



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

**A LITERATURA A PARTIR DO TERRITÓRIO: A RELAÇÃO ENTRE  
FORMA E CONTEÚDO EM FERRÉZ**

Por

Alexandre Silva Damascena

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Aداuri Silva Bastos

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2015

**A LITERATURA A PARTIR DO TERRITÓRIO: A RELAÇÃO ENTRE  
FORMA E CONTEÚDO EM FERRÉZ**

Alexandre Silva Damascena

Orientador: Professor Doutor Adauri Silva Bastos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Doutor Adauri Silva Bastos – Presidente – UFRJ

---

Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto – UFRJ

---

Professora Doutora Stefania Rota Chiarelli – UFF

---

Professor Doutor Alcmeno Bastos – UFRJ, Suplente

---

Professor Doutor Victor Manuel Ramos Lemus – UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2015

## AGRADECIMENTOS

A Maurício Gonçalves, por ser a primeira pessoa a me estimular a entrar para o mundo da literatura.

Aos meus pais e irmão, por sonharem comigo todos os dias.

À minha esposa Daniela Martins, pela dedicação e paciência de ler todos os rascunhos.

À minha filha Clarice, por existir.

À Cia. do Invisível, pela compreensão.

A Beatriz Resende, por ter me apresentado os livros do Ferréz.

A Dau Bastos, pela orientação fundamental para que eu chegasse até aqui.

A Rodrigo Lopes, meu amigo e conselheiro.

A Thaís Seabra, Priscila Wandalsen e Marcos Pasche, por me terem aberto as portas da UFRJ.

A Flávio Pereira Pimentel e Renato Moraes, pelo incentivo para que eu fizesse pós-graduação.

A todos os professores e amigos que compartilharam comigo esse momento único.

**DAMASCENA, Alexandre Silva. *A literatura a partir do território: a relação entre forma e conteúdo em Ferréz*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2015. 102 fls.**

### **Resumo**

Nosso trabalho consistiu em pesquisar a relação entre literatura e território, com ênfase na tensão entre forma e conteúdo nos textos ficcionais de Ferréz. Sua obra, denominada como literatura marginal, muitas vezes é apontada como relato confessional, em desacordo com o pensamento do próprio autor, que diz usar o território não como matriz a ser reproduzida de maneira naturalista, e sim como meio de valorização do lugar de origem e fonte de estímulo à singularização. Para realizar nossa proposta investigativa, lançamos mão de uma fundamentação teórica que condiz com sua ficção e nos possibilitou esquadrihar seus romances *Capão pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003) e *Deus foi almoçar* (2012). Entre os teóricos que ofereceram essa base, encontram-se Jacques Rancière (que trata da relação entre política e literatura), Gaston Bachelard (com sua abordagem da poética do espaço), Tzvetan Todorov (acerca das estruturas narrativas), além de Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima (para lançar luz sobre o importante aspecto da recepção literária).

**Palavras-chave: literatura marginal; ficção contemporânea; ficção urbana.**

**DAMASCENA, Alexandre Silva. *A literatura a partir do território: a relação entre forma e conteúdo em Ferréz*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2015. 102 fls.**

### **Abstract**

Our main goal was to investigate the relationship between literature and territory, emphasizing the tension between form and content in the fictional texts by Ferréz. His work, so called marginal literature, is often pointed out as confessional narrative, despite the fact that the author himself says that he does not use the territory as a matrix to play in a naturalistic way, but as a means of appreciation of the place of origin and source of encouragement to develop singularity. To accomplish our investigative proposal, we used a theoretical foundation that matches his fiction and enabled us to analyze his novels *Capão pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003) and *Deus foi almoçar* (2012). Among the theorists who offered this basis, are Jacques Rancière (that deals with the relationship between politics and literature), Gaston Bachelard (with his poetic space approach), Tzvetan Todorov (about narrative structures), and Wolfgang Iser and Luiz Costa Lima (to shed light on the important aspect of literary reception).

**Keywords: marginal literature; contemporary fiction; urban novel.**

## Sumário

Introdução.....	7
Capítulo 1	
<i>Capão pecado: a literatura como projeto de compromisso com o território...</i>	15
Capítulo 2	
<i>Manual prático do ódio: o narrador mosaico.....</i>	41
Capítulo 3	
<i>Deus foi almoçar: o homem como território a ser explorado.....</i>	65
Conclusão.....	89
Referências.....	97

## Introdução

Os estudos das artes cênicas e da literatura sempre caminharam juntos em minha vida. Adaptei para o teatro textos de Machado de Assis, Clarice Lispector, Lima Barreto, Gabriel Garcia Márquez, José Saramago, Luis Fernando Verissimo, Drummond, Manoel de Barros e as poesias de Brecht, de forma que meu teatro sempre se alimentou da literatura e vice-versa.

