve grande importância na divulgação dessa literatura. Corroborando com essa afirmativa, o próprio Ferréz, em Super Libris (2016), ao responder sobre quando a literatura marginal começou a ganhar notabilidade, afirma que foi no dia em que eles colocaram a “cara” na revista produzida a partir da própria literatura marginal.

Atualmente, Ferréz é um escritor consagrado pela mídia e, segundo afirma em Super Libris (2016), sente-se realizado com a visibilidade que suas obras alcançaram “[...] só esse ano eu já viajei pra cinco países, tá ligado? Então mais central do que isso aí, não tem como mano” (FERRÉZ, 2016. Não paginado). Informa que seus livros foram traduzidos em vários países, entre eles, Inglaterra e China, e que tem um conto traduzido para o Esperanto, o que lhe proporciona grande alegria, pois esse evento fez com que sua literatura fosse alcançada por mais pessoas. O escritor intitula-se um datilógrafo do gueto, embora não queira que suas obras sejam vistas somente como representantes dos problemas sociais e políticos dos guetos. Sobre isso, declara: [...] “moro na quebrada, vivo a quebrada, sou tema da quebrada, mas ao mesmo tempo eu sou um escritor, mano” (FERRÉZ, 2016. Não paginado).

Ferréz afirma ter ido além de suas expectativas, haja vista que o seu sonho inicial, enquanto um escritor marginal, era lançar a obra **Capão pecado** para que o

povo de mesma condição social e pertencente à periferia pobre do país pudesse ler. Diante de sua trajetória de vida, tendo suas obras na mídia editorial e entre as mais lidas, sente estar “[...] no bônus” (FERRÉZ, 2016. Não paginado). As obras do autor até 2020 são: **Fortaleza da desilusão**, 1997; **Capão pecado**, 2000; **Manual prático do ódio**, 2003; **Amanhecer esmeralda**, 2005; **Ninguém é inocente em São Paulo**, 2006; **Inimigos não mandam flores**, 2006; **Cronista de um tempo ruim**, 2009; **Deus foi almoçar**, 2011; **O pote mágico**, 2012; **Os ricos também morrem**, 2015.

Conforme explanado pelo próprio escritor e por pesquisadores, Ferréz é um escritor que pertence à literatura marginal dos anos 2000. Por isso, acreditamos ser relevante desenvolvermos algumas reflexões acerca dessa literatura e das obras literárias circunscritas em seu âmbito.

3.2 O TERMO MARGINAL NA LITERATURA BRASILEIRA

Para a análise pretendida, iniciaremos nossas observações pelas definições que o termo marginal abarca, considerando haver variações de acordo com o contexto em que é utilizado. Podemos inferir dois sentidos: um que é relativo àquele que vive à margem da sociedade burguesa porque não encontra espaço para nela se inserir, tornando-se, assim, vítima do processo de exclusão social, e outro, que se refere ao sujeito criminoso que usa de violência e arbitrariedades na sociedade.

Encontramos significativas observações sobre o tema na obra da americana Janice E. Perlman (1977), resultado de sua pesquisa de doutorado realizada em três favelas do Rio de Janeiro no período de 1968 e 1969 e revisada na década de 1970. A pesquisadora expõe que no início de suas investigações tinha como foco observar e analisar o comportamento dos sujeitos que migravam para a favela, principalmente os que vinham da zona rural, entendendo como se adaptavam ao estilo de vida do meio urbano ou aos guetos em que estavam sendo inseridos. Após a convivência direta com os membros pesquisados, entendera que o foco de sua pesquisa deveria ser direcionado para a forma como esses sujeitos eram integrados nas estruturas sociais, econômicas e políticas do país, pois concluiu que esses indivíduos não encontram espaço na sociedade burguesa e acabam tornando-se subalternos úteis à sustentabilidade econômica e política da classe dominante, mal remunerados, sem condições de suprirem as necessidades básicas para sobrevivência. A estudiosa ainda elucida que essa camada pobre da sociedade brasileira somente se torna visível

para as classes alta e média em períodos eleitorais, quando o voto desses sujeitos lhes é conveniente. Acrescenta, também, o fato de que a classe burguesa, na tentativa de justificar o abandono social e político no qual se encontra tal faixa, designa culpa aos seus integrantes, conferindo-lhes atributos preconceituosos, dentre os quais, os de pessoas frívolas, que não se esforçam para melhorar suas condições socioeconômicas e, que conformadas com a própria sorte, aglutinam-se em territórios marginais desprovidos de conforto e segurança. Logo, argumenta:

Alguns brasileiros da classe média consideram as favelas como um lugar não-civilizado, imundo e perigoso, e outros como um lugar 'desgraçado' cheio de gente desafortunada e merecedora de piedade, mas todos se sentem chocados pelo suposto não conformismo do favelado às normas da classe média. Por exemplo, acusam o favelado pela frivolidade que representam as despesas com o carnaval – os gastos com o desfile, as fantasias caríssimas, o tempo 'perdido' com intermináveis preparativos e ensaios (PERLMAN, 1977, p. 289, grifos da autora).

Defronte a isso, entendemos que a elite atribui o seu sucesso econômico e social à meritocracia e acredita que seus parâmetros de valores são superiores aos das classes marginalizadas, nela imprimindo a concepção de inferioridade moral, ética e cultural. Sobre isso, Perlman (1977) metaforiza e compara a classe burguesa com a madrasta da história de **Branca de Neve e os sete anões**, madrasta vilã que necessita da feiura do outro – aqui entendida como a classe dominada –, a fim de validar sua beleza:

Como a madrasta da Branca de Neve, as camadas superiores da sociedade brasileira contemplam-se no espelho da teoria social, que lhe confirma a perfeição e a beleza e assegura que a população marginal é culpada porque nada faz para superar sua marginalidade (PERLMAN, 1977, p. 291).

Corroborando com o afirmado por Perlman, Ferréz (2018b), enquanto oriundo de um dos maiores bairros periféricos de São Paulo, o Capão Redondo, na crônica **Certezas pelo ralo**, apresenta a seguinte frase: “‘Muita gente, pouca sabedoria’, assim olha pra gente a elite no dia-a-dia, mas depende de tudo pra viver sua vidinha” (FERRÉZ, 2018a, p. 31, grifo do autor). Ao nos atentarmos a essa crônica no espaço temporal que compreende os anos 2000 e na teoria de Perlman (1977), ainda no período dos anos de 1960 a 1970, deduzimos que a burguesia continua enxergando os sujeitos moradores das periferias pobres do Brasil da mesma forma: uma plebe

sem instrução, portadora de uma cultura menor, prestando apenas para lhes servir, engessando-os sob um rótulo depreciativo.

Contudo, diante do exposto até aqui sobre a condição do sujeito dito marginal por pertencer a territórios marginalizados, voltamos nossos olhares aos contributos de João César de Castro Rocha (2007) no ensaio **A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”**, quando afirma que há de se ter cuidado com a generalização, no discurso atual, que tende a atribuir ao sujeito pertencente ao espaço periférico a representação única de indivíduo subjugado pela classe dominante. Segundo o autor, a violência e a crueldade de traficantes nesses territórios têm demonstrado claramente que o termo, dependendo do contexto, pode ser atribuído tanto ao excluído quanto ao criminoso ou aos dois simultaneamente.

Voltando a atenção para a averiguação sobre o sentido que o termo marginal guarda no âmbito da literatura brasileira, faremos um recorte nos momentos em que essa junção ocorreu, os cenários históricos e os motivos para que isso acontecesse. Na década de 1960, estabeleceu-se em várias partes do mundo um movimento de contracultura, surgido na metade do século XX, que conforme Calos Juliano Barros (2006) “[...] conquistou corações do mundo inteiro” (BARROS, 2006, p. 2). A intenção principal desse movimento era o enfrentamento dos padrões de comportamento estabelecidos pela burguesia tradicional, visto que os jovens ansiavam por mudanças, pois os modelos pré-estabelecidos pela sociedade não cabiam mais nos moldes de suas vidas.

De acordo com o autor, esse movimento era composto por um grande número de jovens, principalmente universitários que passaram a criticar a segregação e os preconceitos para com as minorias, tais como mulheres, negros, *gays*, pessoas com mobilidade reduzida, entre outras vertentes. Irene Cardoso (2005), ao levantar considerações acerca da historicidade do movimento de rebeldia da década de 1960, afirma-nos que os escritos sobre os jovens envolvidos com o movimento de rebeldia desse momento da História os colocam como aqueles que movimentaram profundas mudanças sociais e culturais. Em concordância, Ronny Francy Campos (2006), doutor em Psicologia Clínica, em seu artigo intitulado **Ética contemporânea: os anos 60 e o projeto de psicologia humanista**, salienta que essa geração movida pelo desejo de não mais aceitar o modelo hierárquico patriarcal, de ser dona de suas próprias escolhas e optar pela crença que lhe convinha foi a responsável por mover significativas transformações na sociedade daquela época.

Esse contexto espalhou-se pelo mundo, causando estranhamento e polêmica. O sociólogo Michel Thiollent (1988), no artigo **Mai de 1968 em Paris**: testemunho de um estudante, esclarece que concomitante às ações de enfrentamento de cunho cultural e social que pululavam em várias partes do mundo, ocorreu, em Paris, um movimento de embate entre estudantes e o sistema de educação universitária, que ficou conhecido no mundo todo. Nesse ínterim, chegava à universidade uma quantidade volumosa de alunos, apesar da seleção de ingresso ser muito rigorosa. Esses discentes, sofrendo influência das lutas políticas globais e de outras camadas sociais, tais como democratização, defesa das liberdades individuais e coletivas, além de denúncias contra as guerras – principalmente o conflito do Vietnã –, expuseram a conduta de uma universidade elitista que não possuía estrutura para receber o contingente de alunos que chegava aos seus bancos, já que mantinha um sistema educacional ultrapassado que já não se renovava há muitas décadas.

Barros (2006) afirma que no Brasil os jovens, principalmente os envolvidos com a arte, também se envolveram com o movimento da contracultura e questionaram regras de comportamento estabelecidas pela sociedade tradicional. Porém, o estudioso sublinha que o país, nesse momento da história, estava sob o domínio do regime militar, que com o discurso de manter a ordem proibira as manifestações que proliferavam. Esse acontecimento acarretou confrontos entre os ativistas da contracultura e o poder que vigorava no país, que durou de 1964 até 1985. Sobre esse enfrentamento, o autor evidencia a participação de nomes tais como os compositores Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso, sujeitos que serviram de porta voz para as críticas e insatisfação com o modelo político vigente. Cita, ainda, ícones desse evento a peça de teatro **Roda Viva**, de Chico Buarque de Holanda, e a canção **É proibido proibir**, de Caetano Veloso. O autor discorre que o movimento de enfrentamento aos moldes da contracultura ocorreu, em território nacional, na década de 1970. O governo, insatisfeito com os embates causados pela insatisfação popular com o modelo militar de governar, na figura do general e então presidente Costa e Silva, assina, em 1967, o **Ato Inconstitucional de número 5 (AI5)**, que duraria até o ano de 1969. Esse acontecimento promoveu um tempo de retrocessos e esvaziamento na qualidade das produções artísticas e culturais no Brasil. Nesse período, foram tolhidas e censuradas as manifestações que não estavam de acordo com o estatuto correto imposto pelo regime político.

Sobre o **AI5** e o impacto que causou no Brasil, Rodrigo Patto Sá Motta (2018), historiador e professor de história da Universidade Federal de Minas Gerais, tece as seguintes considerações:

[...] conferia ao presidente da República poderes praticamente ilimitados. Embora o primeiro artigo afixasse a manutenção da Constituição de 1967, nos artigos seguintes ficava evidente que a Carta passava a submeter-se à vontade do Poder Executivo. O presidente poderia fechar as casas parlamentares, cassar mandatos e direitos políticos dos cidadãos, confiscar bens acumulados no exercício de cargos públicos, censurar a imprensa e decretar estado de sítio. Além disso, ficava suspensa a garantia de habeas corpus para crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular. Para retomar o expurgo do serviço público iniciado em 1964, mais uma vez foi decretada a suspensão das garantias de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade. O governo poderia demitir, remover ou aposentar qualquer servidor público, sem necessidade de processo ou inquérito regular (MOTTA, 2018, p. 202).

Portanto, a arte, sob o jugo do poder do executivo, fora intimidada e calou-se temporariamente, voltando-se ao palco da literatura na década de 1970, trazendo os pensamentos propagados na contracultura dos anos de 1960. Para Barros (2006), surge, nesse contexto, uma arte literária com denominação de Poesia Marginal. Naquele momento, apesar de o regime militar ainda inibir a liberdade de expressão, havia uma imprensa alternativa na qual se destacavam os jornais **Opinião**, **Movimento** e **Pasquim**, responsáveis por abrirem as portas para os escritores que buscavam contestar o sistema. Entre eles, lá estavam os pretensos produtores da Poesia Marginal (BARROS, 2006).

Barros (2006) frisa que o discurso dessa produção era resultado do choque entre a atmosfera repressiva, no plano político interno, e a metamorfose comportamental que se verificava em esfera mundial, uma poesia que trazia em seu *corpus* críticas à ordem do sistema político e social do país e infringia normas exigidas pelo cânone, valendo-se de construções da oralidade e de palavrões, o que não era comum na escrita canônica, mas que fazia parte do cotidiano das pessoas. Conforme salientado pelo teórico, essa expressão literária era produzida por jovens das classes média e alta, inspirados e afinados com as ideias de mudanças propostas pela contracultura da época.

Em sintonia com o cotidiano de rebeldia que havia se instalado naquele momento, Nascimento (2009) afirma que a produção poética dos anos de 1970 versava sobre tóxicos, sexo e usava de tom irônico para criticar o poder.

Destacamos um poema do poeta marginal Antônio Carlos de Brito, conhecido como Cacaso. Falecido em 1987, aos quarenta e três anos de idade, além de poeta era também professor universitário de Literatura.

Jogos Florais

I

Minha terra tem palmeiras onde canta o tico-tico.
Enquanto isso o sabiá vive
comendo meu fubá.

Ficou moderno o Brasil
ficou moderno o milagre:
a água já não vira vinho,
vira direto vinagre.

Jogos Florais

II

Minha terra tem Palmares
memória cala-te já.
Peço licença poética
Belém capital Pará.

Bem, meus prezados senhores
dado o avançado da hora
errata e efeitos do vinho
o poeta sai de fininho.
(será mesmo com 2 esses que se escreve paçarinho?)

(CACASO, 1985, p.110-111, grifos do autor)

Nascimento (2006) observa que os produtores dessa poesia eram oriundos das classes média e alta, estudantes das universidades públicas ligados às atividades de cinema, teatro e música, acostumados ao discurso de intelectuais. Em um artigo denominado **Literatura marginal**: questionamentos à teoria literária, a pesquisadora Rejane Pivetta de Oliveira (2011) assegura que a poesia marginal dos anos de 1970 era protagonizada por intelectuais provenientes da classe burguesa, e que recebeu o rótulo de marginal por ser feita à margem do sistema social e cultural da época. Embora essa expressão literária não insistisse tanto na renovação das formas estéticas, tinha um discurso fora dos parâmetros eruditos e mostrava-se imbuída de uma postura crítica à ordem, propondo uma mudança nas práticas culturais.

Dessa forma, a produção literária dita marginal dos anos de 1970, sem agradar aos críticos da época acostumados ao cânone, foi considerada uma produção singular dos jovens universitários, que conectados com a postura de rebeldia, representavam

nessa manifestação literária ideias de enfrentamento às normas de condutas sociais arraigadas. De acordo com Barros (2006), os poetas marginais tinham tirado a poesia do pedestal da mídia editorial, na qual circulavam apenas as obras tradicionais firmadas pelo cânone. A poesia dos poetas marginais propagou-se por espaços frequentados por um público composto principalmente por universitários da zona sul do Rio de Janeiro. Oliveira (2011) menciona que esses jovens poetas, ainda que pertencentes às classes privilegiadas economicamente, não tinham recursos financeiros próprios para bancarem suas produções. Assim, sem o apoio editorial, o meio que esses artistas encontraram foi produzir de forma artesanal, em formato de livrinhos, suas poesias, indo eles próprios vendê-las nas portas de bares, restaurantes, museus e cinemas.

A recusa editorial para com a impressão e distribuição dessa produção poética, se em um primeiro momento foi um obstáculo, viera mais tarde a se tornar uma bandeira de enfrentamento. Seus produtores encontraram como alternativa reproduzirem-nas em mimeógrafos, meio de reprodução caseira utilizado na época. Tal ação acabou por conferir a esses poetas, da década de 1970, o título reconhecido até os dias atuais como escritores da **Geração Mimeógrafo**.

Heloisa Buarque de Holanda organizou, no ano de 1976, o livro **26 poetas hoje**, que continha produções dos poetas marginais. Na obra, constam nomes como os de Chacal, Torquato Neto, Ana Cristina César e Waly Salomão. A organizadora elucidou que essa nova produção poética apresentava uma escrita mais leve, irônica, engraçada, a princípio mais fácil de ser entendida, e que por se afinar com os anseios do povo, fez frente às obras eleitas pela mídia tradicional, de acordo com aquilo que podemos observar na poesia de Chacal, que consta no livro publicado pela organizadora:

Papo de índio
veio uns ômi di saia preta
cheiu di caixinha e pó branco
qui eles disserum que chamava açucrí
Aí eles falaram e nós fechamu a cara
depois eles arrepitiram e nós fechamu o corpo
Aí eles insistiram e nós comemu eles

(CHACAL apud HOLLANDA, 2007, p. 261).

Sobre a repercussão dessa produção poética denominada Poesia Marginal dos anos de 1970 na contemporaneidade dos anos 2000, observamos que ela tem um

legado, sendo vista e estudada sob diversos ângulos, principalmente nas teses acadêmicas do campo específico das Letras. Barros (2006) salienta que se na década de 1970 não era considerada literatura e competia com as legitimadas, hoje, ironicamente é parte do cânone.

O termo marginal associado à literatura no Brasil, com o intuito de denominar uma tendência literária, reaparece na contemporaneidade dos anos 2000 com a titulação de Literatura Marginal. Essa nomenclatura tem por fim contemplar obras produzidas por autores provenientes das periferias pobres do país, que representam esses territórios na tessitura de suas obras. Carlos Minuano, no prefácio da obra **Desterro**, Ferréz e De Maio (2012), ressalta: “Quem acha que contracultura é coisa dos hippies da década de 1960 que se dirija à quebrada mais próxima [...]” (MINUANO apud FERRÉZ; DE MAIO, 2012. Não paginado).

Daremos, aqui, maior relevância à significação que a composição da Literatura Marginal guarda, posto que nosso objeto de pesquisa, a obra infantil **Amanhecer esmeralda** (2005a), fora escrita pelo autor Ferréz, reconhecido como um escritor pertencente à vertentes da Literatura Marginal dos anos 2000. Nascimento (2009) elucida que foi o referido autor quem primeiro apropriara-se da expressão **Literatura Marginal** para titular as obras literárias surgidas com as especificidades mencionadas. Afirma a autora que Ferréz utilizou a expressão, pela primeira vez, no lançamento de seu segundo livro, **Capão pecado**, no ano 2000. Na ocasião, o autor declarou que escritores tais como ele advindos dos espaços periféricos que ficam à margem do consumo dos bens econômicos e culturais dos centros geográficos das cidades, estavam produzindo uma narrativa que em sua maioria representava em seu *corpus* as dinâmicas de seus territórios, o modo de interação entre os sujeitos, as relações de poder e domínio, a violência, a falta de estrutura física e social e o abandono político. A seguir, Nascimento (2009) reproduz um discurso feito por Ferréz na Mostra Artística Cultural Mundial, realizada em trinta de junho de 2004, no espaço do SESC Consolação/SP:

Eu sempre fui chamado de marginal pela polícia e quis fazer como o pessoal do hip hop que se apropriou de termos que ninguém queira usar. Já que eu ia fazer a minha revista maloqueira, quis me autodenominar marginal. Eu fiz como os rappers, que para se defenderem da sociedade, aceitam usar os termos ‘preto’ e ‘favelado’ como motivos de orgulho. Depois surgiu a revista, porque eu já colaborava com *Caros Amigos* e fiz a proposta de trazer outros escritores em um número especial, mas tinha que ser da periferia, disso eu não abri mão. Eu ia para as palestras e as pessoas vinham conversar comigo

e se identificavam com o que eu fazia e com a minha denominação marginal – desde a Dona Laura, que é uma líder comunitária de uma colônia de pescadores, até os rappers que eu conhecia. A história da literatura marginal começou assim, eu nem bolei nada, só peguei a referência do Plínio Marcos e do João Antônio (FERRÉZ apud NASCIMENTO, 2009, p.43-44, grifos da autora).

Desse modo, Ferréz reforça que uma das características para que uma obra seja considerada pertencente à Literatura Marginal dos anos 2000 é que seu produtor seja o marginalizado social, oriundo dos territórios pobres que margeiam os centros urbanos das cidades. Todavia, há discordâncias sobre o posicionamento de Ferréz em relação ao pertencimento a essa vertente literária. Liliane Leroux e Renata Oliveira Rodrigues (2014) destacam que Allan Rosa, professor de História e agitador cultural nas comunidades da periferia paulistana, alega que a tal literatura se dá pelo tema e não pela condição de seu produtor “morar” no tema:

Allan Rosa suscita algumas questões: determinados temas bastam para que a literatura marginal se sustente como gênero a parte? ‘Morar no tema’ faz com que se escreva diferente? Se isso é verdade, não deveria existir um gênero específico para cada ‘lugar’ geográfico e condição social do autor? (LEROUX; RODRIGUES 2014, p. 11, grifos das autoras).

Nascimento (2009) discorre que o escritor Paulo Lins, autor da obra **Cidade de Deus** (1997), que provém de uma favela carioca, também questiona a atribuição:

Foi o Ferréz quem começou com essa onda de literatura marginal, eu nunca tinha ouvido falar nisso do jeito que está sendo apresentado atualmente [...] eu penso que quem é engajado vai discutir a pobreza e a criminalidade – pra mim a temática é que é marginal. O Marçal [Aquino], por exemplo fez trabalhos com matadores; O Fernando Bonassi com detentos (LINS apud NASCIMENTO, 2009, p. 58, grifos da autora).

O território periférico que em tese tem produzido os escritores da Literatura Marginal dos anos 2000 é definido por Marta Dora Grostein (2001) como um espaço marcado pela dualidade existente na metrópole, que expõe de um lado um espaço periférico considerado informal, relegado ao descaso público, crescendo de forma desordenada na ilegalidade, sem atributos de urbanidade, tornando exacerbadas as diferenças socioambientais se comparado à margem, que é considerada formal, detentora da atenção e dos investimentos públicos. Esses locais, que também assumem outras denominações, tais como gueto, comunidade, favela e quebrada, têm sido caracterizados por escritores da Literatura Marginal como territórios

desprestigiados e abandonados. Encontramos na obra em quadrinhos **Desterro**, Ferréz e De Maio (2012), a seguinte definição: “a impressão é que todo mundo foi pra outro lugar e esqueceu de terminar a construção. Ou ainda que todo mundo tá no meio da obra, só que brincando de viver” (FERRÉZ; DE MAIO, 2012. Não paginado). Ainda nesse título, em um dos anexos, Ferréz faz um depoimento intitulado **Como cavamos**, que evidencia o infortúnio dos moradores desses espaços periféricos: “[...] as pessoas da favela são responsáveis por construir o centro, mas deles nada aproveitam. *Desterro* traz o traço revoltado de quem andou por vielas, traz o argumento amargo de quem morou em barraco de madeira [...] (FERRÉZ apud FERRÉZ; DE MAIO, 2012. Não paginado, grifo do autor).