Já na época da graduação e mesmo antes, Machado foi meu interlocutor na literatura e no teatro. Por meio do seu olhar crítico e da sua capacidade de enxergar o grande teatro por trás das relações sociais na sociedade brasileira, empenhei-me em estudar como a cidade do Rio de Janeiro e o Brasil apareciam em *Memorial de Aires*. Pelo olhar do protagonista, pude ver um Rio em plena mudança geográfica e escravagista, pleno de contradições. Nada diferente do que vejo hoje. O Rio continua muito contraditório e dividido: todos os dias, uma parte da população atravessa uma linha simbólica para trabalhar e, à noite, volta para casa para dormir.

Como morador da Zona Oeste, sempre me interessou discutir a cidade. A periferia vista como lugar de carência me incomodava muito. Comecei uma busca pessoal que pudesse subverter esse pensamento, com a intenção não de tapar o sol com a peneira, mas de demonstrar que a precariedade da cultura da periferia, tão apontada pela elite, estava também em seu julgamento. Desde então, direcionei minha atenção à busca por um autor que pudesse dialogar com as questões que considerava fundamentais para a mudança desse olhar e, já no mestrado, uma incrível coincidência trouxe Ferréz até mim. O encontro com sua literatura na aula da professora Beatriz Resende deu o rumo que faltava aos meus desejos. Apesar de conhecê-lo, ainda não havia lido nenhum livro seu. Ser apresentado à sua obra justamente numa aula de mestrado da UFRJ foi bastante simbólico e paradigmático.

Em conversa com meu orientador, ficou claro que o autor de *Capão pecado*, por todo seu histórico de vida e o tipo de literatura que produz, era justamente o que eu procurava. A leitura dos seus três romances foi imediata e a opção por torná-los objeto principal da minha pesquisa, também. Fazer um estudo dos seus três romances era a possibilidade de passar em revista a sua carreira e, ao mesmo tempo, analisar a sua forma de escrever. Analisar seus livros era mais que homenagear um autor oriundo da periferia que conseguiu se estabelecer nos meios editoriais e ser estudado no meio

acadêmico. Para mim, o que importava era demonstrar a qualidade da sua escrita. Esmiuçar a sua estratégia discursiva, portanto, é o foco principal deste trabalho.

Em um país com tanta desigualdade social, com escolas públicas caindo aos pedaços e com um baixíssimo nível de leitura, como esperar que um jovem da favela quisesse ser escritor? Ferréz sonhou e realizou. Criou um movimento que deu visibilidade a outros escritores periféricos e se tornou uma das principais vozes da nova Literatura Marginal. Autores nascidos na periferia e que usam os lugares onde moram como cenário de seus livros tendem a ter suas obras analisadas pelo viés do conteúdo. A proximidade com o real faz com que muitos críticos valorizem demasiadamente a biografia do autor, como aponta Antonio Candido em *Vários escritos* (2011), ao falar sobre Machado de Assis: ao analisarem sua obra, os críticos deviam partir do texto, que é o ponto de chegada, e não da vida, que é o ponto de partida. É claro que todo escritor deseja provocar em seu leitor um sentimento de realidade, sabendo que sua obra, por ser espelho do real, provoca nele um ato de reflexão. Toda obra literária independe da história do seu autor para ter vida própria. Autores com forte engajamento político têm, muitas vezes, suas vidas confundidas com as histórias que aparecem em seus livros. No caso de Ferréz, vida e obra estão interligadas ideologicamente, mas, acreditando que seus romances podem enriquecer a história da literatura brasileira contemporânea, faremos deles nosso principal objeto de análise.

Ao se associar à Literatura Marginal, Ferréz criou uma marca para si e, a partir dessa imagem, construiu a sua vida literária. Na literatura dos anos 2000, o autor aparece entre os escritores que conseguiram projeção ao assumirem a sua condição de periféricos. Para ser um autor marginal não basta residir na periferia; é preciso que apareça em sua escrita a condição de vida do homem periférico. Com essas definições, entreguei-me à leitura dos três romances e, aos poucos, uma percepção foi tomando conta da análise: a defesa do homem periférico começava pela afirmação do território. O próprio Ferréz já havia dito que, na literatura marginal, o texto é influenciado pelo lugar onde cada autor mora.

Mas o que esses escritores almejam, ao chamarem a atenção para esses locais sem escola, saneamento, segurança, saúde? Colocar o território em evidência é valorizar os seus moradores, é dizer ao mundo que, mesmo com tantas ausências, ali existem pessoas que descobriram um jeito de sobreviver a tanta precariedade. Desse modo, lutar pelo território virou sinônimo de defesa da identidade. Para os escritores da periferia, as comunidades são mais que um lugar de moradia. Ali moraram seus pais e avós, fizeram



amizades, construíram sonhos, casas, plantaram o futuro e desenvolveram sua cultura. O território não é um espaço qualquer, mas um lugar de afetividade. Estar à margem não foi impedimento para crescerem e inventarem outro jeito de estar na vida. O território ganhou importância simbólica em suas vidas e em suas variadas formas de expressão, como músicas, filmes e livros.

Mas o que seria exatamente território? Em *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*, Rogério Haesbaert (2014) diz que a palavra nasce com um duplo significado: material e simbólico. Etimologicamente, a palavra está ligada tanto a “terra” quanto a “terror”. Terra inspirada pelo terror, no sentido jurídico de impedido de entrar, que causa medo. Mas, para os privilegiados, que podem desfrutar dos seus benefícios, a terra gera identificação. Ou seja, território é lugar de poder, explícito e implícito, dominação geográfica e simbólica.

Para os moradores das comunidades, o território tem o valor de uso enquanto moradia e também simbólico enquanto espaço vivo, passível de ser remodelado e pensado subjetivamente. Por isso, é múltiplo, complexo e contraditório. O território, além de abarcar o espaço geográfico, é constituído pelos sujeitos que agem sobre ele. Para Ferréz, é um lugar de resistência, e sua atuação ganha uma dimensão política ao revelar as suas manifestações culturais e sociais. Todo território é funcional e simbólico e as relações de poder estão ligadas tanto no campo da função quanto no do significado. A ideia de território, nesse sentido, estaria mais atrelada ao ser do que ao ter.

A estrutura narrativa proposta por Ferréz tem como espinha dorsal um narrador ligado afetivamente ao seu território. Ele representa a multiplicidade do espaço narrado, revelando a geografia dos personagens que habitam o território, e, ao mesmo tempo, representa a si mesmo ao se colocar como narrador refletor dos eventos narrados. O ponto de vista do narrador é o de quem conhece o território por dentro, mas mantém o distanciamento necessário a fim de garantir um olhar crítico. Em outros momentos, o narrador se metamorfoseia em personagem e passa a refletir a ação dos fatos, interferindo diretamente na narrativa.

Em *Capão pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003), o território enquanto terra, espaço geográfico, é o personagem da história. Isso não significa que seu narrador encontre bases científicas que justifiquem uma ideia determinista de seus personagens. O território narrado por Ferréz é vivo e inconstante, como é a natureza humana. O homem periférico, redimensionado em seus romances, segue o caminho dos seus

impulsos, a partir da sua vontade. Unindo razão e emoção, o território revela-se mais complexo e profundo.

Com vistas a percorrer esses dois romances e aquele em que o território aparece como o próprio homem – *Deus foi almoçar* (2012) –, a dissertação se divide em três capítulos, cada um dedicado a um livro, de acordo com a ordem cronológica de lançamento. Perceberemos que desde o seu primeiro romance o autor apresentava qualidades literárias que o diferenciavam de muitos de seus pares. O comprometimento com o território aparece como dispositivo articulador de uma estética periférica. A relação entre forma e conteúdo supera a visão dicotômica das partes. O narrador territorial é forma e conteúdo. A linguagem local é transformada em expressão.

Ferréz parece empenhado em revelar o comportamento do morador da periferia em toda a sua plenitude, desconstruindo a visão estereotipada sobre ele e reorganizando a sua história. Seus personagens são representativos na concepção do território: donas de casa, empregadas domésticas, jovens envolvidos com o tráfico, trabalhadores, pastores, desempregados, patrões, policiais, fiéis. Ferréz não se abstém de assumir o seu olhar crítico perante uma sociedade que considera injusta e cruel com os mais pobres.