Contudo, Oliveira (2011) salienta que a partir da repercussão que a Literatura Marginal vem adquirindo na mídia, esses espaços deixados de lado, que antes só ganhavam visibilidade nas páginas policiais, vêm ganhando novo *status*. Passaram a ser vistos como territórios que têm interferido nos processos de produção, recepção e circulação de obras literárias, mudando posições canônicas acerca do conceito, da função e da relação da literatura com a sociedade. Sobre isso, Nascimento (2009) explana que essa literatura produzida por escritores que não pertencem ao cânone, em sua maioria sem instrução acadêmica, com autores com um perfil sociológico discriminado, como os escritores presidiários, não encontrando espaço na mídia tradicional, passou a ser reproduzida por editoras independentes, veiculada na própria periferia e apresentada em saraus. Essa literatura passou a ganhar visibilidade fora dos guetos quando Ferréz idealizou o projeto de publicar na revista **Caros amigos** textos dos autores periféricos, o que se concretizou na edição especial de 2001, a **Literatura marginal: a cultura da periferia** (OLIVEIRA, 2011).

Foi publicado um composto de poemas, crônicas, contos e letras de *rappers* de quarenta e oito escritores provenientes dos guetos periféricos. Haroldo Ceravolo Sereza (2016) afirma que o discurso que movia os textos expostos nesse manifesto cumpriu com o objetivo de mostrar e legitimar a cultura desenvolvida nas periferias pobres do Brasil. O autor expõe um trecho que consta na edição mencionada da revista, do autor Cascão, integrante do grupo Trilha Sonora do Gueto. A narrativa de Cascão intenciona explicar a cultura do Rap, ritmo que apresenta consonância com o discurso desenvolvido na Literatura Marginal dos anos 2000: [...] ‘esse barato de achar que rap é incentivo e consequência de ser criminoso tá errado’. [...] ‘quando o rap fala ser malandro [...] significa ter postura de homem, atitude, procede, respeito,

humildade” (CASCÃO apud SEREZA, 2016. Não paginado, grifos do autor). Nascimento (2009) assevera que o projeto de Ferréz na revista **Caros Amigos** teve grande importância para esses autores, que encontram dificuldade de projeção no meio editorial e na mídia. Salaria a autora que a Literatura Marginal é organizada de modo coletivo e objetiva granjear notoriedade para os territórios marginalizados e seus escritores. Por sua vez, Oliveira (2011) acredita que a vida cultural na periferia sempre existiu, porém, sem oportunidade de se fazer ouvir, e que foi a Literatura Marginal a grande responsável pela visibilidade que esse sistema passou a adquirir.

Para Nascimento (2009), as abordagens feitas nessa literatura colocam em pauta a violência que se apresenta como fruto e resposta do contexto desses territórios, posto que a pobreza, as exclusões social e racial, ademais, o descaso governamental para com esses espaços, geram hostilidades e agressividades.

A respeito desse tópico, no anexo do livro **Desterro** (2012), intitulado **Alguns dados sobre o cenário da nossa história**, o ilustrador da obra, De Maio, ao se referir ao lugar que lhe serviu de inspiração para a obra, afirma que a narrativa se baseou na dinâmica da violência do bairro Capão Redondo:

A nossa história se passa na zona sul da cidade, lugar onde nasceu e vive o escritor Ferréz. Sua região é o Capão Redondo que, ao lado do Parque Santo Antônio e do 3º DP, no Campo Limpo, forma o ‘triângulo da morte’, [...] infelizmente, não precisamos inventar uma cidade violenta para fazer quadrinho (DE MAIO apud FERRÉZ; DE MAIO, 2012. Não paginado, grifo do autor).

Porém, Silvana José Benevenuto (2010), em sua dissertação de mestrado intitulada **A escrita como arma: uma análise do pensamento social na literatura marginal**, afirma que a representação da violência não é exclusiva da literatura marginal dos anos 2000 sempre ocorreu, e que podemos evidenciá-la na literatura regionalista brasileira da década de 1930, quando cangaceiros e jagunços por meio da violência impunham o seu poder, empoderando o título de justiceiros regulados por códigos de honra, vingança e retaliação. Isso pode ser facilmente evidenciado nas obras de Guimarães Rosa (BENEVELUTO, 2010).

Nascimento (2009) informa-nos que a narrativa da violência desenvolvida na Literatura Marginal dos anos 2000 também é encontrada em produções de tempos que a antecedem. Sobre isso, a autora explica:

Um deles é João Antônio (1937-1996), que entre os anos de 1960 e 1970 lançou obras (como *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*) que buscaram retratar as experiências e práticas de lazer (os jogos de sinuca por exemplo) dos membros das classes populares, dos 'malandros', contraventores e trabalhadores. Outro é Plínio Marcos (1935-1999) escritor e dramaturgo que se projetou no cenário artístico nos anos de 1960, e se dedicou a escrever sobre prostituição, problemas sociais (como a violência, os meninos de rua etc.) e submundo urbano, além de ter vendido seus livros nas ruas do eixo Rio São Paulo durante alguns anos (NASCIMENTO, 2009, p. 39, grifos da autora).

Rocha (2007), ao tecer comentários sobre o tema desenvolvido na Literatura Marginal dos anos 2000, afirma que na dialética da malandragem também havia a violência, porém, escamoteada, e o sujeito marginal, apesar de algumas congruências, era o malandro que driblava as adversidades ou transitava entre a ordem e a desordem, mas no final da trama acatava as normas da sociedade tradicional e acabava por ser desculpado, como ocorrido na obra de Manuel Antônio de Almeida, **Memórias de um sargento de milícias** (1853), na qual o personagem Leonardo, ou Leonardinho, é marginalizado por ser um caricato malandro, um típico anti-herói. Órfão de pais vivos, o protagonista trazia consigo fama de ter nascido arruaceiro, envolvendo-se em confusões o tempo todo para no término adquirir um comportamento aceitável pela sociedade que lhe garante, a partir de então, migrar para a ordem e protagonizar uma vida confortável e estável. Rocha (2007) afirma que o contrário acontece na narrativa da marginalidade dos anos 2000, onde a violência não é camuflada, os protagonistas sofrem e praticam agressão e não são apresentados à possibilidade de enquadramento na ordem burguesa. Na obra **Desterro**, Ferréz e De Maio (2012) expõem a realidade dos protagonistas fora da lei representados na tessitura da Literatura Marginal dos anos 2000: "1000 PASSADOS NENHUM FUTURO" (FERRÉZ; DE MAIO, 2012. Não paginado, grifo dos autores).

Os escritores acolhidos pela Literatura Marginal dos anos 2000 também recebem o rótulo de escritores marginais, mas isso acontece, de acordo com Nascimento (2009), primeiramente em função dos escritores morarem no tema. Na contextura dos questionamentos sobre tal pertencimento, há estudos que sustentam que essa rotulação tem sido de grande importância para os escritores, servindo de *marketing* e trazendo propriedade de fala para os sujeitos. Patrocínio (2010) declara que é fundamental que escritores pertencentes aos territórios marginalizados se sobressaíam no mercado editorial e na mídia, posto que isso encoraja outros autores com o mesmo perfil sociológico a buscarem seu espaço no palco da literatura. O

pesquisador considera ser Ferréz um exemplo para outros autores da periferia, que sonham obterem êxito na mídia literária, e indica que o próprio escritor declara ter sido encorajado a seguir a profissão após o sucesso obtido por Paulo Lins, oriundo de uma favela do Rio de Janeiro com a obra **Cidade de Deus**, publicada em 1997.

O livro narra a difícil sobrevivência dos moradores de uma favela, que além de conviverem com a precariedade socioeconômica do local, têm que se sujeitar à dominação do território por quadrilhas que movimentam o serviço de comercialização de drogas. Patrocínio (2010) salienta que a ocupação desses guetos por traficantes é real e tem transformado tais espaços em lugares inseguros e violentos, e que isso já era mostrado, principalmente, nas matérias jornalísticas, mas que a obra **Cidade de Deus** estava trazendo pela primeira vez na ficção esse assunto a partir do testemunho de quem havia morado no tema. O romance ganhou maior notoriedade após ter sido adaptado para o cinema. Leroux e Rodrigues (2014) afirmam que apesar de o filme ter sido um grande sucesso de bilheteria, recebera críticas contundentes, e que uma das mais severas estava na representação desses locais como sendo portadores de uma única realidade pautada pela violência, na qual seus moradores eram generalizados como criminosos. Para as autoras, Ferréz, em função da exposição pejorativa da periferia e de seus moradores, recusou-se a disponibilizar para a indústria cinematográfica os seus primeiros livros. Sobre isso, mostrando-se contrário ao engessamento pejorativo que aponta todo morador da favela como um sujeito envolvido com o crime, na crônica **Vida jovem em promoção**, que consta na obra **Cronista de um tempo ruim** (2018a), Ferréz salienta o comportamento de muitos trabalhadores das zonas periféricas, que mesmo diante das adversidades em que vivem levantam cedo todos os dias e rumam para o lado privilegiado da cidade, onde vão desenvolver com honestidade seus respectivos ofícios. Como anunciara o próprio escritor: “Desse lado uma massa gigantesca, mas cheia de virtudes e de certezas, acordando de madrugada e enchendo o ônibus rumo a uma cidade melhor, mais bem-estruturada e cuidada, mas depois vão voltar, quando o suor tiver sido dado [...]” (FERRÉZ, 2018a, p. 16).

Embasados nas observações realizadas por pesquisadores que se dedicaram a descrever as características dos produtores da Literatura Marginal dos anos 2000 e da Poesia Marginal da década de 1970, observamos que apesar das semelhanças ao se oporem às imposições do cânone usando linguagem carregada de palavrões e expressões oriundas da oralidade, denunciando problemas de ordem sociopolítica,

encontrando dificuldade para obter espaço no mercado editorial, ainda assim existem singularidades que os diferenciam. Conforme nos expõe Nascimento (2009), enquanto os autores da década de 1970 eram em sua maioria jovens universitários pertencentes à burguesia que criticavam os padrões de comportamentos e subvertiam intencionalmente o afirmado pela sociedade tradicional, versando sobre tóxicos, sexo e usando palavras obscenas, os autores ditos marginais dos anos 2000 são os moradores da periferia, da classe baixa, abandonados e discriminados pelo sistema socioeconômico, e majoritariamente, sem formação acadêmica universitária, representando no *corpus* de suas narrativas a difícil realidade desses locais, além de suas carências, a relação de trabalho e a violência sofrida.

Ainda segundo a autora, os espaços de veiculação dessas duas produções também apresentam dessemelhança, já que a Poesia Marginal era difundida nos bairros centrais, nas portas de eventos de acesso da burguesia, enquanto a Literatura Marginal é propagada, sobretudo, na própria periferia que os abriga por entenderem que escrevem primordialmente para os moradores desses territórios.

Acerca da veiculação da Literatura Marginal dos anos 2000, nos territórios que abrigam seus produtores, Nascimento (2009) evidencia uma dessas iniciativas, a **Cooperifa, Cooperativa Cultural da Periferia**, criada por Sérgio Vaz e Marco Pezão para dar voz às artes produzidas nesses lugares, acontecendo desde 2003 no bar do Zé Batidão, situado no Capão Redondo. Esse evento utiliza a dinâmica de um sarau. Em uma publicação na revista **Fórum**, Sérgio Vaz (2012), salienta que a **Cooperifa** serviu de influência para que outras comunidades periféricas criassem os seus eventos, como foi o caso dos Saraus de Paraisópolis e do Brasa, também em bairros periféricos de São Paulo. Sobre os saraus, Ferréz, em entrevista à Graziela Delalibera (2015), salienta que a periferia imitou o centro e apropriou-se daquilo que era próprio à elite:

Até então, eles sempre se apropriaram da gente: "ah, o samba tá legal, então vamos levar pro centro, pro lugar nobre". É o contrário, a gente viu o sarau, que era uma coisa elitizada e tal, e trouxe para a periferia. Tirou o piano, tirou o vinho tal, e pôs a periferia. Acho que foi uma apropriação de uma coisa que tinha a nossa cara, mas não tava com a gente (FERRÉZ apud DELALIBERA, 2015. Não paginado, grifos da autora).

Vaz (2012) fala da importância da **Cooperifa** e de movimentos semelhantes enquanto veículos de transmissão da literatura e de incentivo a talentos presentes

nesses guetos que não encontram espaços em outros meios. Para demonstrar a importância e o modo como essas ações têm interferido nos processos de produção, veiculação e recepção da arte literária, Vaz (2012) apresenta um relato carregado de metáforas, iniciando-o de modo a salientar o quanto a literatura, até então, era uma arte que não se encontrava à altura de todos:

A literatura é dama triste que atravessa a rua sem olhar para os pedintes, famintos por conhecimento, que se amontoam nas calçadas frias da senzala moderna chamada periferia. Frequenta os casarões, bibliotecas inacessíveis a olho nu e prateleiras de livrarias que crianças não alcançam com os pés descalços (VAZ, 2012. Não paginado).

Em seguida, por meio de analogias com escritores e obras consagradas, o autor cumpre com a proposta de demonstrar o preconceito que há por parte do mercado em relação às obras produzidas pelos escritores ditos marginais ou periféricos da geração 2000: “[...] dentro do livro ou sob o cárcere do privilégio, ela se deita com Victor Hugo, mas não com os Miseráveis. Beija a boca de Dante, mas não desce até o inferno. Faz sexo com Cervantes e ri da cara do Quixote” (VAZ, 2012. Não paginado).

Na abordagem em que segue metaforizando o poema **Rosa do povo**, de Carlos Drummond de Andrade, o escritor sugere que o povo de baixa renda, morador das favelas que não possui substratos letrados, dificilmente será capaz de mover uma compreensão de abordagens de ordens político-sociais: “[...] é triste, mas A rosa do povo não floresce no jardim plantado por Drummond” (VAZ, 2012. Não paginado).

Fechando o ciclo das comparações que buscam apontar que a classe baixa do Brasil não encontra espaço na mídia elitizada, cita o escritor Jorge Amado e sua renomada obra **Capitães da areia** para mostrar que os artistas, assim como as crianças protagonistas do referido título, desprovidas de oportunidades e que criam suas próprias possibilidades: “[...] quanto a nós, capitães da areia e amados por Jorge, não restou outra alternativa a não ser criar o nosso próprio espaço para a morada da poesia. Assim nasceu o sarau da Cooperifa” (VAZ, 2012. Não paginado). E encerra metaforizando o local imaginário e perfeito criado por Manuel Bandeira no poema **Vou me embora pra Pasárgada**, denotando que o surgimento da Cooperativa cultural da periferia foi uma alternativa encontrada pelos produtores para saírem do plano da imaginação e tornarem realidade suas expectativas literárias: “[...] nasceu da mesma Emergência de Mário Quintana e antes que todos fossem embora pra Pasárgada,

transformamos o boteco do Zé Batidão num grande centro cultural” (VAZ, 2012. Não paginado).

Daí por diante, o autor segue com um relato explicativo que intenciona apontar a importância de surgirem cooperativas como a **Cooperifa** para concederem visibilidade à cultura e à arte produzida na margem da sociedade dominante. De modo irônico, faz analogias a outros escritores canônicos, tais como Ferreira Gullar, ocupante da cadeira de número 37 da Academia Brasileira de Letras, que apresenta em suas obras uma narrativa constituída por críticas às políticas que geram problemas sociais, e João Cabral de Melo Neto, diplomata brasileiro e autor de **Morte e vida severina** (1955), que representa nos protagonistas os indivíduos que vivem as agruras da vida de pobreza do sertanejo. Fecha o relato citando Machado de Assis como exemplo para os iniciantes da periferia, visto que é um mestiço oriundo do Morro da Providência, filho de uma família pobre, e que embora nunca tenha frequentado o meio letrado de uma universidade, é considerado por muitos críticos, estudiosos e leitores um dos maiores nomes da literatura brasileira. Assim, transcrevemos aqui o restante desse relato, o qual, apesar de se constituir de citação extensa, faz-se necessário para o objetivo proposto:

Agora, todas as quartas-feiras, guerreiros e guerreiras de todos os lados e de todas as quebradas vêm comungar o pão da sabedoria que é repartido em partes iguais, entre velhos e novos poetas sob a benção da comunidade.

Professores, metalúrgicos, donas de casa, taxistas, vigilantes, bancários, desempregados, aposentados, mecânicos, estudantes, jornalistas, advogados, entre outros, exercem a sua cidadania através da poesia. E graças à palavra nós chegamos ao livro.

Muita gente que nunca havia lido um livro, nunca tinha assistido uma peça de teatro, ou que nunca tinha feito um poema, começou a partir desse instante, a se interessar por arte e cultura. E para nós literatura não tem nada a ver com cultura, e sim com saúde, porque ‘quem lê enxerga melhor’. E enxergando melhor a gente criou o ‘Poesia no ar’, em que soltamos nossos poemas em balões com gás hélio. Escrevemos uma antologia poética com 53 autores da comunidade, e para alguns deles, o primeiro livro que leram foi o que escreveram. Quer incentivo maior?

Fizemos o ‘cinema na Laje’ para que a gente pudesse assistir somente filmes e documentários que nos interessassem. Criamos a ‘Chuva de livros’, que é quando a gente distribuiu 500 livros para as pessoas da comunidade. Instituímos o ‘Prêmio Cooperifa’ para homenagear as pessoas e entidades que, de forma direta ou indireta, ajudam a periferia a se transformar num lugar melhor para viver. O ‘Sarau nas Escolas’, os saraus e oficinas na Fundação Casa, o ‘Ajoelhaço’, para o qual homens da Cooperifa são convidados, no dia Internacional das Mulheres a se ajoelhar e pedir perdão a elas. CD de poesia, lançamento de livros, e para comemorar o nosso oitavo ano de atividade poética vamos realizar a II Mostra Cultural da Cooperifa. Uma semana inteira de eventos culturais (teatro, dança, literatura, cinema, artes plásticas, cinema, feira de livros, exposições, saraus e shows musicais) gratuitos para a comunidade.

Houve um tempo em que a gente queria mudar da periferia, hoje a gente quer mudá-la. Por isso, o sarau da Cooperifa é nosso quilombo cultural. O lugar que escolhemos para ouvir e falar poesia. A bússola que guia a nossa nau pela selva escura da mediocridade.

Somos o grito de um povo que se recusa a andar de cabeça baixa e se prostrar de joelhos.

Somos o poema sujo de Ferreira Gullar. Somos o rastilho da pólvora. Somos um punhado de ossos de Ivan Junqueira, Tecendo a manhã de João Cabral de Melo Neto.

Neste instante, neste país cheio de Machados se achando serra elétrica, nós somos a poesia.

Essa árvore de raízes profundas regada com a água que o povo lava o rosto depois do trabalho (VAZ, 2012. Não paginado, grifos do autor).

Portanto, e inferido diante das teorizações sugeridas, o termo marginal, quando associado a algum termo da área da literatura com o fim de adjetivá-la, serve, principalmente, para rotular obras e escritores que em determinados momentos estão em discordância com os padrões de comportamentos e regras exigidos pela sociedade tradicional e pelo cânone literário. Observa Nascimento (2009) que esse acontecimento está relacionado a três campos: à editoração das obras, ao tipo de linguagem apresentada nos textos e à representação da escolha dos protagonistas, cenários e situações presentes na trama dessa literatura:

O primeiro significado refere-se às obras que estariam à margem do corredor comercial oficial de produção e divulgação – considerando-se que os livros se igualam a qualquer bem produzido e consumido nos moldes capitalistas –, e circulariam em meios que se opõem ou se apresentam como alternativa ao sistema editorial vigente. O segundo significado está associado aos textos com um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma época, como nos casos das obras de vanguarda. Enquanto o terceiro significado encontra-se ligado ao projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos (NASCIMENTO, p. 37, 2009).

De acordo com Oliveira (2011), foi a partir da Literatura Marginal que os críticos e intelectuais tiveram que repensar os critérios de avaliação dessa arte, uma vez que surgira um novo modelo de representação afinado com um público que até então não tinha espaço ou voz.

Os escritos da periferia, constituindo-se a partir da fala – local e coletiva – de moradores da favela, conferem novas configurações do literário, que certamente obrigam a teoria a repensar não apenas suas categorias e parâmetros de análise, como ainda a sua tarefa política de resistência à dominação do conhecimento (OLIVEIRA, 2011, p. 38, grifos da autora).

Segundo o posicionamento apresentado por Oliveira (2019), a arte literária que antes era restrita ao universo letrado das classes média e alta vem sendo produzida

na periferia e não está apenas por conta de afrontar o sistema ou denunciar estratégias de dominação e manipulação dos donos do poder, mas, sim, de derrubar barreiras que operam e negam os excluídos sociais.

Ferréz (2005) crê que o morro que representa espaços marginalizados nos quais antes só era concebido produzir capoeira e samba pela crença de que os seus pertencentes não detinham conhecimento intelectual para produzirem arte escrita, agora também são capazes de produzir incentivados pelos meios de transmissão, assim como os saraus que são realizados no interior das periferias e para as próprias. Conforme podemos ler em Ferréz (2005b):

Cala a boca! Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve. Quem inventou o barato não separou entre literatura boa feita com caneta de Ouro e literatura ruim escrita com Carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto (FERRÉZ, 2005b, p. 9).

Mediante as observações tecidas, direcionaremos a pesquisa ao *corpus* da obra que é o objeto de análise da pesquisa, **Amanhecer esmeralda** (2005a).

4 A OBRA *AMANHECER ESMERALDA*

Manhã não foi embora, [...] está dizendo agora para eu escrever que ‘onde há vida, há esperança’ (FERRÉZ, 2005a. Não paginado, grifo do autor).

Ferréz, um escritor acostumado a representar a violência de forma direta no enredo de suas narrativas, quando era provocado sobre a possibilidade de produzir algo para crianças, declarava não ter interesse, conforme afirma nas observações feitas no livro **Amanhecer esmeralda** (2005a): “quando alguém fazia aquela velha pergunta, eu dava a mesma resposta. Faço livros para nossos filhos lerem no futuro” (FERRÉZ, 2005a. Não paginado). Porém, ao ser informado por um amigo que uma jovem menina era sua fã e adorava ler os seus textos, passou a se incomodar com a não representação do público infantil em sua escrita. O autor expõe: “[...] quando ia escrever ou fazer palestras, eu a via perto de mim, sempre calada e triste, aquela menina imaginária precisava de uma história própria, e, enquanto eu não contasse, ela não saíria de perto de mim” (FERRÉZ, 2005a. Não paginado). Foi então que o escritor resolveu se aventurar na produção de uma obra apropriada para a infância e escreveu seu primeiro livro infantil, **Amanhecer esmeralda**, editado no ano de 2005.

A obra **Amanhecer esmeralda** possui duas edições, a primeira de 2005, e a segunda, de 2014. A trama narra a história de uma menina negra de nome Manhã, que mora em uma periferia pobre do Brasil. A história inicia-se expondo o drama da menina que acorda cedo todos os dias para ir à escola e depara-se com a falta de alimento em casa para iniciar mais um dia: “Manhã acordou cedo mais uma vez, era sexta-feira, o dia de alegria para todas as crianças que estudavam [...] era mais um dia sem pão” (FERRÉZ, 2005a, p. 9-10). Essa situação evidencia a triste realidade das crianças em situação de pobreza no país.

A menina vai até o espelho para se arrumar e vê a imagem de uma menina negra com seus cabelos afro. Sem o parâmetro de beleza afrodescendente com a qual pudesse se identificar, não se sente animada com a imagem que reflete e pensa em abaixar o volume dos cabelos com o creme que a mãe usava, mas lembra-se das chineladas quando a mãe percebia que o creme havia sido usado. Veste-se com as roupas velhas e desbotadas que possui e cumpre com a obrigação de ir todos os dias para a escola. No trajeto que faz de sua casa até o local onde estuda, vai refletindo

sobre o futuro que a espera, “[...] talvez fosse professora, dentista, advogada [...]” (FERRÉZ, 2005a, p.14), mas se entristece quando se lembra da realidade, do quanto seria difícil realizar seu sonho, visto que o mais provável seria seguir os passos da mãe – limpar a casa de alguém para o resto de sua vida.

A mãe da menina é ausente, sai muito cedo para trabalhar como empregada doméstica para prover o precário sustento da família e só retorna ao lar à noite, o que obriga a garota a assumir responsabilidades não condizentes com sua idade – “[...] com apenas nove anos de idade Manhã já tinha a responsabilidade de uma mulher” (FERRÉZ, 2005a, p. 22). O pai, de acordo com inferência dos relatos na narrativa, é alcoólatra – “[...] seu pai estava sentado no sofá, e, quando a viu, quase perguntou quem era aquela linda menina, mas apesar de **toda bebida que consumia**, ainda conseguia enxergar sua própria filha [...]” (FERRÉZ, 2005a, p. 34, grifo nosso).

No desenrolar da história, Manhã vivencia um episódio que irá marcar para sempre a sua vida. O professor Marcão, que leciona na escola pública do bairro, é docente da turma da menina. Profissional responsável, sempre preocupado com a situação de seus alunos, ao perceber a menina sempre desleixada e acuada no canto da sala, resolve apurar aquilo. Ao se inteirar da vida difícil da discente, sente-se angustiado e resolve mover ações para ajudá-la. Presenteia a menina com um vestido verde esmeralda e solicita à merendeira da escola que cuide de Manhã e a vista com a tal peça de roupa.

Dona Ermelinda, a merendeira da escola, aceita o pedido do professor. Encantada com os traços afrodescendentes de Manhã, pede permissão à menina para cuidar dela. Manhã, apesar de envergonhada com a situação, antevendo a possibilidade de ficar linda com o vestido, consente ao combinado.

Acatando a solicitação de dona Ermelinda, Manhã toma um banho e entrega-se aos cuidados da funcionária da escola, que pede permissão para pentear seus cabelos com tranças rasteirinhas à moda afro, o que a menina prontamente aceita. Enquanto a merendeira lhe trança os cabelos, aproveita para contar-lhe a história do povo africano, que obrigado a abandonar suas terras e seus reinos, foi trazido para o Brasil escravizado. Nesse momento da narrativa, estabelece-se um diálogo entre a menina e a cuidadora sobre a importância de valorar a cultura negra e enxergar a beleza que existe nos traços da afrodescendência. Dona Ermelinda salienta que Manhã certamente era uma das descendentes de alguma linda rainha africana trazida para o país. A menina estava encantada com aquelas histórias do povo africano, e

ficou ainda mais quando enxergou no espelho sua nova aparência e seu cabelo trançado.

Ao voltar para casa, o pai surpreendeu-se com a transformação da menina, quase não a reconhecendo. Ela lhe explicou o que havia acontecido, sobre o presente doado pelo professor e os cuidados que recebera da merendeira da escola. O pai, que até então parecia ser omissos em relação à menina, maravilhado com a transformação ocorrida, olha para o barraco em que viviam e percebe o quanto um ambiente sujo e bagunçado não combinava com sua bela filha. Então, levantou-se do sofá e saiu para a rua. Ao voltar mais tarde, trouxe uma lata de tinta azul e pintou todo o barraco. Também, iluminou a frente da moradia com uma lâmpada e preparou o jantar: cuscuz, pães e um frango assado.

Ao chegar em casa, a mãe ficou surpresa, mal acreditando no que via: estava tudo transformado, e o marido, vestido com uma camisa social branca, tal como no tempo em que ainda eram namorados, mas o que mais a surpreendeu foi ver a filha tão linda, como nunca havia visto antes. Na casa de Manhã aquela foi uma noite diferente, pois todos se sentaram à pequena mesa feita de caixotes e conversaram. A menina contou as histórias das rainhas vindas dos reinos africanos e sobre o vestido verde esmeralda que havia ganhado – “[...] a televisão não serviu para nada, ficou muda e surda no canto da pequena sala” (FERRÉZ, 2005a, p. 40).

No dia seguinte, dona Tonha, a vizinha, percebeu a mudança na casa de Manhã. Sentindo inveja, resolveu arrumar a seu barraco – “[...] então aquele nego metido arrumou todo o barraco, ele tá pensando que é quem, heim? Hoje mesmo vou no Sô Toin e vou comprar tinta e dar um trato aqui” (FERRÉZ, 2005a, p. 41).

Diante da mudança nas duas residências, os moradores do local sentiram vontade de também melhorarem seus barracos, e logo após as ações de melhorias resolveram que todo o entorno deveria melhorar, pois “[...] afinal as casas estavam pintadas e não podiam ficar numa rua toda de barro” (FERRÉZ, 2005a, p. 43).

No desfecho da narrativa, Manhã acordou cedo em uma segunda-feira – “[...] o pior dia para as crianças que estudavam” (FERRÉZ, 2005a, p. 44) –, e começou a se conscientizar da transformação ocorrida em sua vida: a casa estava organizada, as roupas estavam passadas e dobradas em uma caixa de papelão, havia um lindo e grande espelho no quarto de sua mãe, no qual ela se viu pela primeira vez de corpo inteiro. Os cabelos ainda estavam trançados e seu rosto no espelho lhe parecia revelar os traços da rainha que dona Ermelinda havia lhe contado. Empoderada de sua

descendência africana, não sentiu vergonha de seus traços. Pegou seu material escolar e saiu. Ao chegar à rua, deparou-se com um ambiente lindo e organizado como nunca havia visto antes: as casas estavam todas pintadas. Metaforizando a esperança, a trama termina com a olhar da menina sobre a transformação ocorrida: “[...] ela olhou para seu vestido, olhou para as casas, olhou para o céu, e viu que tudo era daquela cor, até o amanhecer era esmeralda” (FERRÉZ, 2005a, p. 46).

Para enriquecer e sustentar a análise aqui pretendida, buscamos a fortuna crítica da obra **Amanhecer esmeralda**. Teceremos considerações na próxima subseção sobre o que encontramos no espaço de tempo que compreendeu a confecção desse trabalho de dissertação.

4.1 FORTUNA CRÍTICA DA OBRA *AMANHECER ESMERALDA*

Ao pesquisarmos a fortuna crítica sobre a obra **Amanhecer esmeralda** em livros e artigos, encontramos apenas um artigo no periódico **Cadernos Cespuc**, sob o título **Etnia e esperança na obra Amanhecer esmeralda, de Ferréz**, de Gabriel Domício Medeiros Moura Freitas (2010), no qual o pesquisador relata um trabalho de campo que foi desenvolvido com alunos do Ensino Fundamental, com o objetivo de focar o discurso da afrodescendência que existe na narrativa.

Em pesquisas de nível acadêmico, encontramos apenas um estudo direcionado para a narrativa, a monografia utilizada para a obtenção do título de Especialização Étnico-racial na Educação Infantil **Um olhar sobre a personagem negra em Amanhecer esmeralda de Ferréz**, de Deyse Souza Silva (2015), na qual a autora faz a análise sobre a representação positiva da afrodescendência na obra. A narrativa é mencionada em duas teses de doutorado e dezesseis dissertações de mestrado, sendo que dentre esses trabalhos somente quatro dissertações tecem algum tipo de comentários sobre a obra. Nas demais pesquisas, o livro é citado apenas como parte da bibliografia do autor. As dissertações que mencionam em seu *corpus* a narrativa são **O “caso Ferréz”** (SOUZA, 2010); **Literatura marginal, uma proposta de leitura para formação de futuros leitores**: a leitura pode fazer parte da vida dos alunos, pois a vida deles também faz parte da literatura (DIAS, 2010); **A literatura marginal periférica nos movimentos sociais em rede** (BARROS, 2017); e **Ensino paralelo na periferia**: uma visão da educação à luz de Ferréz (SANTOS, 2011).

Na dissertação **O “caso Ferréz”**, Souza (2010), ao propor um estudo sobre a nova Literatura Marginal, utiliza como objeto quatro obras de Ferréz: **Capão pecado** (2000), **Manual prático do ódio** (2003), **Amanhecer esmeralda** (2005) e **Ninguém é inocente em São Paulo** (2006). No que tange à obra **Amanhecer esmeralda** (2005), no terceiro capítulo da dissertação, intitulado **Ferréz e suas incursões por outros gêneros**, dedica dez páginas ao título literário, discorrendo sobre a representação social da infância marginalizada de crianças negras. O autor ressalta também a utilização da linguagem coloquial na narrativa e faz um breve relato sobre a proximidade da história com o conto de fadas. Conclui, enfim, que a obra tem sido usada como instrumento pedagógico ou ideológico.

Em **Literatura marginal, uma proposta de leitura para formação de futuros leitores**: a leitura pode fazer parte da vida dos alunos, pois a vida deles também faz parte da literatura, Dias (2010) aborda a inclusão da Literatura Marginal em salas de aula do Ensino Fundamental. Segundo a pesquisadora, o objetivo de seu trabalho é discutir maneiras de incentivar a leitura e formar possíveis leitores. A autora disponibiliza em sua dissertação uma pesquisa de leitura feita com a obra **Amanhecer esmeralda** (2005). A proposta de leitura fora desenvolvida com alunos do Ensino Fundamental, na qual analisou a recepção e identificação dos alunos com a história. No terceiro capítulo de sua dissertação, compara a narrativa desenvolvida no livro **Capão pecado** (2000) com aquela desenvolvida no livro infantil.

No estudo feito em **A literatura marginal periférica nos movimentos sociais em rede**, Barros (2017) cita a obra **Amanhecer esmeralda** (2005) como sendo uma narrativa do autor própria para o público infantil e, nos anexos, disponibiliza uma entrevista realizada por Soraya Sugayma com Ferréz. Nessa entrevista, quando perguntado o que o motivou a escrever o título infantil, Ferréz afirma ter sido movido pela vontade de mostrar para as crianças periféricas que em seus territórios há mais do que álcool, crime e destruição, além de enfatizar que nesses locais também pode residir a esperança.

Na dissertação **Ensino paralelo na periferia**: uma visão da educação à luz de Ferréz, Santos (2011) discorre que a obra infantil **Amanhecer esmeralda** (2005) é de um escritor pertencente à Literatura Marginal, e que foi bem recebida pela mídia. O pesquisador observa que a protagonista da história é a segunda mulher representada nas narrativas do escritor, e que apresenta o diferencial de trazer para o ambiente periférico o discurso da esperança.

Portanto, com relação à fortuna crítica da obra **Amanhecer esmeralda** (2005a), inferimos que até o momento poucos estudos foram desenvolvidos com relação ao seu *corpus*, o que gera uma lacuna a ser preenchida.

Partindo do pressuposto de ser a obra um conto de fadas contemporâneo para crianças, conforme o afirmado na sinopse da contracapa da segunda edição – “*Amanhecer esmeralda* é um conto de fadas contemporâneo, sem príncipes ou bruxas, mas com uma adorável personagem da vida real que de repente vê seu mundo se encher de cor e alegria” (FERRÉZ, 2014. Não paginado, grifos do autor), propomo-nos a verificar os motivos que levaram a narrativa a receber a titulação de um conto de fadas contemporâneo. Assim, investigaremos as características do gênero conto de fadas presente na obra e os pressupostos que a adjetivaram como um conto contemporâneo. Utilizaremos para nossas averiguações a primeira edição da obra que consta no ano de 2005. Para tanto, buscaremos suporte nos estudos realizado pelos teóricos apresentados.

Iniciaremos nossas averiguações pelas características da contemporaneidade presentes na narrativa.

4.2 CARACTERÍSTICAS DA CONTEMPORANEIDADE NA OBRA *AMANHECER ESMERALDA*

Vários estudiosos se debruçaram sobre a identificação dos elementos que marcam a contemporaneidade em uma obra literária. De acordo com Karl Erik Schollhammer (2009), há uma notória dificuldade em definir ou conceituar o que significa contemporâneo em literatura. Esse termo pode ser entendido como atual, presente, moderno, pós-moderno, entre outros. O autor expõe que uma das marcas da contemporaneidade em uma literatura está no desafio de representar problemas tais como a miséria, a corrupção, o crime e a violência, com as especificidades da atualidade.

Beatriz Resende (2008) salienta que a obra literária dita contemporânea tem a tendência de representar os problemas sociais e políticos que afetam principalmente as esferas marginalizadas da sociedade, assim como a insegurança, a exposição à violência e à tragicidade. Segundo a autora, mesmo que a literatura contemporânea represente variados temas, existem três linhas dominantes que a caracterizam: a

representação do momento, o retorno ao trágico e a exposição da violência. Ressaltamos aqui um trecho da crônica **Brazil for sale** (2018a):

O estilhaço do fuzil russo atinge a mulher, que nunca mais andar, nem ficará ao menos em pé. A criança geme no porão, bomba de fabricação americana matou a mãe, o pai e o irmão. A arma inteligente, manobrada pelo super soldado, ouvindo *rock'n'roll*, dispara e arranca o braço do menino de 9 anos que queria entender o que fez pra Alá pra isso acontecer. Deus nos criou a imagem e semelhança, mas sem carga vitalícia de esperança (FERRÉZ, 2018a, p. 62, grifo do autor).

Sobre essa tendência da contemporaneidade literária representar a violência, o trágico e denunciar problemas de ordem social e política, em um artigo denominado **A representação da realidade periférica em Letras de Liberdade: “Lembranças ao Vento”**, de Ana Paula F. Nobile Brandileone e Caroline Helena dos Santos (2019), as autoras afirmam ser a Literatura Marginal dos anos 2000 a grande representante dessa tendência, já que é produzida, em sua maioria, por escritores oriundos das periferias pobres do Brasil que convivem diretamente com a falta de políticas sociais que viabilizem melhores condições de vida nesses territórios. As pesquisadoras aclaram que esses autores encontram mais facilidade para apresentar o caos que testemunham em razão de residirem nos referidos locais. Essa literatura é também utilizada como um meio de intervenção positiva nesses guetos, porque a partir de inferências aponta caminhos e torna-se alternativa de conscientização cultural e pertencimento do sujeito marginalizado pela elite dominante (BRANDILEONE; SANTOS, 2019):

[...] pode-se dizer que literatura contemporânea relaciona-se com a realidade, seja como referência de sua expressão ou como alvo de seu gesto. Não por outro motivo é que os escritores contemporâneos sentem-se responsáveis pelo lugar em que vivem e buscam intervir nele de maneira ativa, valendo-se da literatura como objeto de transformação como é o caso da literatura marginal (BRANDILEONE; SANTOS, 2019, p. 75).

Argumentando sobre urgência que a literatura parece possuir quanto reflexões que sejam capazes de atuarem positivamente no subjetivo do leitor, Coelho (2000) assevera que diante da superficialidade dos contatos e da comunicação cada vez mais rápida, próprio da modernidade, faz-se necessário que a literatura para a criança ou o adulto seja redescoberta como uma aventura que engaje o eu em uma experiência rica de vida, emoções e inteligência.

Outra característica dessa literatura é não ter como único suporte o livro impresso, posto ser veiculada em espaços virtuais, dentre *Google*, *YouTube*, *blogs* e outros. Segundo Schollhammer (2009), esse evento da disponibilização de obras literárias na Internet tem sido visto com bons olhos e tem democratizado e driblado os mecanismos do mercado tradicional do livro, abrindo as portas para os escritores antes não aceitos. Resende (2008) salienta que a inovação de usar a Internet como veículo para popularizar obras literárias permite que essas narrativas ganhem notabilidade em várias esferas sociais. Graças a esses eventos, a Literatura Marginal dos anos 2000 conquista um número cada vez maior de leitores.

Patrocínio (2010) afirma que outra característica dessa literatura é a representação da linguagem produzida pelos sujeitos moradores das periferias marginalizadas do país, tais como palavrões, gírias e traços da oralidade.

Acerca da contemporaneidade na literatura infantil, Coelho (2000), ao discorrer sobre as tendências da literatura infantil e juvenil contemporânea, afirma que nas obras dirigidas ao público infantil “passado e presente se fundem para gerar novas formas” (COELHO, 2000, p. 155). De acordo com Theodoro (2012), as narrativas infantis vão modificando suas tramas para se adaptarem às realidades de cada momento histórico. As ideologias como questões do movimento feminista, da africanidade e da inclusão do diferente, vêm sendo inseridas na teia das histórias contemporâneas (THEODORO, 2012).

A respeito disso, na contracapa inicial da segunda edição da obra **Amanhecer esmeralda** (2005a), Ferréz declara ter escrito a história para as urgências que se fazem presentes na vida das crianças afrodescendentes e moradoras nas periferias pobres do Brasil. O escritor afirma:

Foi assim que escrevi *Amanhecer esmeralda*, imaginando um caminho de esperança e de vitória para as crianças que convivem na margem da grande cidade, para crianças da periferia. A realidade que muitas crianças vivem neste Brasil é a realidade de quem só quer um amanhã com alguma esperança, de alguém que quer olhar no espelho e ver um rosto, e por trás do rosto, ver uma história – não de escravidão, mas de uma grande cultura, uma história de honra e glória (FERRÉZ, 2014. Não paginado).

Voltando-nos à narrativa **Amanhecer esmeralda** (2005a), identificamos atributos que validem a designação de uma obra contemporânea para a infância ao fazermos uma análise dentro dessa perspectiva e percebemos características que a inserem nessa categoria. O autor representa na linha narrativa conflitos pelos quais

passam, na atualidade, crianças de baixa renda, negras e residentes nas favelas do Brasil. Denuncia problemas políticos, sociais e culturais e traz uma mensagem de esperança e transformação na vida dos moradores desses territórios.

A narrativa traz questões ideológicas polemizadas na contemporaneidade. A protagonista personifica as meninas pobres, afrodescendentes e marginalizadas por não encontrarem na cultura dominante um padrão de beleza que as representem. Sem conhecimentos preestabelecidos sobre sua identidade negra, a menina enxerga no espelho a marca da afrodescendência no encaracolado de seus cabelos e sente vontade de descaracterizar o vestígio com o creme da mãe, mas lembra da dor das chineladas: “Manhã olhou no pequeno espelho, viu seus cabelos soltos no ar, lembrou do creme de sua mãe, mas também lembrou das chineladas que ela lhe dava toda vez que via o creme com menor volume no frasco (FERRÉZ, 2005a, p. 13). A personagem, diante da realidade que a vida lhe impõe, vive sem perspectivas de poder de realizar em um futuro o sonho de percorrer o caminho desejado:

[...] talvez fosse professora, dentista, advogada, havia aprendido a sonhar, mas também a pensar com os pés no chão e não gostava disso, quando se imaginava limpando a casa de alguém por toda a vida que nem sua mãe, uma tristeza invadia seu corpo (FERRÉZ, 2005a, p. 14).

Na obra, também são apontados problemas socioeconômicos e políticos, pois a protagonista, uma menina de nove anos, representa as crianças que tal como ela, sofrem o infortúnio de não ter o básico em casa para o próprio sustento: “Foi até a pequena mesa feita artesanalmente por seu pai com tábuas de caixote e não viu nenhum embrulho. Era mais um dia sem pão. Pegou a panela onde sua mãe fazia café e olhou dentro, nada” (FERRÉZ, 2005a, p. 10). A menina reside em um bairro periférico abandonado pelo poder político que incoerentemente tem o nome de Jardim das Rosas, uma vez que normalmente o que ocorre nesses territórios é a predominância de um espaço pautado pela ausência de agradáveis jardins ou praças nos quais rosas possam ser vislumbradas. Esse abandono é evidenciado na narrativa verbal e não-verbal. A ilustração mostra animais peçonhentos transitando em ruas sem calçamento, com barracos aglomerados.

Outra denúncia que a narrativa traz é a precariedade na organização da Instituição Escola Pública, presente nesses territórios. De acordo com a descrição, na sala de aula da protagonista, a qual se encontra nos anos iniciais do Ensino Fundamental, há uma quantidade de alunos, por professor, considerada inadequada

para o sucesso do processo de ensino-aprendizagem: “Manhã sentou na cadeira; na sala havia trinta e oito alunos, contando com ela” (FERRÉZ, 2005a, p. 17).

Contudo, apesar da denúncia feita à Escola Pública no Brasil, a narrativa atribui aos professores dessa Instituição um notável valor. Apresenta-os como sujeitos competentes, responsáveis e preocupados em ministrar conteúdos com qualidade, buscando, mesmo diante da negligência do Estado para com o ensino público em áreas desprestigiadas e marginalizadas, fomentar mudanças positivas nos sujeitos e em seus espaços. Esse comprometimento é representado na figura do professor Marcão, quando o mesmo demonstra responsabilidade, competência e atenção em relação à situação vivenciada por seus alunos:

O professor era muito querido por toda a turma. Apesar de estarem no início do ano letivo, já havia um grande entrosamento. Marcão entrou na sala exatamente às sete horas, era pontual como um britânico, [...] disse um bom dia, deu um sorriso, e foi para a mesa do professor, começou a aula falando sobre a linguagem, e logo o assunto foi para a sociedade, era assim que dava aula, começava com a matéria e partia para uma pequena aula de educação moral e cívica todos os dias, sabia da carência dos seus alunos, e tentava apontar caminhos desde já para eles (FERRÉZ, 2005a, p. 17-18).

Também, vimos a relevância aos demais profissionais quando na narrativa a merendeira da escola que se disponibiliza a desempenhar uma função que não faz parte de sua obrigação no espaço escolar – cuidar da higiene física, da estética e do aconselhamento da menina Manhã quanto à aceitação de sua afrodescendência:

Dona Ermelinda chegou, olhou a menina e disse:
— Você é muito bonita mesmo, o Marcão fez mó propaganda dos seus traços africanos, agora eu posso cuidar um pouquinho de você? [...]. Vou te pedir uma coisa, ali do lado tem um chuveiro, você vai lá, toma um banho gostoso, que eu vou pôr seu vestidinho e fazer as tranças (FERRÉZ, 2005a, p. 29-31).