Alfredo Bosi, em *Machado de Assis: o enigma do olhar* (2007), diz que a forma de ver a cultura e o jeito de pensar faz parte do universo de percepção do escritor, que pode coincidir com as ideologias do mundo ou não. A insatisfação no olhar de Ferréz faz o seu narrador circular pelo território extraindo as suas múltiplas vivências; a sua linguagem traz a marca do seu tempo, confirmando esse homem em seu momento histórico. Sabemos o quanto é difícil reconfigurar o imaginário. Até mesmo dentro das comunidades circulam, com imensa força, ideias que nem sempre representam a realidade local, mas que os moradores acabam comprando como se fossem verdades absolutas. Essa situação acaba facilitando o discurso de vítima que precisa ser ajudada a todo custo para não se tornar bandido. É como se todo morador da periferia, não sendo bem direcionado, se tornasse obrigatoriamente um traficante.

Dentro dessas comunidades, as igrejas se multiplicam, bem como todo tipo de culto que possa garantir alguma salvação, pois a descrença no poder público e a falta de opção cultural faz com que muitas pessoas acabem se agarrando a determinadas crenças nem sempre preocupadas com o bem-estar da comunidade. ONGs vindas de regiões nobres aparecem com o intuito de doutrinar e ensinar o que é certo e o errado. Traficantes e milicianos também disputam o imaginário dos moradores, travando uma guerra violenta para ver quem comanda a região, e muitos desses grupos são defendidos

por policiais corruptos. Os que conseguem escapar dessa realidade são explorados por seus patrões, que pagam mal e sugam o máximo de suas energias. É contra esse pensamento hegemônico que luta o narrador territorial.

No primeiro capítulo, analisaremos *Capão pecado*, lançado em 2000, primeiro e mais famoso romance de Ferréz. Na abertura do livro, o narrador explica o nome do bairro, Capão Redondo. De origem indígena, “capão” era o nome de um cestão de palha feito pelos índios. E aquela área, se vista de longe, parecia “uma cesta. Colocaram o nome de Capão Redondo, ou seja, ‘uma grande cesta redonda’” (Ferréz: 2013, 16). Na concepção do narrador territorial, essa abertura é bastante significativa. Ao explicar o significado do nome do bairro, o narrador demonstra um conhecimento histórico sobre o local e, ao mesmo tempo, se coloca distanciado do objeto narrado, como quem está vendo de fora, garantindo uma narrativa analítica e reflexiva. Por outro lado, a definição do bairro como um grande cesto delimita o território e, metaforicamente, o transforma num lugar onde muitas vidas subsistem num ciclo fechado. O cesto é o lugar de vidas amontoadas que vão crescendo umas por cima das outras, resolvendo-se de forma caótica.

Verificaremos que o Capão Redondo é o principal personagem dessa narrativa. Todas as tramas caminham na direção de estabelecer um novo olhar sobre o território. Aluísio Azevedo, quando escreveu *O cortiço*, também fez do local de moradia da maioria dos personagens o protagonista da história. O leitor descobre o dia a dia do cortiço através das pequenas tramas de seus habitantes e frequentadores. A diferença entre o romance naturalista e *Capão pecado* reside na visão do seu narrador: enquanto o narrador de Aluísio desposa a crença determinista de que tudo se explica pela lei de causa e efeito, o narrador territorial de Capão acredita no homem movido pelas emoções.

Ao eleger Rael como seu principal interlocutor, o narrador de Ferréz chama a atenção para esse personagem, dotado de todas as características de quem vai superar as diferenças locais e construir um caminho de esperança para o bairro. Mas Ferréz, além de escapar da trama superficial do herói que salva a comunidade, não se deixa contaminar pela ideia determinista de que o local o transformou em bandido. Como um anti-herói, Rael é movido pelos seus sentimentos e usa a razão para justificar todas as suas ações. O narrador territorial revela que o homem periférico é complexo. Nem armas nem livros podem determinar a sua conduta. Como um ser humano completo e sem afetações preconceituosas, está livre para jogar com seus desejos, assumindo as

consequências dos seus atos. Em *Capão*, Ferréz começa abrir o mapa do território humano dos moradores da periferia.