Outro fator que revela problemas de ordem social está no abandono familiar identificado na dinâmica de vida da protagonista, uma menina de apenas nove anos, que acorda cedo, arruma-se sozinha e sai de casa sem se alimentar. A mãe é ausente porque sai muito cedo para o trabalho e só volta à noite, e o pai passa a maior parte do tempo dormindo, embriagado. Isso é aclarado na resposta da menina, quando o professor Marcão, preocupado com sua aparência descuidada, indaga sobre a vida que ela leva: “Ah! Meu pai bebe um pouco, né, tenho até vergonha de falar, mas ele não bate na minha mãe não. Já minha mãe trabalha até de noite na casa da dona

Flávia, a patroa dela” (FERRÉZ, 2005a, p. 21). O professor começa a apreender a precariedade em que vive a protagonista após inteirar-se sobre a vida difícil e o abandono ao qual a menina é exposta:

Marcão então começou a entender por que ela vinha tão malvestida para a escola, e continuando a conversa, descobriu que ela mesma, ao chegar em casa, fazia os deveres domésticos, cozinhava para comer, lavava a própria roupa, ou seja, com apenas nove anos de idade Manhã já tinha a responsabilidade de uma mulher (FERRÉZ, 2005a, p. 22).

Porém, ressaltamos que apesar do desamparo evidenciado no quadro familiar em relação à menina, o pai de Manhã demonstra alguma atenção para com ela, participa de sua vida escolar e lhe dá conselhos a respeito, mesmo que, conforme sugere a narrativa, seja por obrigação:

— Istude, mia fia, istude pra num ficá que nem seu pai.
Ouvia isso todos os sábados, que era o dia em que seu pai **tinha** que ver seus cadernos, ele passava os olhos rapidamente pelas matérias, em seguida dizia a mesma frase (FERRÉZ, 2005a, p. 16, grifo nosso).

A respeito de a literatura contemporânea descortinar situações conflituosas com o intuito de alcançar possíveis soluções, **Amanhecer esmeralda** (2005a) apresenta a miséria, a marginalização e o abandono, mas sugere esperança, sonhos e mudanças. Após a protagonista obter informações sobre sua afrodescendência passa a se valorizar como uma descendente dos povos africanos. Dona Ermelinda, a pedido do professor Marcão, expõe para Manhã a história de seus antecedentes negros, obrigados a deixar a terra natal e virem escravizados para o Brasil. Argumenta acerca da importância de valorizar o que é próprio da afrodescendência, trançando-lhe o cabelo com um penteado afro, mostrando-lhe a beleza que há em sua identidade negra: “a menina estava encantada com todas aquelas histórias, mas ficou mais ainda quando Dona Ermelinda trouxe o espelho e ela viu como haviam ficado as tranças” (FERRÉZ, 2005a, p. 33). A partir de então, a narrativa começa a apontar uma transformação positiva na vida da protagonista. O pai, vendo a transformação da menina, sente necessidade de promover mudanças positivas em seu ambiente. Saindo da inércia e acomodação, levanta do sofá e toma a iniciativa de arrumar o barraco em que vivem: “[...] – Vou pintar tudo, mia fia, vou arrumar tudo, você é muito linda pra ficar num lugar desse” (FERRÉZ, 2005a, p. 37). Ele pintou o barraco todo de

azul. A mãe, ao chegar em casa, percebe a mudança, encontra o barraco pintado com a frente iluminada, o marido arrumado como nos tempos em que se conheceram, e na mesa havia comida: “[...] naquele dia todos se sentaram à pequena mesa feita com caixotes e conversaram. Naquele dia a televisão não serviu pra nada, ficou muda e surda no canto da pequena sala” (FERRÉZ, 2005a, p. 40).

A trama também apresenta a importância da coletividade na busca de transformações e melhorias, denotando a força que adquire a união na busca de soluções:

Um lembrou de fazer uma cerca na frente, o outro de pôr uma caixa d’água na laje; em alguns dias a rua estava toda diferente. O Sô Toin, dono do depósito, ficou tão contente com as vendas que propôs aos moradores fazerem uma vaquinha e cimentarem a rua. Em alguns dias todos se reuniram e trabalharam muito espalhando concreto, afinal as casas estavam pintadas e não podiam ficar numa rua toda de barro (FERRÉZ, 2005a, p. 42- 43).

O desfecho da narrativa comunica essa possibilidade de mudanças, o sucesso de ações coletivas e a esperança de dias melhores: “[...] pegou seu material no sofá, saiu e fechou a porta. Quando chegou à rua, não acreditou, todas as casas estavam pintadas, tudo estava muito lindo, organizado como nunca tinha visto [...]” (FERRÉZ, 2005a, p. 46).

Outro aspecto que está em consonância com o identificado na caracterização da contemporaneidade é a representação do modo de falar dos moradores desses territórios. A história é desenvolvida na terceira pessoa por um narrador onipresente e onisciente que alterna o discurso entre direto e indireto, e no discurso direto, encontramos aspectos da linguagem oral, tais como gírias “_ Você é muito bonita mesmo, o Marcão fez **mó** propaganda dos seus traços africanos [...]” (FERRÉZ, 2005a, p. 29, grifo nosso).

Assim, entendendo que a obra pode ser considerada como contemporânea devido às suas características, buscaremos identificar se procede estar qualificada como pertencente ao gênero conto de fadas. Para isso, teceremos na subseção a seguir uma análise direcionada aos motivos que a levam receber tal titulação.

4.3 AMANHECER ESMERALDA: UM CONTO DE FADAS

Para analisarmos as aproximações com o gênero conto de fadas em **Amanhecer esmeralda** (2005a), baseamo-nos em teóricos e estudiosos do tema e modelo das narrativas que compõem o gênero.

Coelho (2000) explicita que as personagens dos contos de fada nada mais são do que símbolos ou alegorias da grande aventura humana. E Gotlib (1990) salienta que para atender às representações culturais e políticas de cada época, os enredos das histórias pertencentes a esse gênero foram sendo adaptados por diferentes autores, em diferentes momentos, com a intenção de enquadrá-las nas questões históricas de seus tempos. Todavia, a autora afirma que mesmo havendo modificações para aproximarem as representações das especificidades de cada momento da História, o que se percebe é uma mudança de técnica e não de estrutura: a composição básica do conto tradicional continua sendo seguida, bem como sua morfologia, que nessas narrativas apresentam funções e motivos constantes, os quais se repetem. Sobre isso, observa a teórica:

Antes havia um modo de narrar que considerava o mundo como um *todo* e conseguia representá-lo. Depois, perde-se esse ponto de vista fixo; e passa-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele (GOTLIB, 1990, p. 30, grifo da autora).

Coelho (1981) assegura que existem elementos predominantes no gênero que são próprios do caráter imaginativo, e que esses elementos, independentes do tempo, sempre estarão presentes nessa literatura:

[...] os *contos maravilhosos* decorrem do mundo da magia, da fantasia ou do sonho, onde tudo escapa às limitações ou contingências precárias da vida humana e onde tudo se resolve por meios sobrenaturais. Castelos, palácios, florestas ou bosques encantados; reis e rainhas bons ou maus; princesas belas, venturosas ou infelizes; príncipes heroicos e salvadores; 'tapetes voadores'; 'botas de 7 léguas'; 'lâmpadas maravilhosas'; anões e gigantes... são elementos que povoam esse universo mágico que, desde os primórdios vem enchendo de beleza, poesia e sonho o espírito dos homens e das crianças (COELHO, 1981, p. 84 -85, grifos da autora).

Sobre essa adaptação que o conto de fadas vem sofrendo para se adequar às especificidades do público de cada época, Gotlib (1990) e Coelho (1991) concordam que o gênero é de fácil adequação, posto que possui uma forma simples e obedece a uma moral ingênua na qual tempo e lugares são indeterminados por expressões como

o **era uma vez**. Esse fato, segundo Gotlib (1990), concorre para que essa literatura venha sendo apreciada por diferentes leitores independente do tempo.

Este conto é transmitido, oralmente ou por escrito, através dos séculos. Porque pode ser recontado com as ‘próprias palavras’, sem que o seu ‘fundo’ desapareça. Pelo contrário, qualquer um que conte o conto, manterá a sua forma, que é a do conto e não a sua, que é uma ‘forma simples.’ Daí o conto ter como características justamente esta possibilidade de ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar: caracterizam-no, pois, a *mobilidade*, a *generalidade*, a *pluralidade* (GOTLIB, 1990, p. 18, grifos da autora).

Concordando, em sua tese de doutorado **O livro ilustrado de contos de fadas**: forma(as) e natureza, André Luiz Ming Garcia (2019) observa que o conto de fadas vem sofrendo modificações que se mostram tanto no campo verbal quanto no não-verbal. De acordo com o autor, as histórias desse gênero surgem frequentemente reinventadas, na forma de adaptações, paródias, paráfrases, estilizações, apropriações, quadrinhos, charges, entre outros.

Ao analisarmos a obra **Amanhecer esmeralda** (2005a), embasados em nosso presente estudo, tornamo-nos capazes de perceber que o enredo da narrativa manteve aspectos estruturais do conto de fadas da tradição, promovendo rupturas que intencionam atender à proposição de seu tema, assim como as especificidades da contemporaneidade. No que concerne aos aspectos da organização do conto da tradição, identificamos na trama, protagonizando o papel de antagonista, a carência causada pela pobreza na qual vive a protagonista, bem como a falta de compreensão e aceitação quanto à sua afrodescendência. Os antagonistas promovem os problemas relativos à miséria, ao abandono, à ausência de identidade e à desesperança.

A trama inicia parafraseando a expressão **era uma vez**, comum nos contos de fadas, que marca a indeterminação do tempo – “Manhã acordou cedo **mais uma vez**, era sexta-feira dia de alegria para todas as crianças que estudavam” (FERRÉZ, 2005a, p. 9, grifo nosso). Ao encerrar a narrativa, reafirma a indeterminação temporal: “Manhã levantou cedo **naquela segunda-feira**” (FERRÉZ, 2005a, p. 44, grifo nosso).

No conto maravilhoso, conforme teorizado por Propp (2006), verificamos o Doador/Provedor. Na narrativa de **Amanhecer esmeralda** (2005a), encontramos o professor Marcão desempenhando esse papel – a fada madrinha de Manhã.

Como objeto mágico com poder de transformação, comum nos contos da tradição, identificamos o vestido de cor verde esmeralda. Sobre isso, encontramos na

dissertação de mestrado **O ‘caso Ferréz’**: um estudo sobre a nova literatura marginal, de Renato de Souza (2010), a afirmativa: “[...] como num conto de fadas, a realidade de Manhã transforma-se da noite para o dia, no momento exato em que ela ganha um vestido de seu professor” (SOUZA, 2010, p. 132). Quanto à cor atribuída ao vestido, objeto mágico na narrativa, em sua dissertação de mestrado **A cor como espelho da sociedade e da cultura**: um estudo do sistema cromático do design de embalagens de alimentos, Carla Patrícia de Araújo Pereira (2011), ao comentar o simbolismo atribuído às cores, afirma que o verde, resultante da mistura do amarelo com o azul, tem uma tonalidade neutra e é tida como a cor do equilíbrio e da permissão. A autora assinala que a cor verde é popularmente associada à ideia da esperança por analogia com as folhas das plantas que carregam o simbolismo da germinação, da vida. Por sua vez, a esmeralda é uma pedra preciosa de grande valor e de coloração verde, conforme artigo de Fábio Laudonio (2018), formada pela combinação dos elementos berílio, alumínio, silício e oxigênio em uma solução aquosa, encontrada nas profundezas de veios de água quente. Entendemos que a associação do vestido que Manhã ganhara com o verde e com a pedra preciosa esmeralda imprime ao vestido a ideia de luminosidade, esperança, beleza e poder.

Outra marca da estrutura do conto de fadas da tradição presente na narrativa está na presença de uma situação problema de difícil solução. Sobre isso, por meio de uma conversa com Manhã, o professor identifica a vida árdua da menina, a princípio sem solução, já que o infortúnio se encontra correlacionado à condição familiar na qual a protagonista é inserida.

Marcão resolveu terminar o papo. – Pode ir, Manhã, depois a gente conversa, minha filha, vá com Deus. Para ele foi doloroso ouvir aquilo tudo, pois já havia perguntado no início do ano sobre os sonhos de cada um, e sabia que Manhã queria ser professora em primeiro lugar, mas era o que Marcão se perguntava, como sonhar com uma vida melhor, se ela já está sendo preparada para diarista desde a infância? (FERRÉZ, 2005a, p. 23).

E mantendo o viés estrutural do gênero, a partir desse ponto da história entra em ação o maravilhoso, a magia. O professor move a ação de presentear a protagonista com um vestido, aqui identificado como o objeto mágico, que irá desencadear transformações positivas na vida da protagonista. Conforme podemos ler:

Manhã arregalou os pequenos olhos negros e pegou o pacote com delicadeza, perguntou se podia abrir e com a aprovação do professor, tirou o durex delicadamente e, ao abrir a embalagem, estendeu o vestido, com uma cor que ela não sabia o nome.

— Que lindo, professor, muito obrigada, que cor é essa? A resposta de Marcão foi imediata.

— É esmeralda. A menina mostrava nos olhos o grau de felicidade [...] (FERRÉZ, 2005a, p. 26- 27).

Concomitantemente, surge na estrutura da teia, conforme afirmado por Propp (2006), a personagem auxiliar, identificada na figura de D. Ermelinda, a merendeira da escola responsável por colocar em prática a transformação da menina, tanto visualmente quanto psicologicamente. Coadjuvante na tarefa de resolução do problema, a merendeira, a pedido do professor Marcão, veste a protagonista com o vestido verde-esmeralda, trança seus cabelos à moda afro e proporciona à Manhã informações sobre seus ancestrais. Esse ocorrido faz com que Manhã pense na possibilidade de ser uma descendente de alguma rainha africana. Esse componente também corrobora com a estrutura do conto da tradição, visto que promove mais uma aproximação com o maravilhoso, a aparição de reis e rainhas, e a possibilidade de Manhã ter seu *status* mudado de plebeia para princesa.

Dona Ermelinda demorou uma hora para fazer as tranças. Enquanto fazia, contava sobre as raízes africanas que todos os negros tinham, contou que certamente Manhã era também descendente de uma linda rainha de alguns dos reinos trazidos para cá para serem escravizados. A menina estava encantada com todas aquelas histórias [...] (FERRÉZ, 2005a, p. 33).

Do mesmo modo, encontramos na relação entre pai e filha a identificação com o que ocorre nas histórias tradicionais do gênero. Conforme Coelho (2000), uma relação sempre marcada por algum conflito. Na narrativa, o pai é alcoólatra e não assegura tranquilidade e proventos para o sustento da família. Dando continuidade à sequência da ação do pai na narrativa de tradição, apesar de ser um elemento que contribui com a adversidade, no momento em que se evidencia a situação problema o genitor começa a mover meios à solução da contrariedade.

Manhã chegou em casa com mais de uma hora de atraso. Quando entrou, seu pai estava sentado no sofá, e, quando a viu, quase perguntou quem era aquela linda menina, mas apesar de toda bebida que consumia, ainda conseguia enxergar sua própria filha, mesmo estando linda como nunca.

— Nossa filha, o que aconteceu? Você tá linda.

— Brigado, pai, foi o professor que me deu esse vestido cor de ...Ah, eu não lembro o nome da cor, mas foi ele quem me deu.

— E quem fez essas tranças bonitas aí? – perguntou o pai.

— Foi a dona Ermelinda, pai, ela caprichou e ficou muito legal.
(FERRÉZ, 2005a, p. 35-36).

Diante do transcorrido, o pai muda de postura e movimenta a façanha final, que irá desfazer o mal. Observamos na narrativa o jogo com as palavras **resolveu** e **levantar** marcando a mudança postural do pai diante do cenário:

O pai de Manhã então sentou novamente e começou a olhar pro barraco, olhava pra menina e olhava pro barraco, então em alguns minutos percebeu que não combinava uma menina tão bonita com um barraco tão bagunçado e sujo, **resolveu levantar** e saiu. Depois de algum tempo voltou com uma lata de tinta, começou a mexer em toda a casa, arrastando móveis de um lado para outro, Manhã perguntou o que ia fazer, e ele disse:

— Vou pintar tudo, mia fia, vou arrumar tudo, você é muito linda pra ficar num lugar desse.
(FERRÉZ, 2005a, p. 37, grifo nosso).

Outra característica da narrativa está na presença do espelho, objeto mágico recorrente em renomados contos de fadas. Na trama, o objeto serve para mostrar do descontentamento inicial da menina consigo mesma e ao final da trama o contentamento diante do empoderamento que adquire com sua afrodescendência. Acerca da presença do espelho nos contos da tradição, no artigo **Espelho, espelho meu: vaidade e beleza em perspectiva contemporânea**, Luciele Gonçalves da Silva (2015) afirma que tal objeto no Conto de fadas simboliza vaidade, inveja, contentamento, descontentamento, preocupação com o julgamento alheio. Em **Amanhecer esmeralda** (2005a), o espelho ganha notabilidade e *status* de acordo com o que a menina apreende de si mesma. No início, é um pequeno espelho, no qual Manhã enxerga somente o rosto e os cabelos que lhe causam desgosto. “Manhã olhou no **pequeno espelho**, viu seus cabelos soltos no ar [...] Passou a mão nos fios ainda rebeldes no ar, e tentou abaixá-los, sabia que era em vão [...]” (FERRÉZ, 2005a, p. 13, grifo nosso). E no final da história, é um espelho grande e lindo, exatamente como Manhã passa a se sentir:

[...] também notou que havia um **lindo espelho grande** no quarto, pegou o vestido, e, pela primeira vez se viu de corpo inteiro. Foi ao banheiro e não teve que molhar o cabelo, pois as tranças estavam do jeito que foram feitas. Olhou bem para o rosto no espelho, e viu pela primeira vez os traços daquela rainha africana que dona Ermelinda havia falado. Não tinha mais vergonha do nariz, não tinha mais vergonha de sua boca, era assim que a rainha devia ser (FERRÉZ, 2005a, p. 44-45, grifo nosso).

Concluindo, inferimos que a obra **Amanhecer esmeralda** (2005a) manteve características básicas que compõem a estrutura do gênero da tradição. E observamos ainda que seu discurso legitima algumas posturas, pensamentos e ideologias enraizados na cultura do conto do passado. A ficção fortalece a ideologia de a mulher ter que ser bela fisicamente para ser aceita. No início da história, o espelho reflete a imagem entristecida da menina por se sentir em desacordo com os padrões de beleza exigidos. Após empoderar-se de sua beleza afrodescendente, o objeto passa a refleti-la bela, a personagem ganha autoestima para ser aceita na sociedade. Outro fator é a fragilidade e a submissão do sexo feminino ao masculino, incapaz de realizar seus sonhos e desejos, a mulher necessita da intervenção do gênero masculino. Na trama, o professor é quem move subsídios para que a menina se transforme, acorde e desabroche para o autoconhecimento. Sobre esse desabrochar das princesas nos contos tradicionais, Bettelheim (1990) salienta que as mulheres nessas histórias costumam ser adormecidas ainda criança, sendo despertadas apenas por volta dos 15 anos, quando ocorre sua primeira menarca, tornando-a capaz de se unir a um homem para procriar, visto que essa era a única função da mulher na sociedade tradicional.

O modelo patriarcal, marcante no conto da tradição, aparece de modo sutil na narrativa analisada, a figura da genitora é ausente, surge somente como expectadora da transformação da filha. O pai apesar de não se enquadrar no estereótipo de provedor do sustento da família, próprio do patriarcalismo, é quem interfere na vida da menina, protagoniza a ação que vai colaborar para com a mudança que a vida de Manhã irá sofrer. No conto tradicional a matriarca, normalmente, é falecida ou de alguma forma aparece apartada da urdidura. O cuidado dos filhos é delegado a outra pessoa, uma madrasta ou uma criada, na ficção em tela a merendeira da escola é quem cumpre a função de cuidar, aconselhar e transformar a jovem, enquanto a mãe é afastada da contextura da trama.

Todavia verificamos que a tessitura da história também promove rupturas que entendemos terem por objetivo adequar a narrativa às ideologias sociais e culturais da contemporaneidade dos anos 2000.

Encontramos na obra a mudança no padrão de beleza veiculado no conto da tradição, sendo ressaltado o modelo afrodescendente e não o europeu. Manhã, após conhecer a história dos negros, eleva sua autoestima, e penteada à moda afro, identifica-se com uma princesa africana. Nesse momento da narrativa há a troca do

padrão de beleza no conto, pois o exaltado passa a ser o afrodescendente e não o europeu da princesa do conto de fadas da tradição. A história inicia-se apresentando o conflito do pertencimento à afrodescendência, identificado na negação da menina ao seu padrão de beleza. Manhã nega suas características e tenta esconder o encaracolado dos cabelos com água por não poder usar o creme de cabelo da mãe sob a pena de tomar umas chineladas, o que demonstra a importância do creme enquanto ferramenta para diminuir o ondulado do cabelo de caráter africano.

A menina olhou no pequeno espelho, viu seus cabelos soltos no ar, lembrou do creme de sua mãe, mas também lembrou das chineladas que ela lhe dava toda vez que via o creme com menor volume no frasco. Passou a mão pelos fios ainda rebeldes no ar, e tentou abaixá-los, sabia que era em vão, mas toda manhã fazia isso, pegou um pouco de água com as pequenas mãos no chuveiro e passou na cabeça, os fios fixaram um pouco, [...] (FERRÉZ, 2005a, p. 13).

Inferimos que apesar de o autor associar o nome da personagem, Manhã, ao período de tempo relativo à aurora do dia, com o intuito de relacioná-lo com o início de um novo tempo que menina irá protagonizar após a aceitação de sua identidade, Ferréz, por meio de jogo lúdico, usa a palavra manhã para caracterizar as meninas negras no Brasil que sofrem por não terem o seu padrão de beleza valorizado – “[...] passou as mãos pelos fios ainda rebeldes no ar, e tentou abaixá-los, sabia que era em vão, mas **toda manhã** fazia isso, [...]” (FERRÉZ, 2005a, p. 13, grifo nosso).

Sobre a negação da descendência africana que a criança vivencia no Brasil, encontramos na afirmativa de Vygotsky (2000) que o pensamento da criança se dá pelas conexões que ela faz com o meio externo; através das trocas com o outro vai formando conceitos e moldando o entendimento sobre o mundo. Jerusa Paulino da Silva et al (2011), afirmam que o processo de construção da identidade na criança começa a se estabelecer muito cedo, e a criança negra recebe informações preconceituosas quanto à sua raça. Segundo os autores, a sociedade brasileira legitima a crença, a cultura e os padrões de beleza do europeu, e que nos anos iniciais da fase escolar as informações propagadas nos contos de fadas apresentam princesas brancas, loiras de olhos azuis, moldadas na estética europeia. Esse evento contribui para que a criança negra esteja desprovida de um parâmetro para se reconhecer e, de forma inconsciente, vê-se propensa a negar sua própria afrodescendência, tentando enquadrar-se nos parâmetros estéticos e culturais do branco. Em consonância com o exposto, o antropólogo Kabengele Munanga (1999)

afirma que “tanto os mulatos quanto os chamados negros ‘puros’ [...]” (MUNANGA, 1999, p. 88, grifos do autor), no Brasil, interiorizaram preconceitos negativos contra a identidade que os fez cair na armadilha do branqueamento.

Outro fator de ruptura com o tradicional veiculado nessas narrativas está na representação da fada madrinha. Essa personagem em **Amanhecer esmeralda** (2005a) é uma figura masculina, uma pessoa comum que não pertence a um reino encantado, desacostumada a realizar desejos ou fazer as outras pessoas felizes, tal como podemos inferir da narrativa: “[...] a menina mostrava nos olhos o grau de felicidade, apesar da vergonha que tinha na presença de Marcão lhe deu um beijo no rosto, ele soltou um grande sorriso, pois há muito tempo **não fazia ninguém feliz**” (FERRÉZ, 2005a, p. 27, grifo nosso). Observamos também que a mudança que ocorre na vida da protagonista não se relaciona ao *status* material, uma vez que Manhã permanece na situação de pobreza. O que ocorre é uma ascensão cultural, ou seja, a menina passa a conhecer a história do povo africano, sentindo-se orgulhosa de seus ancestrais, rompendo com o estigma da não aceitação da identidade negra. Isso lhe traz esperança de nova vida com o empoderamento de sua afrodescendência, outro fator de ruptura, visto que a transformação não vem do sobrenatural, mas sim do olhar de um professor, da compreensão diante da conjuntura que permeia o sofrimento da menina sobre si e sobre o cenário de sua vida. Em conformidade ao que podemos verificar na sinopse da segunda edição da obra, “[...] é um conto de fadas contemporâneo [...] com uma adorável personagem da vida real que de repente vê seu mundo se encher de cor e alegria” (FERRÉZ, 2014. Não paginado).

Seguindo a linha de ruptura, Manhã não pertence a uma família nobre e o pai não tem bens, castelo ou dotes para oferecer a um possível pretendente da filha. Também não ocorre o aparecimento desse tal pretendente, um príncipe rico proveniente de família nobre, capaz de transformar a vida e o *status* da protagonista.

No modelo familiar, também percebemos inovação, posto que identificamos um formato menos machista, considerando que o pai fica em casa e realiza tarefas domésticas, enquanto a esposa sai para prover o sustento da família.

Outro fator de desconstrução está no desfecho, pois não apresenta a ideia do fim frequente no conto tradicional. A narrativa não é encerrada com o tradicional **viveram felizes para sempre**. Sendo assim, a ideia transmitida no desfecho é a de um recomeço com a possibilidade de se construir um futuro feliz. Isso acontece de modo metafórico no olhar de Manhã, que enxerga o amanhecer de um novo dia

com a coloração de seu vestido, o verde da pedra preciosa Esmeralda, fazendo inferir que a partir daquele momento haveria um caminho de esperança a percorrer:

Pegou seu material no sofá, saiu e fechou a porta. Quando chegou à rua, não acreditou [...] tudo estava muito lindo, organizado como nunca tinha visto, ela olhou para o seu vestido, olhou para as casas, olhou para o céu, e viu que tudo era daquela cor, até o amanhecer era esmeralda (FERRÉZ, 2005a, p. 46).

Considerando a análise de teóricos que expõem ser de grande importância que a literatura destinada ao público infantil esteja de acordo com as necessidades e urgências de cada época, sem, contudo, deixar de ser uma história elaborada dentro do encantamento proposto para essa faixa etária (COELHO, 2000), os problemas e caminhos vivenciados pelos personagens na ficção são arquétipos daqueles experimentados pelos seres humanos na vida real – “[...] nada mais são do que símbolos ou alegorias da grande aventura humana [...]” (COELHO, 2000, p. 116). Entretanto, a estudiosa assevera que para uma obra mover interesse e provocar reflexões no público infantil, é necessário que seja feita com criatividade na qual esse indivíduo possa transitar. Isso, pois a criança é por natureza imaginativa e precisa de uma arte com igual talento. Sobre as tendências que vêm ocupando a literatura maravilhosa desenvolvida para a infância no palco contemporâneo, a teórica afirma que as tessituras dessas narrativas ganharam traços das realidades atuais, sendo isso de grande importância para as urgências da contemporaneidade.

Sobre isso, no artigo **Eredegalda precisa falar**¹, Valéria Cristina Pereira e Valéria Medeiros (2018), afirmam que a literatura serve, dentre outras coisas, como ferramenta para se lidar com situações ameaçadoras e de difícil compreensão que se apresentam no cotidiano, e que, portanto, é de extrema importância, em qualquer idade, a promoção de leituras que conduzam o leitor à compreensão de processos socioculturais diversos, entre esses, diversidades raciais, de gênero e sociais, de forma que se promova autoconhecimento, autoestima e aceitação.

Corroborando com essa linha de pensamento, Carvalho (1985) salienta que uma narrativa pode servir a vários e diferentes interesses de acordo com sua época.

¹ As autoras tecem comentários sobre a polêmica ocorrida no ano 2017, relativa à retirada da indicação para os anos iniciais da escola pública do livro paradidático **Enquanto o sono não vem**, do autor José Mauro Brant, sob a alegação de que a obra abordava o tema incesto.

A autora relata que Castro Alves e outros escritores, no Brasil, fizeram mais pela Abolição da Escravatura por intermédio do uso da pena do que se fez com armas.

Analisando a importância da arte literária, inserida na contemporaneidade, atuar como veículo de reflexão e conscientização, Coelho (2000) justifica:

Enfim o que hoje define a *contemporaneidade* de uma literatura é sua intenção de estimular a consciência crítica do leitor; levá-lo a desenvolver sua própria expressividade verbal ou sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a sociedade, em que ele deve atuar quando chegar sua vez de participar do processo em curso (COELHO, 2000, p. 151, grifo da autora).

Perante o exposto, acreditamos que a causa das modificações apresentadas no gênero conto de fadas, na obra em tela, acontecem para compatibilizar a representação com o cotidiano de uma menina que pertence a um território favelado no Brasil na contemporaneidade dos anos 2000 e, principalmente, para atender às questões sociais, culturais e ideológicas que permeiam a temporalidade atual, bem como a afrodescendência e o modelo de comportamento feminino.

No entanto, ao compararmos a primeira edição da obra, do ano de 2005, com a segunda edição, do ano de 2014, percebemos significativas diferenças na tessitura dos títulos. Encontramos dessemelhanças em relação aos destaques de palavras, no léxico e na estrutura gramatical, que entendemos terem alterado o foco concedido a determinadas passagens do texto. Conseqüentemente, essas ações interferiram na recepção de ambas edições. Para obtermos maior compreensão do afirmado, discorreremos, na seção que segue, sobre a leitura do referido evento.

5 DUAS EDIÇÕES, DUAS APRESENTAÇÕES

A obra **Amanhecer esmeralda** possui duas edições, tendo sido a primeira publicada em 2005, e a segunda, em 2014. Ao percorrermos o *corpus* constituído pelas duas edições, percebemos haver significativas diferenças entre uma edição e outra, tanto no que se refere à composição textual quanto ao campo iconográfico. Essas dissimilitudes cumpriram com objetivos de correção gramatical e atualização de informação. Em vista de termos identificado que algumas dessas ações poderiam estar interferindo na recepção de ambas as edições, propusemo-nos a explorar de modo profícuo a referida ocorrência. Assim sendo, seguem nossas observações.

Mas antes ressaltamos a afirmativa de Zilberman et al (2004) que esse tipo de procedimento não é inusitado, visto que a incidência de alterações em reedições de obras literárias não é incomum e podem acontecer por motivos que vão desde pretensões da autoria do autor até mesmo a demandas externas.

Zilberman et al (2004) expõe que Machado de Assis iniciou sua trajetória de escritor muito cedo, aproximadamente aos quinze anos, e os veículos mais ativos para suas obras eram jornais e revistas. Porém, tendo ciência de que o livro guardava mais durabilidade e alcance de público, suas produções foram sendo transportadas para esse suporte. Ao fazer essa transposição, os textos eram reelaborados, reformatados e modificados. No processo de deslocamento de um suporte para o outro, boa parte desse acervo publicado em folhetins foi delegado pelo autor ao descarte. Essa ação fez com que parte desse material se perdesse. Contudo, pesquisadores conseguiram recuperar uma boa parcela dessas criações.

Na década de 1950, membros da comissão **Machado de Assis** examinaram esse montante que foi recuperado. O pesquisador Eugênio Gomes fazia parte desse grupo de pesquisadores e deteve sua atenção na comparação das quatro edições da obra **Memórias póstumas de Brás Cubas** que o escritor publicou em vida. Segundo o teórico, para a realização dessa análise fora eleita como fonte primária o acervo em forma de folhetins veiculados quinzenalmente na **Revista Brasileira** entre março e dezembro de 1880. As demais edições de 1881, 1896 e 1899 foram publicadas no suporte livro, reeditadas por diferentes editoras, nas quais se observa que Machado de Assis imprimiu significativas modificações no campo de inclusões e exclusões. As modificações que se processaram nas edições posteriores à fonte primária alteraram a recepção dos fatos relatados (ZILBERMAN et al, 2004).

Zilberman et al (2004) pondera que foi de grande importância para o campo da análise literária o trabalho desenvolvido por Eugênio Gomes, posto que evidenciou que Machado de Assis, em processo de leitura de si mesmo, corrigia-se e aperfeiçoava-se e veio aclarar que a literatura não é estática, mas representações do pensamento e comportamento humano em determinados momentos da História e, por isso, passíveis de correções e adaptações que podem estar relacionadas às mudanças sociais, políticas, exigências editoriais e até mesmo às subjetividades do autor. Acerca desse fato, a supracitada estudiosa acredita que as intenções do escritor também se manifestam no discurso de uma narrativa.

A seguir, iniciaremos nossas ponderações pelo campo iconográfico.

5.1 DIFERENÇAS NO CAMPO ICONOGRÁFICO

Antes de apresentarmos nossas observações, é importante ressaltar que a obra foi editada por editoras diferentes.

A primeira edição foi produzida pela editora Objetiva. Segundo Maurício Meireles (2015), a editora, até o ano de 2013, pertencia ao grupo espanhol Santillana. No ano de 2014, foi vendida para a *Penguin Random House* Brasil, um grupo editorial de grande abrangência mundial. Com a compra, o grupo passou a administrar os selos que lhe pertenciam: Alfaguara, Suma de Letras, Fontanar, Foglio e Ponto de Leitura. Em 2015, o grupo vendeu cinquenta e cinco por cento das ações da editora para a Companhia das Letras, que passou a deter maior parte do seu controle. A segunda edição foi reproduzida pela editora DSOP. Encontramos informações sobre a empresa em postagens de suas redes sociais. De acordo com o *website* da Editora DSOP (2021), a empresa iniciou sua trajetória editorial com obras voltadas para a educação financeira. E ainda tem como principal objetivo disseminar, no Brasil e no mundo, esse segmento do mercado editorial. Porém, a editora tem ampliado o seu campo de interesse e apostado na publicação de outros gêneros no universo da literatura.

Outro fato de grande importância que devemos levar em consideração refere-se ao fato de as edições possuírem ilustradores diferentes.

A primeira edição foi ilustrada por Igor Machado, de acordo com informações em Dando (2020). O ilustrador, sócio fundador da produtora Arteiros S/A, é também cantor, compositor, poeta documentarista e produtor cultural. Em sua trajetória artística constam o álbum **Coco Pop Xote Novo**, lançado em 2013 e relançado em

2020; a produção musical da obra poética e o musical **Amores Ébrios**, que apresentou em Maceió, no Rex Jazz Bar, junto com outros poetas da capital; e a trilha do filme **O Jumeiro de Xangô**. Como autor, sua primeira obra de destaque é o livro de poemas **Pausas corrompidas**, publicado no ano de 2017 pela editora Imprensa Oficial Graciliano, lançado na VIII edição da Bienal Internacional do Livro de Alagoas. A segunda edição foi ilustrada por Rafael Antón. Segundo o *website* da Editora Biruta (2021), o ilustrador é natural de Vigo, na Espanha, e já morou em Madri (Espanha) e Munique (Alemanha). É formado em desenho de interiores. O ilustrador trabalha para o cinema criando personagens e desenhando *storyboards*, ou seja, roteiros de filmes com desenhos das cenas. Conforme informações da obra **Amanhecer esmeralda** (2014), é autodidata e já ilustrou diversos livros infantis.

Em relação à iconografia, Cristina Biazetto (2008), em um artigo denominado **As cores na ilustração do livro infantil**, afirma que a ilustração é uma arte que apresenta subjetividades de cada autor: “a ilustração não referencia somente os espaços do texto: ela reflete todo um universo e um modo de ver particular do ilustrador, que imprime em seu trabalho o seu conhecimento e sua experiência” (BIAZETTO, 2008, p. 75). Já no artigo **O projeto gráfico do livro infantil e juvenil**, Odilon Moraes (2008) adverte que na composição de um livro o trabalho do ilustrador, embora nem sempre, é feito a partir do texto já produzido e, assim sendo, sua inspiração tem como base primeira a palavra. E para que uma obra infantil e juvenil atinja seu público, é necessário que projeto gráfico, ilustração e texto estejam em consonância com o fim de conduzir e imprimir ritmo à leitura:

[...] dada a importância desse objeto- livro onde a história adormecida aguarda o leitor para acontecer, quanto mais integradas trabalharem suas partes dentro da obra, melhor de dará a fruição. É ao leitor que ela deverá aparecer, não como um composto de fragmentos (palavras, imagens, páginas) mas como um universo singular de leitura (MORAES, 2008, p. 58, grifo do autor).

Assim, ao compararmos as dissimilaridades presentes nas edições da obra em voga, apreendemos que as mesmas ocorreram tanto no campo da subjetividade de cada ilustrador, como no interesse de ajustar a composição da ilustração às diferentes recepções de cada edição.

Sobre isso, na primeira edição da obra em análise as ilustrações são em preto e branco (**Figura 1**) até o momento que a menina ganha o vestido verde esmeralda

(**Figura 2**), identificado na obra como o objeto mágico, próprio do gênero conto de fadas. A escolha da cor verde para o vestido se deu para exaltar a ideia da esperança, conforme associação popular com essa tonalidade. Ao dissertar sobre a correspondência semântica das cores Pereira (2011), afirma que a ideia da esperança atribuída a essa coloração ocorre em função da analogia que se faz com tom das folhas das plantas, posto que essas carregam a ideia do novo, do recomeço, presente no processo de germinação.

A partir desse ponto, a ilustração vai ganhando gradativamente outras cores, iniciando pelo tom verde da roupa, até culminar em cores variadas nas páginas 46 e 47 (**Figura 3**), que marcam o término da história. As diversas cores que vão aparecendo no cenário conotam as mudanças positivas que ocorreram na existência de Manhã e as várias possibilidades que se abrem, desde então, no caminho da menina. As imagens totalmente coloridas no final da trama fazem-nos inferir que a protagonista passa a ressignificar o seu modo de ver o mundo e, conseqüentemente, a sua existência.

FIGURA 1: Imagem em preto e branco - primeira edição. FERRÉZ, 2005a, p. 8.



Fonte: FERRÉZ, 2005a, p. 8.

FIGURA 2: Imagem que marca o momento em que a ilustração começa a ganhar cor - primeira edição. FERRÉZ, 2005a, p. 26.



Fonte: FERRÉZ, 2005a, p. 26.

FIGURA 3: Imagem final com cores diversas - primeira edição. FERRÉZ, 2005a, p. 46-47.

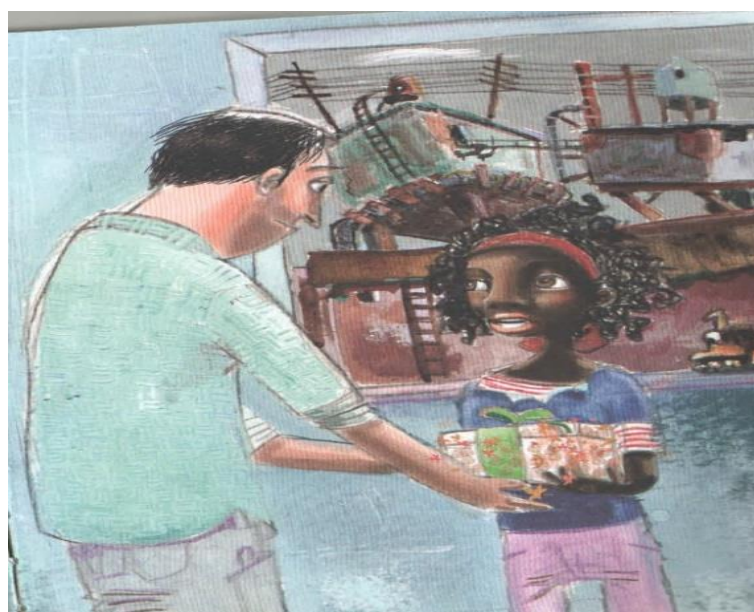


Fonte: FERRÉZ, 2005a, p. 46-47.

Ao contrário da primeira edição, em sua segunda edição o livro ganha cores variadas desde o início (**Figura 4**), que se estendem até a página que antecede as duas últimas que marcam o fim da narrativa. Nesse ponto, a ilustração apresenta somente da cor verde, oriunda do vestido de Manhã (**Figura 5**).

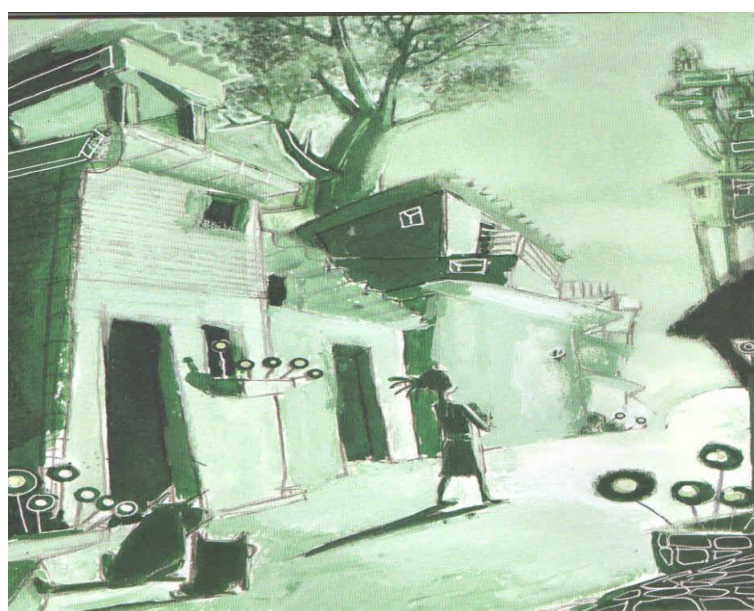
Inferimos que a intenção foi destacar a ideia da possibilidade de esperança que a protagonista passou a enxergar para a sua vida no desfecho da trama.

FIGURA 4: Imagem com cores diversas - segunda edição. FERRÉZ, 2014, p. 23.



Fonte: FERRÉZ, 2014, p. 23.

FIGURA 5: Imagem final com coloração verde - segunda edição. FERRÉZ, 2014. Não paginado.



Fonte: FERRÉZ, 2014. Não paginado.

Outro exemplo que sustenta posicionamentos diferentes implícitos em cada edição encontra-se vinculado ao momento da narrativa em que o pai estabelece um diálogo com a filha sobre os afazeres escolares da menina. Na primeira edição, encontramos o seguinte texto: “[...] ouvia isso todos os sábados que era o dia que o pai **tinha** que ver seus cadernos” (FERRÉZ, 2005a, p. 16, grifo nosso). Na ilustração, aparece a menina sentada ao chão, distante do pai, com expressão aborrecida e o pai de costas para o leitor, longe da filha, não permitindo ver nenhum contentamento em sua expressão (**Figura 6**). Compreendemos estar o discurso verbal e o não verbal embasando a ideia de o pai analisar os cadernos da filha sem nenhuma vontade, ou seja, por pura imposição.

FIGURA 6: Imagem da cena em que o pai demonstra ver o caderno da filha por obrigação - primeira edição. FERRÉZ, 2005a, p. 16.



Fonte: FERRÉZ, 2005a, p. 16.

Na segunda edição, o texto verbal que compõe a cena retira o sentido da obrigação do pai em ver os cadernos da menina: “[...] ouvia isso todo sábado, dia em que seu pai via seus cadernos” (FERRÉZ, 2014, p. 14). A ilustração corrobora com essa ideia, pois a menina surge abraçada ao pai, com expressão de contentamento,

e o genitor, de frente para o leitor, demonstra por meio de seus traços interesse na exposição que a menina realiza sobre sua tarefa escolar (**Figura 7**).

FIGURA 7: Imagem em que o pai demonstra interesse em ver os cadernos da filha - segunda edição.

FERRÉZ, 2014. Não paginado.



Fonte: FERRÉZ, 2014. Não paginado.

Agora, dedicaremos nossas averiguações às diferenças detectadas no campo da composição textual e nos destaques empregados em palavras e frases.

5.2 DIFERENÇAS NA COMPOSIÇÃO TEXTUAL E NOS DESTAQUES

Verificamos numerosas diferenças e inferimos que algumas delas interferem significativamente no enfoque dado à narrativa. Essas discordâncias ocorrem nos seguintes aspectos: na atualização de informações; em destaques de palavras e expressões; na estrutura gramatical e no léxico. Com o intuito de possibilitar ao nosso leitor comparação e compreensão das dissimilaridades a que nos referimos, organizamos 23 quadros nos quais expomos recortes das partes concomitantes às duas edições. Logo, após cada quadro dispomos nossas análises sobre o ocorrido e os possíveis motivos que geraram tais alterações.

Os destaques gráficos nas palavras e expressões foram transcritos nos quadros com tamanhos de fontes e negritos, semelhantes aos utilizados nos textos das edições e as dessemelhanças nas edições foram marcadas, por nós, em vermelho. Tais ações têm por objetivo conceder ao leitor percepção de como são apresentados esses aspectos nas edições selecionadas.

QUADRO 1: Apresentação de número 1 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Manhã acordou cedo mais uma vez, era sexta-feira, o dia de alegria para todas as crianças que estudavam. (p. 9)</p>	<p>Manhã acordou cedo mais uma vez, era sexta-feira, dia de alegria para todas as crianças que estudavam. (p. 7)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Observamos a presença do artigo **o** na primeira edição e sua exclusão na segunda edição. Na primeira edição, inferimos que a presença do artigo particulariza o dia determinado na narrativa como aquele que agrada às crianças.

Nos destaques gráficos, na segunda edição, percebemos que a primeira letra da palavra que inicia o texto é destacada em fonte maior. Esse acontecimento, que ocorre por todo o livro, cremos estar relacionado à intenção relativa a um estilo que se desejou imprimir. Portanto, por ser recorrente em toda a segunda edição, não mencionaremos mais essa ação nas outras passagens. Nos demais realces, chamamos atenção para a relevância maior no nome da menina, na primeira edição. O nome guarda o sentido da primeira parte do dia, do início de mais uma jornada. Supomos estar havendo a intenção, por meio de jogo com o significado do vocábulo, destacar a esperança de novas possibilidades que a menina irá protagonizar. Cremos que os demais destaques em fonte menor, também na primeira edição, destacam o fato de a escola presente nas periferias brasileiras não cumprir com o papel de ser um

espaço democrático e prazeroso para os discentes, posto que a alegria está em permanecer alguns dias sem a obrigação de ir ao local.