No segundo capítulo, analisaremos *Manual prático do ódio*. Nesse romance, como apontado por Heloisa Buarque de Hollanda em “Crônica marginal” (2014), Ferréz se mostra mais apurado, com maior domínio sobre a narrativa e também mais cuidadoso com a palavra. Heloisa sinaliza também que o autor faz uma marcação pesada do território como personagem. Diferentemente de *Capão pecado*, em que o narrador elege Rael como seu principal interlocutor, o narrador territorial desenvolve uma narrativa mosaica.

Entregues aos pontos de vista de vários personagens, os capítulos mostram as várias faces da violência dentro e fora do território. O ódio surge como consequência e solução, mesmo que, algumas vezes, por via negativa do desejo de transcender a um histórico de violências que vem desde a colonização do Brasil. A estratégia de estabelecer uma narrativa pulverizada dá ao leitor a possibilidade de experimentar o ódio por vários caminhos. Ao fragmentar a narrativa, Ferréz desconstrói a ideia de centro como lugar fixo. O centro está em todo lugar. Como veremos, ao optar por uma visão multifacetada, o autor aprofunda as questões levantadas pelo narrador.

Nas palavras de Stuart Hall (1999), o indivíduo fragmentado do mundo pós-moderno vive uma “crise de identidade”. Essa crise estremece as referências hegemônicas sobre o homem e faz parte de um processo que desestabiliza a visão que cada um tem si. O narrador proposto por Ferréz em seu segundo romance valoriza o território ao descentralizar as percepções sobre o homem periférico e, assim, redimensiona o olhar sobre ele.

No terceiro capítulo, analisaremos *Deus foi almoçar*, no qual perceberemos proposições diferentes das anteriores. Ferréz passou oito anos estudando e preparando esse romance, no qual resolveu fugir dos temas da favela e da periferia. Estaria abandonando a ideia de território? Acreditamos que não, mas é certo que, em consonância com os grandes autores que estudou ao longo do percurso – como Dostoiévski e Hermann Hesse –, resolveu trilhar outros caminhos.

Acreditando nesse novo percurso, mudou o foco da sua narrativa. O território a ser explorado passou a ser o próprio homem. O conflito externo passou a ser interno, e, para isso, Ferréz eliminou referências de espaço e tempo. Essa não definição leva o leitor a concentrar a atenção no que ocorre dentro do personagem e faz dele o território a ser explorado.

Investigaremos a dupla mediação narrativa proposta por Ferréz. Narradores em primeira e terceira pessoa dividem a atenção do leitor e singularizam a escrita. Veremos que temas como religião e desigualdade social, discutidos nos dois romances iniciais, reaparecem sob o olhar desse novo narrador. Investigaremos como a ausência de fé em Deus e no homem fez surgir uma escrita de cunho existencialista, o que é uma novidade se compararmos com os livros anteriores.

A relação entre forma e conteúdo pode parecer uma questão superada, principalmente se pensamos que o conteúdo está na própria forma e vice-versa. No caso de Ferréz e de outros autores da literatura marginal, entretanto, penso que devemos enxergar a situação com um pouco de cautela. Em seus textos, o conteúdo está tão impregnado de ideologia e força política que a forma acaba ficando em segundo plano e, muitas vezes, perde relevância. Essa visão valoriza o texto como um manifesto da periferia contra a ordem vigente e o desqualifica literariamente. Portanto, uma análise teórica que identifique as estratégias narrativas inventadas por Ferréz pode valorizar a sua escrita e também reforçar o seu conteúdo político.

Entre os autores que me oferecerão base teórica para esse tipo de reflexão encontram-se Jacques Rancière, que trata da relação entre política e literatura; Gaston Bachelard, com sua abordagem da poética do espaço; Tzvetan Todorov, acerca das estruturas narrativas; além de Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima, para lançar luz sobre o importante aspecto da recepção literária.

Como aponta Iser em “Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional” (1996), o processo de recepção está menos ligado à decodificação das partes constituintes do livro do que à experiência do imaginário por meio do texto. É na consciência do receptor que se lança o mundo projetado pelo texto. A experiência estética acontece por meio da transformação de sua estrutura em forma, pelo receptor.

No caso de Ferréz, percebe-se um esforço em denunciar que o homem da periferia está, como afirma Luiz Costa Lima em *Sociedade e discurso ficcional* (1986), com a mente domesticada, mas nem por isso é menos capaz de levar longe a exploração do imaginário. Nota-se também a tentativa de estabelecer uma nova visão do que vem sendo produzido pelos escritores desses locais. A expansão dos limites do humano proposta por Ferréz é um convite a mobilizarmos algumas ideias de pensadores como Schopenhauer, Nietzsche e Sartre.