QUADRO 2: Apresentação de número 2 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Foi até a pequena mesa feita artesanalmente por seu pai com tábuas de caixotes e não viu nenhum embrulho. Era mais um dia sem pão.</p> <p>Pegou a panela onde sua mãe fazia café e olhou dentro, nada. (p. 10)</p>	<p>Foi até a pequena mesa, feita artesanalmente por seu pai com tábuas de caixotes, e não viu nenhum embrulho.</p> <p>Era mais um dia sem pão.</p> <p>Pegou a panela onde sua mãe fazia café e olhou dentro.</p> <p>Nada. (p. 8)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Na organização textual da segunda edição, atentamo-nos para a mudança na pontuação. Esse comportamento ocorre em várias partes da segunda edição. Segundo nossa análise, nesse quesito houve a preocupação em aproximar a sintaxe do texto à norma culta, porém, em algumas passagens as alterações tiram do texto o ritmo acelerado empregado na primeira edição, o qual entendemos ter tido o objetivo de afinar o ritmo do texto com a cadência do Rap, estilo musical próprio do movimento Hip Hop que é difundido no gueto representado na história. Essa ação é repetida em toda a segunda edição. Assim, compreendemos não ser necessário mencioná-la nas demais vezes em que ocorrem.

Nos destaques da segunda edição, o chamativo na palavra **nada** enfatiza a situação de pobreza na qual a menina está inserida. Na primeira edição, além da relevância na palavra, ocorre realce nos demais vocábulos do enunciado, o que chama a atenção da recepção para a situação de abandono na qual Manhã se encontra.

QUADRO 3: Apresentação de número 3 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Manhã foi até as caixas de papelão e pegou a pequena calça <i>jeans</i>, vestiu, em seguida procurou uma blusa e achou uma blusinha vermelha, um pouco desbotada, mas servia, saiu do pequeno cômodo feito em madeira e entrou na única parte de sua casa que era de alvenaria, o banheiro.</p> <p>Manhã olhou no pequeno espelho, viu seus cabelos soltos no ar, lembrou do creme de sua mãe, mas também lembrou das chineladas que ela lhe dava toda vez que via o creme com menor volume no frasco.</p> <p>Passou a mão pelos fios ainda rebeldes no ar, e tentou abaixá-los, sabia que era em vão, mas toda manhã fazia isso, pegou um pouco de água com as pequenas mãos no chuveiro e passou na cabeça, os fios fixaram um pouco, em seguida pegou mais um pouco d'água e lavou o rosto, voltou ao quarto e pegou a sacola onde carregava seus cadernos. (p. 13)</p>	<p>Manhã foi até as caixas de papelão, pegou a pequena calça jeans e vestiu. Procurou uma blusinha e achou uma meio desbotada, mas servia. Saiu do pequeno cômodo feito de madeira e entrou no banheiro, única parte da casa que era de alvenaria.</p> <p>A menina olhou no pequeno espelho, viu seus cabelos soltos no ar. Lembrou-se do creme de sua mãe, mas também se lembrou das chineladas que ela lhe dava toda vez que via o creme em menor volume no frasco.</p> <p>Passou a mão pelos fios ainda rebeldes no ar e tentou abaixá-los – sabia que era em vão, mas toda manhã fazia isso. Pegou um pouco de água em suas pequenas mãos e passou na cabeça, os fios fixaram um pouco. Em seguida, pegou mais um pouco de água e lavou o rosto. Voltou ao quarto e pegou seus cadernos. (p. 11)</p>

Na segunda edição, a retirada da cor **vermelha** atribuída à blusa da protagonista, e a troca do advérbio de intensidade **pouco** pelo advérbio de intensidade **meio** para identificar o estado de conservação em que se encontrava a vestimenta da menina. Apreendemos a intenção de menosprezar ainda mais a peça da roupa que a menina tinha para usar. Outro vocábulo retirado na segunda edição foi **chuveiro**. Sobre isso, ao percorrermos a trama, analisamos que esse utensílio é uma ferramenta importante na transformação da protagonista, dado que é usado como parte inicial do ritual da transformação da protagonista. Logo, a retirada dessa peça no início da narrativa, esvazia a compreensão de que a higienização em um banho de chuveiro é algo que faz parte do cotidiano das meninas moradoras de uma periferia pobre do Brasil. Também encontramos na referida edição a retirada da palavra **sacola**, utilizada para designar como as crianças pobres carregam os seus cadernos escolares, fazendo-nos contatar a descaracterização do que normalmente ocorre com os discentes na faixa etária da menina, que desprovidos de condições financeiras e na falta de algo mais adequado carregam seu material acadêmico em apetrechos improvisados. Nessa alteração, acompanhamos a intenção em minimizar a falta de empenho para com o universo da escola, já que essa instituição, apesar de seus problemas estruturais expostos no texto, é por ela definida enquanto local de suma relevância na vida daqueles que dela necessitam.

QUADRO 4: Apresentação de número 4 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Chegou à escola no horário certo, a turma estava pegando fogo, já estava na terceira série, talvez fosse professora, dentista, advogada, havia aprendido a sonhar, mas também a pensar com os pés no chão e não gostava disso, quando se imaginava limpando a casa de alguém por toda a</p>	<p>Chegou à escola no horário certo. A turma estava pegando fogo. Já estava no quarto ano, talvez fosse professora, advogada... Havia aprendido a sonhar, mas também a pensar com os pés no chão, e não gostava disso. Quando se imaginava limpando a casa de alguém por toda</p>

vida que nem sua mãe, uma tristeza invadia seu corpo. (p. 14)	a vida que nem sua mãe, uma tristeza invadia seu corpo. (p. 13)
--	---

Fonte: Elaborado pela autora.

Na segunda edição, presenciamos que a nomenclatura **terceira série**, para designar o período escolar em que a discente está inserida, foi alterada para **quarto ano**. Frente a isso, realizamos uma busca nas leis que regiam o sistema educacional no momento em que a primeira edição fora produzida, detectando que as afirmativas estavam em consonância com o regimento daquele momento, e que no espaço de tempo entre as duas edições, ocorreram alterações na lei que subordina essa instituição. Encontramos modificação no nome da fase escolar da protagonista: **terceira série**, na primeira edição, para **quarto ano**, na segunda edição. Essa mudança na terminologia se deu em função das alterações promovidas pela Lei nº 11.274, de 6 de fevereiro de 2006, que alterou a redação da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, e fez vigorar novas diretrizes e bases para a educação nacional. Entre as modificações promulgadas está aquela que estabelece a duração de nove anos para o Ensino Fundamental, incluindo na fase escolar, como obrigatoriedade, a faixa etária dos seis anos. Ocasinou-se, assim, a troca da nomenclatura, fato que respaldou a alteração realizada na segunda edição da obra.

Na pontuação da segunda edição, chamamos atenção para as reticências colocadas após as possíveis frentes de trabalho que a menina poderia pleitear para o seu futuro. No contexto, tal sinal de pontuação abre as possibilidades de escolha da protagonista, enquanto que na primeira edição essa viabilidade fica restrita às profissões enumeradas. Observamos ainda a retirada do ofício de **dentista**.

Nas diferenças de destaques, chamamos atenção para o intento de pontuar diferentes sentimentos na primeira edição. Além disso, há um chamamento para a **tristeza**, enquanto que na segunda edição, para o ato de **sonhar**.

QUADRO 5: Apresentação de número 5 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>— Istude, mia fia, istude pra num ficá que nem seu pai.</p> <p>Ouvia isso todos os sábados, que era o dia em que seu pai tinha que ver seus cadernos, ele passava os olhos rapidamente pelas matérias, em seguida dizia a mesma frase. (p. 16)</p>	<p>— Istude, mia fia, estude pra num ficá que nem seu pai.</p> <p>Ouvia isso todo sábado, dia em que seu pai via seus cadernos. Ele passava os olhos rapidamente pelas matérias e dizia a mesma frase. (p. 14)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Consideramos, na parte textual em tela, que houve discordância no discurso veiculado nas edições. Na primeira edição, quando o pai da protagonista é instado a ver os cadernos da menina, percebemos a intenção clara em demonstrar que esse ato era movido por simples obrigação. Isso ocorre no sentido de imposição atribuído à ação com a conjugação do verbo **ter** com o verbo **ver**. Outro fato que corrobora com a ideia de o genitor estar verificando as atividades da menina sem vontade é explicitado quando a expressão **em seguida** é acionada para demonstrar a rapidez com a qual o senhor viu as atividades escolares da filha. Na segunda edição, há a retirada tanto de a conjugação do verbo **ter** com o verbo **ver**, como da expressão, em seguida, ocultando a ideia da obrigatoriedade.

Acerca dos destaques, os relevos dados ao diálogo, na primeira edição, demonstram a crença que só por meio da escolarização haveria a possibilidade de a protagonista obter mobilidade social, fato esse não demarcado na segunda edição.

QUADRO 6: Apresentação de número 6 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Marcão entrou na sala exatamente às sete horas, era pontual como um britânico, sempre com uma camisa social de manga curta, e com uma calça jeans desbotada, sapatos de camurça, um pouco de gel no cabelo e com uma pasta marrom que o acompanhava em todas as salas. Disse um bom-dia, deu um sorriso, e foi para a mesa do professor, começou a aula falando sobre a linguagem, e logo o assunto foi para a sociedade, era assim que dava aula, começava com a matéria e partia para uma pequena aula de educação moral e cívica todos os dias, sabia da carência dos seus alunos, e tentava apontar caminhos desde já para eles. (p. 18)</p>	<p>Marcão entrou na sala exatamente às sete horas, pontual como um britânico. Usava sempre uma camisa social de manga curta, calças jeans desbotada, sapatos de camurça, um pouco de gel no cabelo e tinha uma pasta marrom que o acompanhava em todas as aulas. Disse um bom-dia, sorriu e foi para a mesa do professor. Começou falando sobre linguagem, e logo o assunto foi para a sociedade. Era assim que dava aula: sempre começava com a matéria e partia para uma pequena aula de “educação social”. Sabia da carência dos seus alunos e tentava apontar desde cedo alguns caminhos para eles. (p. 17)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Novamente presenciamos a correção de dados que foram apresentados na ocasião da primeira edição. Na referida obra, havia a nomenclatura **Educação Moral e Cívica** para designar o nome de uma disciplina veiculada na instituição escolar, alterada, na segunda edição, para **Educação Social**. Acreditamos que isso se deu em função de o autor, no momento da produção da primeira edição, ter guardado na memória a nomenclatura que serviu para titular a disciplina durante o período de 1969 a 1993. De fato, havia a obrigatoriedade da disciplina nomeada por Educação Moral

e Cívica, a partir do ano de 1969, em todas as modalidades de ensino do país (BRASIL, 1969). A ação da inclusão da disciplina como obrigatória ocorrera pelo então presidente Arthur da Costa e Silva, durante a fase mais dura e brutal da ditadura militar brasileira. Essa obrigatoriedade foi retirada por Itamar Franco na Lei nº 8.663, de 14 de junho de 1993, após polêmicas, conflitos e pedidos de exclusão – dispõe sobre a revogação da inclusão da Educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no país e dá outras providências (BRASIL, 1993). Destacamos, ainda nesse quadro, a inclusão do advérbio **sempre** para conotar o esforço contínuo do professor em ministrar informações para seus alunos a fim de que sejam capazes de fomentar reflexões que os ajudem nos embates da vida.

A respeito dos destaques, na primeira edição há o realce em negrito e fonte bem maior no nome do professor. Esse recurso traz para a recepção a ideia de grandeza tanto na representatividade física quanto na profissional para o docente, que na narrativa vai além de sua função e move ações para auxiliar seus alunos.

QUADRO 7: Apresentação de 7 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>A aula chegou ao fim, e todos estavam se levantando, quando Marcão olhou novamente para aquela menina,</p> <p>sempre mal-arrumadinha, sempre acuada no canto da sala, resolveu chamar Manhã para a mesa, a menina olhou meio desconfiada, pensando por alguns instantes no que havia feito de errado.</p>	<p>A aula chegou ao fim. Todos estavam se levantando quando Marcão olhou novamente para aquela menina, sempre mal-arrumadinha, sempre acuada no canto da sala, e resolveu chamar Manhã até a sua mesa. A menina olhou meio desconfiada, pensando por alguns instantes no que havia feito de errado.</p> <p>Marcão pediu que ela se sentasse perto da mesa e perguntou de que bairro ela era.</p>

<p>Marcão pediu que ela se sentasse próximo à mesa e perguntou de que bairro ela era.</p> <p>— Daqui do Jardim das Rosas, professor.</p> <p>Ele pensou que nunca havia rosas naquele bairro e no que teria gerado aquele nome, mas preferiu continuar a conversa, e perguntou sobre a família de Manhã.</p> <p>— Ah! Meu pai bebe um pouco, né, tenho vergonha de falar, mas ele não bate na minha mãe não. Já minha mãe trabalha até de noite na casa da Dona Flávia, a patroa dela. (p. 20-21)</p>	<p>— Daqui do Jardim da Rosas, professor.</p> <p>Ele pensou que não havia rosas naquele bairro e no que teria gerado aquele nome. Mas preferiu continuar a conversa e perguntou sobre a família de Manhã.</p> <p>— Ah! Meu pai bebe um pouco, ne, tenho vergonha de falar, mas ele não bate na minha mãe, não. Já a minha mãe trabalha até de noite na casa da dona Flávia, a patroa dela. (p. 18)</p>
--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Na composição do texto, notamos, na segunda edição, a troca do advérbio de negação **nunca** pelo advérbio **não** no momento em que o professor reflete sobre o motivo de o bairro da protagonista ter recebido o nome Jardim das Rosas. Entendemos que essa mudança nos advérbios se deu para retirar a ideia contida na primeira edição de que o território marginal representado na trama jamais receberia a atenção dos poderes públicos e vivenciar as melhorias então proporcionadas.

Quanto aos destaques, na primeira edição percebemos a intenção de reforçar o precário estado visual em que se encontra a menina, ademais, a baixa autoestima que ela protagoniza. A retirada dos mesmos na segunda edição faz com que o olhar deixe de se voltar de modo mais atento para o referido fato.

QUADRO 8: Apresentação de número 8 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Marcão então começou a entender por que ela vinha tão malvestida para a escola, e continuando a conversa, descobriu que ela mesma, ao chegar em casa, fazia os deveres domésticos, cozinhava para comer, lavava a própria roupa, ou seja, com apenas nove anos de idade, Manhã já tinha a responsabilidade de uma mulher.</p> <p>Marcão resolveu terminar o papo.</p> <p>— Pode ir, Manhã, depois a gente conversa, minha filha, vá com Deus. Para ele foi doloroso ouvir aquilo tudo, pois já havia perguntado no início do ano sobre os sonhos de cada um, e sabia que Manhã queria ser professora em primeiro lugar, mas era o que Marcão se perguntava, como sonhar com uma vida melhor, se ela já está sendo preparada para diarista desde a infância? (p. 22-23)</p>	<p>Marcão então começou a entender por que ela vinha tão malvestida para a escola. Continuando a conversa, descobriu que ela mesma, ao chegar em casa, fazia os deveres domésticos, cozinhava para comer, lavava a própria roupa... Ou seja, com apenas nove anos de idade, Manhã já tinha a responsabilidade de uma mulher. Resolveu terminar o papo.</p> <p>— Pode ir, Manhã, depois a gente conversa, minha filha. Vai com Deus. Para ele foi doloroso ouvir aquilo tudo. Já tinha perguntado no início do ano sobre os sonhos de cada um e sabia que Manhã queria ser professora em primeiro lugar. Mas Marcão se perguntava como ela podia sonhar com uma vida melhor, se já estava sendo preparada para ser diarista desde a infância. (p. 21)</p>

Na organização textual da segunda edição, ressaltamos mais uma vez a presença das reticências alterando o sentido dado ao enunciado. Colocadas junto ao conjunto de atividades domésticas que a menina desempenha, faz inferir que as responsabilidades da criança são muito maiores, e traz para a narrativa a ideia de estar havendo uma exploração do trabalho infantil. Outra mudança na pontuação que se torna significativa na recepção é a retirada, na mesma obra, do ponto de interrogação no momento em que o professor reflete sobre o futuro da aluna. A caracterização da pergunta cria no imaginário a possibilidade de a personagem, apesar das dificuldades, obter uma mudança positiva em seu destino. A retirada da pontuação soa-nos como uma afirmação de impossibilidade.

Nos destaques, também inferimos intenções opostas. Na primeira edição, os realces pontuam o sentimento de preocupação do mestre em relação à situação desenhada na vida da discente, enquanto que na segunda edição a finalidade fora a de pontuar o sentimento de tristeza e impotência do professor diante do relato que Manhã fez sobre sua vida.

QUADRO 9: Apresentação de número 9 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Mais um dia amanheceu, a aula fora muito proveitosa, lições de português e matemática foram ensinadas, todos estavam se levantando quando Marcão disse que queria falar com Manhã novamente. A pequena se aproximou do professor e esperou o assunto começar.</p> <p>— Sabe o que é, Manhã, eu estava passando em frente a uma loja de roupas ontem, e decidi comprar uma coisa, queria que você não levasse a</p>	<p>Mais um dia amanheceu. A aula foi muito proveitosa, lições de português e matemática foram ensinadas. Todos estavam se levantando quando Marcão disse que queria falar com Manhã novamente. A pequena se aproximou do professor e esperou o assunto começar.</p> <p>— Sabe o que é, Manhã... Estava passando em frente a uma loja de roupas ontem e decidi comprar uma</p>

mal, porque é bem simples, mas comprei isso pra você. (p. 25)	coisa. Queria que você não levasse a mal, porque é bem simples, mas comprei isso pra você. (p. 23)
---	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Voltamos novamente nossa observação para a presença das reticências na segunda edição. Agora, essa pontuação foi colocada junto à fala do docente no instante em que ele vai tecer comentários sobre o presente que havia comprado para a discente. Aqui, as reticências serviram para dar uma pausa na fala do professor, remetendo-nos à ideia de o mestre estar buscando palavras para se expressar. Essa ação gera expectativa em relação ao que iria suceder, e ao mesmo tempo, valora o objeto doado no contexto da narrativa.

QUADRO 10: Apresentação de número 10 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Manhã arregalou os pequenos olhos negros e pegou o pacote com delicadeza, perguntou se podia abrir e com a aprovação do professor, tirou o durex delicadamente e, ao abrir a embalagem, estendeu o vestido, com uma cor que ela não sabia o nome.</p> <p>— Que lindo, professor, muito obrigada, que cor é essa?</p> <p>A resposta de Marcão foi imediata.</p> <p>— É esmeralda.</p> <p>A menina mostrava nos olhos o grau de felicidade, apesar da vergonha que tinha na presença de Marcão lhe deu um beijo</p>	<p>Manhã arregalou os pequenos olhos negros, pegou o pacote com delicadeza e perguntou se podia abrir. Com a aprovação do professor, tirou o durex delicadamente e abriu a embalagem. Estendeu o vestido, que era de um verde diferente que ela não sabia o nome.</p> <p>— Que lindo, professor! Muito obrigada! Que cor é essa?</p> <p>A resposta de Marcão foi imediata.</p> <p>— Esmeralda.</p>

<p>no rosto, ele soltou um grande sorriso, pois há muito tempo não fazia ninguém feliz. (p. 26-27)</p>	<p>A menina mostrava nos olhos seu grau de felicidade. Apesar da vergonha que tinha na presença de Marcão, deu-lhe um beijo no rosto. Ele soltou um grande sorriso, pois há muito tempo não fazia alguém tão feliz. (p. 25- 27)</p>
---	---

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse momento da narrativa, encontramos significativas diferenças. Na primeira edição, na descrição da cor do vestido que foi presenteado à protagonista, o nome da cor não aparece. O que ocorre é uma alusão por meio da coloração da pedra preciosa Esmeralda. Na segunda edição, já encontramos o nome, e a alusão à pedra preciosa serve para adjetivar o verde do vestido. Concluimos que na primeira edição a principal intenção foi trazer para o vestido a ideia de exuberância. Na segunda edição já houve a intenção de ligar o vestido à analogia da esperança que se faz com o verde, posto que o presente é um marco para as transformações na vida da menina. Observamos também na segunda edição a inclusão do pronome possessivo **seu** e o sentimento de felicidade da menina ao ganhar o presente. O mesmo ocorre com a inclusão do advérbio de intensidade **tão**, utilizado para designar o tamanho da felicidade que o objeto doado gerou na discente. As inclusões citadas também valoram a ação do professor. Chamamos atenção para a troca de recepção ocorrida na substituição na segunda edição do pronome indefinido **ninguém** por **alguém**, no momento em que foi feita uma afirmativa de que não era comum ao professor provocar felicidades em outras pessoas. A carga semântica que o pronome **ninguém** carrega é a de exclusão total ao substituí-lo por **alguém**. Assim, percebemos a intenção em suavizar o texto da primeira edição. Ressaltamos que o advérbio **tão** empregado na segunda edição, além de servir para pontuar a intensidade da felicidade da protagonista, conforme já afirmamos, serve também para reportar-nos à recepção de que o professor pode estar provocando felicidade em alguém, mas não com tamanha intensidade. Consideramos, ainda, que a alteração pode ter tido o objetivo de proteger a imagem do professor.

QUADRO 11: Apresentação de número 11 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Em seguida Marcão disse para Manhã que havia conversado com a Dona Ermelinda, que era a merendeira da escola, e que Manhã podia ir à sala dela para conversar.</p> <p>Manhã não entendeu, mas resolveu não perguntar, afinal, o professor tinha que ir embora. Saíram da sala juntos e ele deixou-a na porta da diretoria; em alguns segundos Dona Ermelinda chegou, olhou a menina e disse:</p> <p>— Você é muito bonita mesmo, o Marcão fez mó propaganda dos seus traços africanos, agora eu posso cuidar um pouquinho de você?</p> <p>Manhã não entendeu mas não teve coragem de questionar, a porta da sala foi aberta e as duas foram para um quatinho com um banheiro. Dona Ermelinda explicou que queria fazer uma trança raiz no cabelo dela, e perguntou se ela já tinha feito.</p> <p>— Já fiz uma vez sim, são umas tranças rasteirinhas assim na cabeça, ne?</p> <p>— Isso mesmo, Manhã, você não acha lindo?</p>	<p>Depois Marcão disse que tinha falado com a dona Ermelinda, a merendeira da escola, e que Manhã podia ir à sala dela para conversar.</p> <p>A garota não entendeu, mas resolveu não perguntar, afinal, o professor tinha que ir embora. Saíram da sala juntos, e ele a deixou na porta do refeitório. Em alguns segundos, dona Ermelinda chegou, olhou para ela e disse:</p> <p>— Você é muito bonita, mesmo! O Marcão fez a maior propaganda dos seus traços africanos. Agora eu posso cuidar um pouquinho de você?</p> <p>Manhã não entendeu, mas não teve coragem de questionar. A porta foi aberta, e as duas foram para um quatinho com um banheiro. Dona Ermelinda explicou que queria fazer uma trança raiz no cabelo dela e perguntou se ela já tinha feito.</p> <p>— Já fiz uma vez, sim, são umas tranças rasteirinhas assim na cabeça, né?</p>

<p>— Acho, minha tia fazia em mim antes, só que ela mudou.</p> <p>Vou te pedir uma coisa, ali do lado tem um chuveiro, você vai lá, toma um banho gostoso, que eu vou pôr seu vestidinho e fazer as tranças.</p> <p>Manhã pensou em retrucar, afinal estava com vergonha de toda aquela situação, mas quando pensou que ficaria linda, resolveu ir. (p. 29-31)</p>	<p>— Isso mesmo, Manhã, você não acha lindo?</p> <p>— Acho, minha tia fazia em mim antes, só que ela mudou.</p> <p>Vou te pedir uma coisa: ali do lado tem um chuveiro, você vai lá, toma um banho gostoso, que eu vou pôr o vestidinho em você e fazer as tranças.</p> <p>Manhã pensou em retrucar, afinal estava com vergonha de toda aquela situação, mas pensou que ficaria linda e resolveu ir. (p.27-28)</p>
---	---

Fonte: Elaborado pela autora.

Verificamos que na segunda edição ocorreram substituições de vocábulos e expressões que se tornam significativas na recepção. Na primeira edição, o texto é iniciado com a expressão **em seguida**, e na segunda edição, com o advérbio de tempo **depois**, ambos para identificarem a continuidade do assunto que estava sendo desenvolvido entre o professor e a aluna. Compreendemos que a expressão usada na primeira edição conota a urgência com a qual fora realizado o ato, e a substituição realizada, na segunda edição, esvazia a assimilação da rapidez com a qual o docente deu andamento ao plano de transformação da menina. Logo após aparece a permuta do verbo **conversar** pelo verbo **falar** para designar o tipo de diálogo desenvolvido entre Marcão e Ermelinda. Pontuamos que o verbo conversar guarda o significado de diálogo, no qual posicionamentos e detalhes são discutidos, enquanto que o verbo **falar** traz-nos a ideia de um monólogo. Assim, apreendemos que na primeira edição houve uma preocupação em trazer para o leitor a ideia de que o docente e a merendeira analisaram a situação de Manhã e, juntos, traçaram um modo para ajudar a menina.

Mais adiante, vemos outra troca de vocábulos: **porta da diretoria**, da primeira edição, por **refeitório**, da segunda edição, a fim de indicar o lugar onde a menina foi deixada pelo professor para se encontrar com a merendeira. Pensamos ter ocorrido

aqui uma correção, pois a probabilidade é de a merendeira estar no refeitório. Outra situação que nos remete ter ocorrido uma retificação, foi a retirada, na segunda edição, do vocábulo **sala**, identificando um espaço que antecede o quartinho disponível para a merendeira no ambiente escolar, já que normalmente na escola pública não existem dependências amplas disponibilizadas aos funcionários. Salientamos aqui a substituição, na segunda edição, da gíria **mó**, própria do gueto representado, presente na primeira edição, pela forma formal do vocábulo na língua portuguesa **maior**. Essa troca retirou a representação da oralidade própria dos indivíduos do gueto representado na obra. Entendemos também que a supressão, na segunda edição, do pronome possessivo **seu** como identificador do vestido presenteado à Manhã, interferiu na significação. Na primeira edição, a presença do pronome individualiza a vestimenta, que na obra guarda a simbologia de ser o objeto mágico, próprio do conto de fadas, aquele que impulsiona as transformações necessárias na vida da protagonista. Quando na segunda edição o pronome é retirado, a ideia implícita do pertencimento acaba por se perder.

Os destaques presentes nesse momento da narrativa também nos remetem a significativas mudanças na recepção. Foram suprimidas da segunda edição os realces empregados em palavras ligadas à afrodescendência. Esse detalhe minora o foco do empoderamento racial sofrido pela menina, entendido por nós enquanto o ápice para a transformação positiva que ocorre na vida da protagonista. Seguindo essa mesma linha de pensamento, apreendemos que o mesmo ocorre quando na segunda edição fora retirado o destaque no adjetivo **linda**, usado para identificar como Manhã ficou após mudar em seu visual ao valorizar sua afrodescendência.

QUADRO 12: Apresentação de número 12 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Dona Ermelinda demorou uma hora para fazer as tranças. Enquanto fazia, contava sobre as raízes</p>	<p>Enquanto fazia as tranças, dona Ermelinda falava sobre as raízes africanas dos negros. Disse que Manhã devia ser descendente de uma linda rainha, de algum dos</p>

<p>africanas que todos os negros tinham, contou que certamente Manhã era também descendente de uma linda rainha de algun dos reinos trazidos para cá para serem escravizados. A menina estava encantada com todas aquelas histórias, mas ficou mais ainda quando Dona Ermelinda trouxe o espelho e ela viu como haviam ficado as tranças. (p. 33)</p>	<p>reinos a que pertenciam os negros escravizados trazidos para cá. A menina estava encantada com todas aquelas histórias, mas ficou mais ainda quando viu no espelho, uma hora depois, como haviam ficado as tranças. (p. 32)</p>
--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, a extinção de informações, a troca de vocábulos e as diferenças nos destaques alteram o sentido do discurso produzido. Na construção do texto, chamamos a atenção para substituição, na segunda edição, do verbo **contar** pelo verbo **falar**, para expressar o modo como Dona Ermelinda relatava as histórias do povo africano. O emprego do verbo **contar** no contexto da narrativa imprime a ideia de que a merendeira é profunda conhecedora da história do povo africano. A troca ocorrida na segunda edição reduz essa caracterização. Na primeira edição, a merendeira levanta a hipótese de a protagonista ser descendente de uma realeza africana. Na construção textual dessa passagem, na primeira edição, fora utilizado o advérbio de afirmação **certamente**, que objetivou retirar a dúvida sobre o fato. Na segunda edição, foi empregada a locução verbal **devia ser**, conotando apenas uma possibilidade. Outra significativa mudança se fez quando, na segunda edição, foi retirada da merendeira a ação de levar o espelho até a menina. Esse fato retira da personagem a importância de lhe apresentar o objeto mágico presente nos contos de fada, capaz de refletir a beleza feminina.

Sobre as diferenças nos destaques, as notoriedades dadas na primeira edição valorizam o modelo de beleza afrodescendente. Na segunda edição, o destaque foca o sentimento de encantamento produzido na protagonista com sua imagem refletida no espelho, mas não destaca o reconhecimento da beleza afrodescendente.

QUADRO 13: Apresentação de número 13 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Manhã chegou em casa com mais de uma hora de atraso. Quando entrou, seu pai estava sentado no sofá, e, quando a viu, quase perguntou quem era aquela linda menina, mas apesar de toda bebida que consumia, ainda conseguia enxergar sua própria filha, mesmo estando linda como nunca. (p. 34)</p>	<p>Manhã chegou em casa com mais de uma hora de atraso. Quando entrou, seu pai estava sentado no sofá. Ele quase perguntou quem era aquela linda menina. Apesar de toda a bebida que consumia, ainda conseguia enxergar sua própria filha, mesmo estando linda como nunca. (p. 34)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Sobre as diferenças na organização do texto, no momento em que o pai viu a filha após a transformação, foi utilizada a expressão temporal **quando a viu**. O emprego dessa locução, no contexto, reforça o espanto que o novo visual da protagonista causou no pai, ao mesmo tempo em que provoca no leitor uma certa expectativa sobre o que se vai suceder. A retirada dessa expressão na segunda edição esvazia ambas inferências. Outro fato que modificou o sentido atribuído foi a retirada da conjunção **mas** na segunda edição. A presença dessa conjunção na primeira edição pontua o grau da transformação da menina diante da oposição do pai, que mesmo embriagado, percebera a transformação da filha. Portanto, a supressão esvaziou esse chamamento.

Sobre as diferenças nos destaques, na primeira edição os realces cumprem com a função de chamar atenção para a transformação da protagonista. O adjetivo

linda, colocado em fonte bem maior que os demais vocábulos realçados, enaltecem a figura da protagonista. A retirada dos mesmos, na segunda edição, faz com essa valoração se perda.

QUADRO 14: Apresentação de número 14 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>— Nossa, filha, o que aconteceu? Você tá linda.</p> <p>— Brigado, pai, foi o professor que me deu esse lindo vestido cor de ... ah, eu não lembro o nome da cor, mas foi ele quem me deu.</p> <p>— E quem fez essas tranças bonitas aí? – perguntou o pai.</p> <p>— Foi a Dona Ermelinda, pai, ela caprichou e ficou muito legal. (p. 36)</p>	<p>— Nossa, filha, o que aconteceu? Você tá linda!</p> <p>— Brigada, pai. Foi o professor que me deu este lindo vestido cor de ... ah, não lembro o nome da cor, mas foi ele quem me deu.</p> <p>— E quem fez essas tranças bonitas aí? – perguntou o pai. Foi a dona Ermelinda, pai, ela caprichou e ficou muito legal. (p. 34)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Eis as mudanças: na forma pronominal **esse**, na primeira edição, para **este**, na segunda edição, e na expressão popular de gratidão **brigado**, na primeira edição, para **brigada**, na segunda edição, acontecem com o intuito de aproximar o texto de forma gramatical mais formal, porém, retira o tom da oralidade presente na primeira edição.

Quanto às diferenças nos destaques, na primeira edição os realces gráficos enfatizaram o padrão de beleza presente no penteado afrodescendente, enquanto que

a falta dos destacamentos na segunda edição, mais uma vez, descaracteriza o chamativo para a valorização da afrodescendência.

QUADRO 15: Apresentação de número 15 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>O pai de Manhã então sentou novamente e começou a olhar pro barraco, olhava pra menina e olhava pro barraco, então em alguns minutos percebeu que não combinava uma menina tão bonita com um barraco tão bagunçado e sujo, resolveu levantar e saiu. Depois de algum tempo voltou com uma lata de tinta, começou a mexer em toda a casa, arrastando móveis de um lado para outro, Manhã perguntou o que ia fazer, e ele disse:</p> <p>— Vou pintar tudo, mia fia, vou arrumar tudo, você é muito linda pra ficar num lugar desse. (p. 37)</p>	<p>O pai de Manhã então sentou novamente e começou a olhar pro barraco. Olhava pra menina e olhava pro barraco... Em alguns minutos percebeu que não combinava uma menina tão bonita num barraco tão bagunçado e sujo. Resolveu levantar e saiu</p> <p>Depois de algum tempo, voltou com uma lata de tinta, começou a mexer em toda a casa, arrastando móveis de um lado para outro. Manhã perguntou o que ia fazer, e ele disse:</p> <p>— Vou pintar tudo, mia fia, vou arrumar tudo. Você é muito linda pra ficar num lugar desse. (p. 37)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Na construção do texto, a reticência colocada na segunda edição junto à ação do genitor ao observar o ambiente físico da residência em que vive a protagonista remete à ideia de o personagem estar refletindo sobre algo, criando certo suspense em relação ao que iria se suceder.

Em relação aos destaques, na primeira edição os realces potencializam o sentimento do pai quanto à própria tomada de decisão. A retirada dos mesmos na segunda edição, por seu turno, suprime o referido avivamento.

QUADRO 16: Apresentação de número 16 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Quando sua mãe chegou de noite, não acreditou, e quase errou de casa, O barraco estava todo pintado de azul, com duas lâmpadas iluminando a frente, um grande sorriso saiu de sua boca e ela correu para falar com seu marido. Ele estava com uma camisa social do tempo em que ainda namoravam, ela nunca mais havia visto ele assim, pelo jeito como estava vestido parecia o tempo em que se conheceram, tinha um pequeno banquete na mesa, cuscuz, pães e um frango assado. (p. 38)</p>	<p>Quando sua mãe chegou de noite, não acreditou, quase errou de casa: o barraco estava todo pintado de azul, com duas lâmpadas iluminando a frente. Um grande sorriso saiu de sua boca, e ela correu para falar com seu marido. Ele estava com uma camisa social do tempo em que ainda namoravam, ela nunca mais tinha visto ele assim. Parecia como no tempo em que se conheceram. E, na mesa, tinha um pequeno banquete: cuscuz, pães e um frango assado. (p. 38)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, encontramos relevâncias somente nos destaques. Na primeira edição, além dos realces chamarem atenção para o propósito de a melhoria do barraco ter sido cumprido, põe em evidencia a cor **azul** utilizada para a renovação do ambiente. Pereira (2011) afirma que o azul é uma cor considerada nobre. Muito apreciada pela corte francesa, fora a tonalidade escolhida para o manto com o qual eram coroados

os reis da França. Para a autora, vem desse fato o nome azul real, que é utilizado a fim de nomear um dos tons variantes da cor. É popularmente reconhecida como a cor da paz, sendo que isso se dá pela similitude com cor do céu. Assim, entendemos que a primeira edição desejou outorgar ao ambiente renovado a ideia de nobreza e harmonia. A remoção do realce na segunda edição suprime tal inferência.

QUADRO 17: Apresentação de número 17 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Ela ia perguntar se era algum aniversário, se era alguma comemoração, mas antes de perguntar, olhou para Manhã e quase não reconheceu sua pequena filha, foi mais perto e disse:</p> <p>— Meu Deus do céu, o que aconteceu com você, criatura? Você tá linda! (p. 39)</p>	<p>Ela ia perguntar se era algum aniversário, alguma comemoração, mas antes olhou para Manhã e quase não reconheceu sua pequena filha. Chegou mais perto e disse: — Meu Deus do céu! O que aconteceu com você, criatura? Você tá linda! (p. 38)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse quadro, as ressalvas também são aqui realizadas para os destaques. Na primeira edição, os chamamentos cumpriram com o desejo de chamar atenção para a transformação visual pela qual a menina passou. Por sua vez, o mesmo não acontece na segunda edição.

QUADRO 18: Apresentação de número 18 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Manhã explicou sobre o presente do professor, e lhe disse a história que Dona Ermelinda havia contado, sobre as rainhas vindas dos reinos africanos, naquele dia todos se sentaram à pequena mesa, feita com caixotes e conversaram. Naquele dia a televisão não serviu pra nada, ficou muda e surda no canto da pequena sala. (p. 40)</p>	<p>Manhã explicou sobre o presente do professor e contou a história que dona Ermelinda havia contado, sobre as rainhas vindas dos reinos africanos. Naquele dia todos se sentaram à pequena mesa, feita de caixotes, e conversaram. Naquele dia a televisão não serviu pra nada, ficou muda no canto da pequena sala. (p. 39)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Observamos, na primeira edição, no trecho em que a menina vai tecer comentários sobre sua transformação, a utilização do verbo **dizer**, e na segunda edição, o verbo **contar**. A utilização do verbo **contar**, na segunda edição, dá a ideia de que a protagonista teceu maiores informações sobre o ocorrido, posto que esse verbo guarda o significado da narração de uma história. Chamamos também atenção para a retirada, na segunda edição, da palavra **surda** para mostrar o modo como a televisão ficou. Entendemos que essa alteração aconteceu para corrigir a equivocada vinculação entre surdez e mudez. Sobre isso, Andrei Gesser (1971) afirma que a crença de que o surdo não fala está ligada à outra crença, a de que a surdez é sinônima de silêncio. O surdo, caso não tenha algum tipo de impedimento nas cordas vocais, emite sons como o ouvinte e pode aprender a falar.

Nos destaques, a primeira edição intensifica a importância do diálogo, quando coloca em evidência o verbo **conversar**. O mesmo não ocorre na segunda edição.

QUADRO 19: Apresentação de número 19 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>A rua inteira viu Dona Tonha pintando o barraco, e alguns moradores começaram a se lembrar de coisas que fazia muito tempo não faziam.</p> <p>Um lembrou de fazer uma cerca na frente, o outro de pôr uma caixa d'água na laje; em alguns dias a rua estava toda diferente. O Sô Toin, dono do depósito, ficou tão contente com as vendas que propôs aos moradores fazerem uma vaquinha e cimentarem a rua. (p. 42)</p>	<p>A rua inteira viu dona Tonha pintar o barraco, e alguns moradores começaram a se lembrar de coisas que deviam fazer há muito tempo.</p> <p>Um se lembrou de fazer uma cerca na frente, o outro de pôr uma caixa-d'água na laje. O sô Toin, dono do depósito, ficou tão contente com as vendas que propôs aos moradores fazerem um mutirão e calçarem a rua. (p. 43)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Na organização textual, salientamos a supressão, na segunda edição, da frase **em alguns dias a rua estava toda diferente**. Percebemos nesse fato ter existido a quebra no entendimento de que graças à ação conjunta dos moradores, a rua havia se transformado em poucos dias. Outro fato significativo fora a troca na segunda edição dos vocábulos **cimentar** e **vaquinha** por **calçar** e **mutirão**, respectivamente. Compreendemos que na primeira edição pode ter havido o objetivo de marcar a linguagem desenvolvida na oralidade popular. Por isso, tal substituição retirou a intenção dessa representação.

QUADRO 20: Apresentação de número 20 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Em alguns dias todos se reuniram e trabalharam muito espalhando concreto, afinal as casas estavam pintadas e não podiam ficar numa rua toda de barro. (p. 43)</p>	<p>Em poucos dias, todos se reuniram e trabalharam muito espalhando concreto, afinal as casas estavam pintadas e não podiam ficar numa rua toda de barro. (p. 43)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Na primeira edição, para fazer alusão ao tempo que os moradores levaram para transformar o bairro, observamos a construção **em alguns dias**, enquanto que na segunda edição fora substituída por **em poucos dias**. Essa troca traz para a narrativa a recepção de que a menina influenciou a comunidade a tal ponto que seus integrantes organizaram-se a fim de se mobilizarem em um curto período de tempo.

Sobre os destaques, a primeira edição atenta-nos para o esforço coletivo na busca de mudanças para o território, marcando a expressão **trabalharam muito**.

QUADRO 21: Apresentação de número 21 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Manhã levantou às seis horas, naquela segunda-feira, era o pior dia para as crianças que estudavam. Foi até o quarto de sua mãe procurar uma roupa e achou algumas peças passadas e dobradas na caixa de papelão; afinal com uma casa tão bonita, não podia</p>	<p>Manhã levantou às seis horas naquela segunda-feira, o pior dia para as crianças que estudavam. Foi até o quarto de sua mãe procurar uma roupa e achou algumas peças passadas e dobradas na caixa de papelão –</p>

<p>haver roupas jogadas, também notou que havia um lindo espelho grande no quarto, pegou o vestido, e, pela primeira vez, se viu de corpo inteiro.</p> <p>(p. 44)</p>	<p>afinal, com uma casa tão bonita, não podia haver roupas jogadas. Também notou que havia um lindo espelho grande no quarto. Pegou então o vestido, e, pela primeira vez, se viu de corpo inteiro. (p. 44)</p>
--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Nessa parte do texto, percebemos uma diferença significativa. Na primeira edição, vemos destacada a construção **e, pela primeira vez, se viu de corpo inteiro**, na qual há uma graduação do tamanho da fonte. O realce ganha maior notabilidade no momento em que a protagonista se vê por inteiro. Inferimos que essa ação tem por objetivo chamar atenção para o empoderamento da menina, para a maturidade intelectual e emocional alcançada após a aceitação e satisfação consigo mesma. A retirada desses destaques na segunda edição esvazia o olhar do leitor para esse fato.

QUADRO 22: Apresentação de número 22 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2015a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
<p>Foi ao banheiro e não teve que molhar o cabelo, pois as tranças estavam do jeito que foram feitas. Olhou bem para o rosto no espelho, e viu pela primeira vez os traços daquela rainha africana que Dona Ermelinda havia falado. Não tinha mais vergonha do</p>	<p>Foi ao banheiro e não teve que molhar o cabelo, pois as tranças estavam do jeito que foram feitas. Olhou bem para o rosto no espelho e reconheceu os traços daquela rainha africana de que dona Ermelinda havia falado. Não tinha mais vergonha de seu nariz,</p>

nariz, não tinha mais vergonha de sua boca, era assim que a rainha devia ser. (p. 45)	não tinha mais vergonha de sua boca. Era assim que a rainha devia ser. (p. 44)
---	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Diferenças pontuais na recepção também ocorrem nesse momento do texto. Na primeira edição, para identificar o ocorrido quando Manhã se mirou no espelho, fora usada a expressão **e viu pela primeira vez**, que conota o despertar da menina para a altivez de sua beleza. Na segunda edição, a troca dessa expressão por **e reconheceu** retira o apelo feito para a ideia do despertar ao empoderamento protagonizado pela menina.

Nos destaques também percebemos distintas intenções para com o acolhimento interpretativo. Na primeira edição, há a intenção de pontuar a valorização da afrodescendência, enquanto que na segunda edição houve a intenção de valorizar a possibilidade de a protagonista pertencer à nobreza.

QUADRO 23: Apresentação de número 23 das duas edições. Elaborado pela autora, 2021.

1ª edição (FERRÉZ, 2005a)	2ª edição (FERRÉZ, 2014)
Pegou seu material no sofá, saiu e fechou a porta. Quando chegou à rua, não acreditou, todas as casas estavam pintadas, tudo estava muito lindo, organizado como nunca tinha visto, ela olhou para seu vestido, olhou para as casas, olhou para o céu, e viu que tudo era	Pegou o material no sofá, saiu e fechou a porta. Quando chegou à rua, não acreditou, todas as casas estavam pintadas, tudo estava muito lindo, organizado como nunca tinha visto. Ela olhou para seu vestido, para as casas, para o céu, e viu que tudo era daquela cor.

daquela cor, até o amanhecer era esmeralda . (p. 46)	Até o amanhecer era esmeralda. (p. 47)
--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Destacamos na primeira edição a repetição do verbo **olhar**, quando a menina observa o seu entorno. A opção por essa construção, no texto, particulariza cada substantivo visualizado pela protagonista, ao mesmo tempo em que marca o deslumbramento e a mudança ocorrida na vida da menina.

Nos destaques, na primeira edição é ressaltado o enunciado **até o amanhecer era esmeralda**, sendo que o vocábulo **esmeralda** encontra-se realçado com fonte maior. Essa ação evidencia a analogia da esperança guardada na cor atribuída à pedra preciosa. Na segunda edição, com fonte maior, aparece destacado apenas o vocábulo **amanhecer**. Isso concorre para valorar a ideia, guardada no sentido da palavra, de início ou um novo começo.

Assim, frente ao exposto, entendemos que as alterações entre uma edição e outra estão servindo tanto à demanda externa, exigências editoriais e ajustes à temporalidade, como à subjetividade do autor.

Face ao observado, parece-nos que a segunda edição da obra sofreu um processo de domesticação. Concluímos isso, diante de algumas mudanças que entendemos terem alterado a essência da fonte primária, alterando a sua recepção. Na segunda edição, a preocupação em aproximar a composição textual da norma formal retira do contexto o modo de expressar próprio da linguagem do gueto representado. O comportamento de alguns personagens foi suavizado, como aquele pertencente ao genitor, que se mostra mais atencioso e próximo da filha. Outro fator que julgamos significativo nesse movimento de mudança do foco interpretativo fora a supressão de destaques vinculados à afrodescendência. Apreendemos que isso se deu para atenuar a ideia de colocar em evidência a ideologia que permeia a trama, ou seja, o combate ao racismo estrutural presente em território brasileiro.