A partir do enfoque do livro *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*, de José Maurício Gomes de Almeida, verificaremos que a nossa hipótese

de que Ferréz produz uma literatura do território nada tem a ver com uma volta ao regionalismo. Ferréz faz parte de um regime da arte de escrever que, segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2014), representa a nova classe média brasileira vinda das periferias, que começa a redefinir, com suas manifestações artísticas, os parâmetros e a função social da cultura e da literatura.

Ferréz se inscreve na lista dos ficcionistas necessários às nossas letras. Cada escritor traz consigo a marca do seu tempo e seu grau de importância. Ferréz desponta como porta-voz das vozes marginalizadas e, ao ser estudado na universidade, abre o olhar da academia para uma nova geração de autores que merecem toda a atenção.

## Capítulo 1

### ***Capão pecado: a literatura como projeto de compromisso com o território***

Um dos temas debatidos na plenária do Rio de Janeiro, e também em Brasília, na III Conferência Nacional de Cultura foi a territorialização do orçamento da cultura. Artistas oriundos da periferia do Rio aproveitaram o evento para colocar em debate uma questão que há muito se faz pertinente: a desigualdade de apoio, tanto por parte do governo como das empresas privadas, sofrida por projetos que não estão localizados no centro ou na zona sul da cidade. Historicamente, a cultura sempre esteve ligada ao poder, e isso é um fenômeno mundial. Basta ver que os melhores museus, teatros e centros culturais estão localizados nos centros das grandes capitais. No Brasil isso não é diferente, mas o desnível social que ataca o pobre, levando-o a baixos salários e difícil acesso a um bom sistema de saúde e uma educação plena, cria um abismo ainda maior.

O que esses artistas e intelectuais buscam não é uma divisão que crie guetos, mas entender que existe uma cidade partida, parafraseando Zuenir Ventura, e que cabe ao poder público desenvolver estratégias que possam diminuir as diferenças e compreender que cada lugar da cidade tem a sua especificidade e a sua identidade e que esses lugares precisam ser contemplados com verbas e aparelhos culturais. Esse é um assunto que ainda merece muito debate e amadurecimento, mas que surge a partir de ações criadas por artistas moradores de localidades ditas distantes. E que, além de receberem pouco ou nenhum apoio para os seus projetos, não se sentem representados pela arte considerada oficial.

Se o Rio de Janeiro é dividido entre centro, zona sul e o resto da cidade, o Brasil, por sua vez, do ponto de vista mundial, sempre esteve à margem, mas, de uns tempos para cá, procura se incluir entre as elites que comandam o mundo. Essa inclusão acontece na medida em que o poder econômico do país aumenta, assim como o poder de compra do brasileiro. De certa forma, ter um operário como presidente da República gerou muitas mudanças e uma delas foi no campo afetivo. Não se trata aqui de julgar se o governo Lula foi bom ou não, mas perceber que a presença dele no poder ajudou a criar uma sensação de inclusão por parte dos menos favorecidos.

Na década de 1990, encabeçado por Chico Science e a Nação Zumbi, surgiu no Nordeste o movimento Manguebeat, mistura de maracatu com rock, hip hop e música eletrônica. O objetivo era mostrar as desigualdades sociais de Recife, como também sair do famoso eixo cultural Rio-São Paulo, que obrigava/impelia/levava artistas de outras

partes do país a seguirem nessa direção, apresentada como mão única, para se firmarem como artistas. Por isso criaram o manifesto *Caranguejos com Cérebro*. Era preciso pensar uma cidade diferente, com ideias que reorganizassem o pensamento, como cantou Chico Science.

Ô Josué eu nunca vi tamanha desgraça  
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça  
Peguei um balaio fui na feira roubar tomate e cebola  
Ia passando uma veia e pegou a minha cenoura  
Aê minha veia, deixa a cenoura aqui  
Com a barriga vazia, não consigo dormir  
E com o bucho mais cheio comecei a pensar  
Que eu me organizando posso desorganizar  
Que eu desorganizando posso me organizar  
Que eu me desorganizando posso me organizar

(“Da lama ao caos”, 1994)

Semelhantes ao Manguebeat, muitos outros movimentos artísticos surgiram pelo país. No Rio e em São Paulo, cineclubes e saraus poéticos se espalharam por bairros que até então nunca tiveram um cinema ou uma livraria. A Festa Literária de Paraty (Flip), uma das mais famosas e badaladas do país, inspirou a criação da Festa Literária das Periferias (Flupp). Aos poucos, cada vez mais movimentos e artistas vêm contribuindo para tal descentralização. É o caso, por exemplo, do escritor paulista Ferréz, morador do Capão Redondo, periferia de São Paulo, e um dos maiores ativistas culturais da chamada literatura de resistência.