A seguir, eis as nossas considerações finais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação aqui desenvolvida objetivou investigar na obra **Amanhecer esmeralda** (2005a), do escritor Ferréz, como as características do gênero conto de fadas estão presentes na tessitura de uma narrativa contemporânea, nos moldes da Literatura Marginal do século XXI.

Levantamos a hipótese de estarem presentes, no *corpus* da narrativa, permanências e rupturas que atendem tanto as particularidades do tradicional, presente no gênero, quanto as especificidades do contemporâneo. Buscamos, ainda, comparar a primeira edição editada pela editora Objetiva, em 2015, com a segunda edição, que foi reeditada pela editora DSOP no ano de 2014, pois observamos existir entre as edições significativas diferenças.

Para responder às nossas inquiuições e embasar nosso trabalho, fizemos uma pesquisa de cunho bibliográfico sobre a denominada literatura infantil, na qual levantamos dados históricos sobre a recepção e constituição do segmento da arte literária. Seguindo nosso estudo, levantamos dados sobre o autor, com o intuito de caracterizarmos a concepção literária que apresenta, bem como sua fortuna crítica. Por se autointitular um escritor marginal, exploramos o significado desse termo no âmbito da literatura no Brasil.

Após termos obtidos informações a respeito dos temas relacionados, encaminhamos a pesquisa para nossa intenção de análise, o que torna a obra elencada um conto de fadas adaptado para a contemporaneidade dos anos 2000. Assim, dentro do estudo sobre o gênero em destaque, verificamos que os dados corroboram com a classificação designada ao livro, porque esse tal gênero tem sua origem nas narrativas orais, transmitidas de geração em geração, principalmente na Europa, entre as classes populares. As histórias buscavam representar em sua teia os dramas vividos pela classe dominada, mas também eram utilizadas para atender interesses e veicular ideologias das classes dominantes. Caracterizavam-se por abarcarem a presença de seres imaginários e situações fantásticas, o que fez com que caíssem na preferência das crianças, tornando-se, mais tarde, sinônimas de literatura infantil.

De acordo com nossas pesquisas, esses contos foram se adequando às especificidades de cada momento histórico, fato esse que respalda as adaptações

realizadas pelo autor na obra em análise a fim de representar a vida de uma menina afrodescendente, pobre e moradora de um território favelado do Brasil.

O escritor Ferréz, oriundo de um espaço periférico marginalizado do país, por meio de escrita testemunhal, apresenta-nos a violência presente nos territórios periféricos marginalizados do Brasil e atualizou um conto de fadas, que embora em sua estrutura tenha especificidades do gênero da tradição, fora adaptado para simbolizar a esperança de mudanças na realidade de uma menina afro brasileira e favelada que protagoniza os problemas vivenciados pelas crianças que pertencem a esse segmento social abandonado e explorado. Na contracapa da primeira edição, Ferréz (2005a) afirma que produziu uma obra infantil, na qual a criança negra e favelada do país, que não encontra um modelo de representação na ficção, pudesse, enfim, enxergar-se e se sentir representada.

Portanto, o tema da obra em questão propõe mover novas representações no conto de fadas da tradição e, corroborando com nossas hipóteses, promover inovações e manter permanências relativas ao gênero. Em sua teia, contradizendo o tradicional do gênero, encontramos um discurso menos machista. Afinal, o pai ajuda nos afazeres domésticos, a figura feminina promove o sustento da família, a fada madrinha é representada por um homem, a trama não termina em um casamento e a protagonista não é despertada por um príncipe em sua adolescência para ter seu *status* econômico e social finalmente modificado. Ao contrário, a protagonista permanece na situação de pobreza, a transmutação se dá no campo da ascensão cultural. A menina encontra seu caminho de progresso quando conhece suas raízes e vê-se empoderada com sua beleza afrodescendente, fato esse que rompe com o modelo de beleza europeu veiculado até os dias atuais na grande maioria dos contos de fadas. Contudo, observamos que a obra perpetua conceitos transmitidos no conto da tradição, como a condição de a mulher ter que se apresentar bela fisicamente para ser aceita e a necessidade da figura masculina para mover recursos que possibilitem a transformação e a realização da figura feminina.

Ao compararmos o *corpus* de ambas as edições, percebemos que diferenças ocorreram no campo iconográfico, nos destaques dados às palavras, nas informações veiculadas e no léxico. Ao fazermos um estudo mais acurado de tais distinções entre as edições, concluímos que essas ocorreram para atualizarem informações sobre a instituição escola que não mais condiziam com aquelas então regulamentadas no ano da segunda edição, 2014 e que outras foram realizadas por exigências editoriais e por

possíveis intenções subjetivas do autor. No conjunto, as alterações conduzem a mudanças na recepção do livro. Ressaltamos, que os levantamentos que fizemos sobre as diferenças impressas nas duas edições da obra foram realizados dentro dos parâmetros de uma dissertação de mestrado e novas análises sobre os feitos evidenciados podem e devem ser realizados.

A pesquisa que desenvolvemos na obra **Amanhecer esmeralda** desnuda vários temas que podem despertar novas intenções de análise na narrativa, como a representatividade afrodescendente em obras destinadas à infância, o modelo patriarcal com características menos machista, a possibilidade de trabalhar com a magia sem estereótipos da tradição, os valores tradicionais ainda, arraigados na sociedade brasileira e veiculados para a infância, a beleza feminina como sinônimo de ascensão, bem como a literatura infantil no território da Literatura Marginal.

Logo, certos de termos realizado um trabalho com compromisso e dedicação, com a confiança de termos trazido para o campo do estudo da literatura infantil contribuições importantes para se pensar os modelos de representação que têm surgido na literatura brasileira direcionada ao público infantil e juvenil, pedimos licença para encerrar nossas ponderações com um depoimento de ordem pessoal.

A parte da execução desse trabalho que compreendeu os anos de 2020 e 2021, presenciamos algo inédito que pareceu pular de um conto de fadas: o surgimento de um inimigo invisível, nomeado Coronavírus. Ameaçador, apresentara seu poder de destruição, estabelecendo uma pandemia, privando os indivíduos do contato presencial, prendendo-os em suas casas. O vírus fez com que passassem a interagir somente pelas janelas, reais ou virtuais. Os sujeitos, então, assemelharam-se à personagem de Rapunzel, isolados no alto da torre, com a diferença de terem sido privados de jogar suas tranças. O inimigo separou pares e levou embora em suas garras algumas pessoas, deixando em outras marcas bem visíveis. Mas, sem perceber, fez algo extraordinário: uniu plebeus e fidalgos, bruxas e fadas, ogros e príncipes, protagonistas e antagonistas em prol do mesmo ideal: vencê-lo.

Contudo, encerro essa dissertação com a esperança de um **amanhecer esmeralda**, no qual a Covid-19 será apenas a história de um tirano que foi vencido. Um conto real que irá para a posteridade ser contado com questões aumentadas ou diminuídas, mas que terá o **final feliz** de um **conto de fadas**, no qual sairemos todos aqui vencedores e, assim esperamos, ainda melhores.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fernanda Lopes de. **A fada que tinha idéias**. 26. ed. São Paulo: Ática, 2001.

AZEVEDO, José Ricardo Duff. **Como o ar não tem cor, se o céu é azul?** vestígios dos contos populares na literatura infantil. 199. 81 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/como-o-ar-nao-tem-cor-1.pdf>. Acesso em: 1º jun. 2020.

BARROS, Carlos Juliano. Poesia Marginal. 2006. **Portal Carta Maior**. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Poesia-marginal/12/9225>. Acesso em: 13 mar. 2020.

BENEVENUTO, Silvana José. **A escrita como arma**: uma análise do pensamento social na literatura marginal. 2010. 116 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual Paulista, Marília, 2010. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-79184/a-escrita-como-arma-uma-analise-do-pensamento-social-na-literatura-marginal>. Acesso em: 22 abr. 2020.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BIAZETTO, Cristina. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. *In*: OLIVEIRA, leda de (org.). **O que é a qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008. p. 75-92.

BOURDIEU, Pierre. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. *In*: BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 39-64.

BRANDILEONE, Ana Paula F. Nobile; SANTOS, Caroline Helena dos. A representação da realidade periférica em Letras de Liberdade: “Lembranças ao Vento”, de Márcio Marcelo do Nascimento Sena. **Rua**. v. 25, n. 1, p. 71-85, 1º jun 2019. Disponível em: http://www.labeurb.unicamp.br/rua/artigo/verpdf?publicacao_id=211. Acesso em: 22 jul. 2020.

BRASIL. Decreto-Lei nº 869, de 12 de setembro de 1969. É intitulada, em caráter obrigatório, como disciplina e, também, como prática educativa, a Educação Moral e

Cívica, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no país. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 15 set. 1969. Seção 1, p. 7.

BRASIL, Lei nº 8663, de 14 de junho de 1993. No arts. 1, 2 revoga o Decreto-Lei nº 869, de 12 de dezembro de 1969. Dispõe sobre a retirada da obrigatoriedade da inclusão da disciplina Educação Moral e Cívica, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no país e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 15 jun. 1993. Seção 1, p. 7885.

BRASIL. Lei nº 11.274, de 6 de fevereiro de 2006. “Altera a redação dos arts. 29, 30,32 e 87 da Lei n 9394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, dispondo sobre a duração de 9 (nove) anos para o ensino fundamental, com matrícula obrigatória a partir dos 6 (seis) anos de idade”. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 7 fev. 2006. Seção 1, p.9.

CAMPOS, Ronny Franczy. Ética Contemporânea: os anos 60 e o projeto de psicologia humanista. **Epistemo-somática**, Belo Horizonte, v. 3, n. 2, p. 242-262, 1º dez., 2006 Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epistemo/v3n2/v3n2a09.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2020.

CAPÍTULO à parte Capão Pecado. Direção de Joaquim Vidal. Produção de TV Câmara. São Paulo: Capítulo à Parte, 2017 (13:20 min). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qZ0kuXIOWM0>. Acesso em: 29 jun. 2020

CARDOSO, Irene. A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. **Tempo Social**, São Paulo, v. 2, n. 17, p. 97-107, 1º nov. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ts/v17n2/a05v17n2.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2020.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. **A literatura infantil: visão histórica e crítica**. 4. ed. São Paulo: Global, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

DELALIBERA, Graziela. Ferréz projetou-se como uma das vozes mais ativas da literatura marginal. **Diário da Região**. 2015. São José do Rio Preto. Disponível em: http://www.diariodaregiao.com.br/_conteudo/vidaestilo/comportamento/ferr%C3%A9z-projetou-se-como-uma-das-vozes-mais-ativas-da-literatura-marginal-1.172509.html Acesso em: 10 jul. 2020.

DINORAH, Maria. **O livro infantil e a formação do leitor**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

DSOP, Editora. **Informações adicionais**. Facebook: @EditoraDSOP Publisher. São Paulo, 2021. Disponível em: <http://www.facebook.com/EditoraDSOP>. Acesso em: 27 jan. 2021.

DUALIBI, Julia. O PAULISTA GE-RAL-DO: quem é o político católico e caipira que assume pela quarta vez o governo de São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 99, Não paginado, dez. 2014. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-paulista-ge-ral-do>. Acesso em: 24 maio 2020.

FACHIN, Patrícia. Violência, pobreza, cultura e potência. A periferia e as tentativas de transformação da realidade. Entrevista especial com Tiaraju D'Andrea. **Instituto Humanistas Unisinos**, 10 jul. 2019. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/568429-o-sujeito-periferico-e-suas-tentativas-de-transformar-a-realidade-entrevista-especial-com-tiaraju-d-andrea>. Acesso em: 1º jul. 2020.

FEDERICCE, Gisele; CARDOSO, Ton. Entrevista com o escritor Ferréz. **TV 247**, YouTube, 31 ago. 2017. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CbGyYsXihLo>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FERES JÚNIOR, João; NASCIMENTO, Leonardo Fernandes; EISENBERG, Zena Winona. Monteiro Lobato e o politicamente correto. **Dados**, v. 56, n. 1, p. 69-108, mar. 2013. **FapUNIFESP**. <http://dx.doi.org/10.1590/s0011-52582013000100004>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582013000100004. Acesso em: 03 fev. 2020.

FERRÉZ. **Amanhecer esmeralda**. São Paulo: Objetiva, 2005a. Ilustração de Igor Machado.

FERRÉZ. **Capão pecado**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005b.

FERRÉZ. (org.). **Literatura Marginal**: talentos da escrita periférica. São Paulo: Agir, 2005c.

FERRÉZ. O que é 1dasul???. **Blog Ferréz Escritor**. São Paulo, 4 jun. 2005d. Disponível em: <http://blog.ferrezescritor.com.br/2005/06/o-que-1dasul.html>. Acesso em: 3 maio 2020.

FERRÉZ; DE MAIO, Alexandre de. **Desterro**. Guararema: Anadarco Editora & Comunicação, 2012. Ilustrador De Maio

FERRÉZ. **Amanhecer esmeralda**. 2. ed. São Paulo: Dsop, 2014.
Ilustração de Rafael Antón.

FERRÉZ. **Cronista de um tempo ruim**. 2. ed. São Paulo: Selo Povo, 2018a.

FERRÉZ. Palestra Bravo: Ferréz. **Revista Bravo Online**, YouTube, 2018b.
Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=_fy0Rpk4_1g.
Acesso em: 10 jun. 2020.

FERRÉZ. Reagindo a raciais mc's - o livro. **Canal Ferréz**, YouTube, 3 jul. 2019.
Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FppnGmwuSU0>.
Acesso em: 21 jun. 2020.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 1990. Coleção Princípios.

GARCIA, André Luiz Ming. **O livro ilustrado de contos de fadas: forma(as) e natureza**. 2019. 328 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-04092019-154727/publico/2019_AndreLuizMingGarcia_VCorr.pdf.
Acesso em: 15 jul. 2020.

GAZETA VÍDEOS. **Capão Redondo, 105, tenta superar pobreza**. Online. TV Gazeta: 2017. (3 min.). Disponível em: <http://www.tvgazeta.com.br/videos/capao-redondo-105-tenta-superar-pobreza>. Acesso em: 21 jun. 2020.

GESSER, Andrei. **Libras? Que língua é essa?** crença e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda. São Paulo: Editorial, 2009.

GOMES, Paulo de Freitas. **A representação de Zumbi e a resistência do negro brasileiro na poesia de Solano Trindade**. 2017. 130 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2017. Disponível em: http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/disserta%C3%A7%C3%B5es_2015/DISSERTACAO-PAULO-DE-FREITAS-GOMES.pdf. Acesso em: 10 jun. 2020.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do Conto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990. Coleção Princípios.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **26 poetas hoje**. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo** São Paulo. Editora Ática, 1993.

LAUDONIO, Fábio Como se formam as pedras preciosas? Tudo depende da combinação dos elementos e da influência do ambiente. **Super Interessante**, São Paulo, 23 jan. 2018. Disponível em: <http://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-se-formam-as-pedras-preciosas>. Acesso em: 9 set. 2020.

LEITE, Eleilson. Literatura dos Arrabaldes: Buzo, Ferréz e Sacolinha. **Blog Ferréz Escritor**, 8 maio 2020. Disponível em: <http://blog.ferrezescritor.com.br>. Acesso em: 7 jun. 2020.

LEROUX, Liliane; RODRIGUES, Renata Oliveira. Deslocamentos da nova literatura marginal: os sentidos de periferia e o livre ficcionar do artista. **Antares**, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, p. 03-20, 1º dez. 2014. Disponível em <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2979> . Acesso em: 25 maio 2020.

LIMA, Geralda de Oliveira Santos **O rei do cangaço, o governador do sertão, o bandido ousado do sertão, o cangaceiro malvado**: processos referenciais na construção da memória discursiva sobre Lampião. 2008. 304 p. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270427/1/Lima_Geralda_D.pdf. Acesso em: 10 jul. 2020.

LOAD. 05 obras que moldaram Ferréz. **Canal Load**, YouTube, 2018. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=45AZUlioAMg>. Acesso em: 29 jun. 2020.

LOBATO, Monteiro. **O pica-pau amarelo**: Peter Pan. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1970. v. 3. (Série A).

LOBATO, Monteiro. **Caçadas de Pedrinho, O Saci, Memórias de Emília**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1970. v. 2. (Série A).

LOBATO, Monteiro. **Fábulas, Histórias de Tia Nastácia, Histórias diversas**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, v. 4, 1970. (Série A).

MAGALHÃES, Ligia Cademartori. Literatura infantil em formação. *In*: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. **Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. Cap. 5. p. 135-152.

MARTINS, Ivan. Ferréz: "O rolezinho foi só o primeiro ato". **Revista Época**, 2014. Não paginado. Disponível em: <http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/bferrezb-o-rolezinho-foi-so-o-primeiro-ato.html>. Acesso em: 24 jun. 2020.

MEIRELES, Cecilia. **Problemas da literatura infantil**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1979.

MEIRELES, Maurício. Companhia da Letras compra o controle da Objetiva da Penguin Random House. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 1º abr. 2015. Não paginado. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/companhia-das-letras-compra-controla-da-objetiva-da-penguin-random-house-15752719>. Acesso em: 30 mar 2020.

MEIRELES, Mauricio. Leyla Perrone-Moisés fala sobre a resistência da ficção. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 fev. 2017. Seção Ilustríssima. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/02/1857605-leyla-perrone-moisés-fala-sobre-a-resistencia-da-ficcao.shtml>. Acesso em: 26 mar. 2020.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. *In*: OLIVEIRA, Ieda de. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008. Cap. 2, p. 49-60.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 38, n. 79, p. 195-216, 5 ago. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v38n79/1806-9347-rbh-38-79-195.pdf>. Acesso em: 25 maio 2020.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo-a mestiçagem no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Vozes Ltda., 1999.

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

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Outros retratos, outras vozes na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 50,

1º ago. 2016. Não paginado. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000100237&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 2 jul. 2020.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. **Escritos a margem**: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea. 2010. 222 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610673_10_pretextual.pdf. Acesso em: 25 maio 2020

PEREIRA, Valéria Cristina; MEDEIROS, Valéria. Eredegalda precisa falar. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 19, n. 33, p. 60-75, 9 jun. 2018. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/1440>. Acesso em: 08 dez. 2020.

PEREIRA, Carla Patrícia de Araújo. **A cor como espelho da sociedade e da cultura**: um estudo do sistema cromático do design de embalagens de alimentos. 2011. 257 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-19082013-111907/publico/carlapereira.pdf>. Acesso em: 21 set. 2020.

PIROLI, Wander. **Os rios morrem de sede**. Belo Horizonte: Comunicação, 1976.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2008.

RIBEIRO, Marcelo. A relação entre texto e imagem. *In*: OLIVEIRA, Ieda de. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**. São Paulo: DCL, 2008. Cap. 6, p. 123-140.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo: Ou: "A dialética da marginalidade". **Letras**, Santa Maria, v. 32, n. 2, p. 23-70, 13 maio 2007. <http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330>. Acesso em: 1º mar. 2020.

ROCHA, Ruth. **O reizinho mandão**. São Paulo: Quinteto Editorial, 1997. Coleção Camaleão.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. A revista que lançou 'Literatura Marginal'. **Blog Ágora**, 22 jun. 2016. Disponível em: <http://blogs.operamundi.uol.com.br/agora/a-revista-que-lancou-a-literatura-marginal>. Acesso em: 25 jan. 2021.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIVA, Luciele Gonçalves da. **Espelho, Espelho Meu**: vaidade e beleza em perspectiva contemporânea. 2015. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro Universitário Ritter dos Reis Laureate International Universities, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://biblioteca.uniritter.edu.br/imagens/035UNR89/0000D7/0000D79F.1.1SEGURO.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2020.

SILVA, Jerusa Paulino da et al. A construção da identidade da criança negra: a literatura afro como possibilidade reflexiva. **CES Revista**, v. 25, n. 1, p. 283-295, 27 maio 2011. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/cesRevista/article/view/655>. Acesso em: 19 out. 2019.

SOUSA, Rafael Lopes de. O movimento hip-hop: a anticordialidade da república dos manos e a estética da violência. **Imaginário**, São Paulo, v. 12, n. 12, p. 251-278, jun. 2006. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/280592/1/Sousa_RafaelLopesde_D.pdf. Acesso em 4 jan. 2021.

SOUZA, Renato de. **O 'CASO FERRÉZ'**: um estudo sobre a nova literatura marginal. 2010. 173 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2010. Disponível em: http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94076/souza_r_me_assis.pdf?se%20quence=1&isAllowed=y. Acesso em: 4 ago. 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Almeida, Marcos Feitosa e André Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SUGAYAMA, Soraya. **FERRÉZ**: produção material e cultural na quebrada. 2019. 325 f. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/4660/2/CT_PPGTE_D_Sugayama%2C_Soraya_2019.pdf. Acesso em: 23 jun. 2020.

SUPER LIBRIS. Ferréz | Entrevista | Super Libris. **Sesc TV**, YouTube, 12 abr. 2016. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jzsjdxhDvM8>. Acesso em: 20 jun. 2020.

TATAR, Maria. **Contos de fadas - edição comentada e ilustrada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

THEODORO, Ana Cláudia do Nascimento. **Era uma vez... As metamorfoses nos contos de fadas contemporâneos**. 2012. 128 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11855/1/d.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2020.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris testemunho de um estudante. **Tempo Social**, São Paulo, p. 63-100, 1º ago. 1998. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/8678>. Acesso em: 03 mar. 2020.

UMA PAUSA nos agitos culturais de Arapiraca, Igor Machado fala de vida e arte na quarentena. **Alagoas Boreal**, 4 jul. 2020. Disponível em: <http://www.alagoasboreal.com.br/noticia/5ed95e3b16f4b1128e872106/dando-uma-pausa-nos-agitos-culturais-de-arapiraca-igor-machado-fala-de-vida-e-arte-na-quarentena>. Acesso em: 11 mar. 2021.

VALLE, Lígia Gomes do. **Militância em Ferréz**: uma discussão sobre a relação do modo de narrar com a intenção de representar a realidade. 2019, 145 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/10481/1/ligiagomesdovalle.pdf>. Acesso em: 1º jun. 2020.

VAZ, Sérgio. Cooperifa, uma história de amor à periferia. **Forum**. Porto Alegre, fev. 2012. Disponível em: <http://revistaforum.com.br/revista/79/cooperifa-uma-historia-de-amor-a-periferia>. Acesso em: 09 mar. 2020.

VIAN JR, Orlando. Gêneros do discurso, narrativas e avaliação nas mudanças sociais: a análise de discurso positiva. **Cadernos de linguagem e sociedade**, v. 11, n. 2, p. 78-96, 17 fev. 2011. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/10472/9227>. Acesso em: 6 jul. 2020

VIGOTSKY, Lev Semenovich. **A construção do pensamento e da linguagem**. Trad. Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Martins Fonseca, 2000.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 225-241, 20 fev. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a20v1850.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2021.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 8. ed. São Paulo: Global, 1994.

ZILBERMAN, Regina et al. **As pedras e o arco**: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ZILBERMAN, Regina. Estatuto da literatura infantil. *In*: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Literatura Infantil**: autoritarismo e emancipação. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. Cap. 1. p. 03-24.