Segundo Alfredo Bosi, o conceito de resistência originalmente está ligado à ética, e não à estética. E o seu sentido mais profundo vem da vontade de resistir a uma outra força, de se opor a ela. Resistir, para quem vem da periferia, é quase sinônimo de sobreviver. Sobreviver à fome, ao salário mínimo, ao ônibus lotado etc. Mas Bosi também chama a atenção para outro fato dessa relação entre arte/estética e resistência/ética:

A experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade. Esta vem depois. A arte



teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória (2002, 118).

Ferréz é um desses artistas que resistiram a todas as dificuldades pelas quais passa qualquer morador da periferia. Sua escrita nasce da vontade de se expressar, mas essa expressão vai além da ideia de resistência. Ela é propositiva e comprometida com o seu ideal de trazer melhoras para o povo onde mora. É lógico que a literatura já produziu muita coisa ruim com discursos engajados; mas esse não é o caso de Ferréz. A sua vontade de promover o seu território e colocar as suas histórias em foco está aliada a uma estética marginal:

A literatura marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história, bom, isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta (Ferréz: 2005, 13).

A escrita de Ferréz foi bem acolhida pela universidade: sua literatura está sendo cada vez mais pesquisada. Basta uma pequena busca na internet para encontrarmos uma série de artigos, ensaios, dissertações e teses sobre o assunto. A literatura feita às margens tem ocupado o centro das atenções não só nos cursos de Letras, mas também nas áreas da Antropologia, História, Sociologia etc.

Heloisa Buarque de Hollanda, que tem um trabalho de pesquisa pioneiro sobre literatura marginal, pensa que o nome dado ao movimento não alcança todas as suas possibilidades políticas. O termo é adequado para indicar uma parcela da população marginalizada, mas o seu conceito original vem perdendo força à medida que seus autores principais ganham cada vez mais visibilidade e força representativa:

Mas acho marginal ainda pouco, porque não fala dos compromissos que essa literatura assume enquanto agente de transformação social. É uma literatura que vai bem além das funções sociais atribuídas à literatura

canônica ou mesmo de entretenimento. É uma literatura de compromisso (2010).

Uma das questões levantadas por muitos pesquisadores do movimento é se todo livro que trate da periferia ou seja escrito por um autor periférico pode ser considerado literatura marginal. Numa comparação entre o livro *Capão pecado*, de Ferréz, e o best-seller *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, Heloisa aponta diferenças marcantes para o entendimento da questão. Os dois livros tiram o título dos respectivos bairros onde transcorre quase toda a ação – e que são bem conhecidos e vividos pelos autores – e retratam a situação de violência e pobreza vivida por seus moradores. Embora parecidos tematicamente, diferenciam-se em seus projetos literários. Enquanto *Cidade de Deus* segue um modelo mais canônico e aberto ao grande público, *Capão* foi pensado, a princípio, para os moradores do seu território; mesmo utilizando uma linguagem de alcance universal, sua ambição era atingir a sua comunidade:

Outro ponto de distinção em relação a *Cidade de Deus* é que *Capão* toma como ponto de partida um viés diverso do cânone letrado; ao contrário, parece que ele vai procurar uma sintonia fina com o universo hip hop. Não falo aqui de uma estrutura rítmica e musical organizada como aquela da poesia falada dos *rappers*. Mas de um *ethos* mais geral, uma levada de encadeamentos, de associações recorrentes, o pacto com a crônica do gueto e com convocação dos *manos* para a ação (Hollanda: 2010).

Se Ferréz faz uma literatura que pode chegar (como chegou) a todos os lugares, mas que ao mesmo tempo está preocupada em formar leitores em seu território, isto significa que existe um modo de escrever pensado para esse público.

### ***Capão pecado* uma década depois**

Quando se fala de literatura periférica, ou engajada, ou de resistência, levanta-se logo a questão sobre forma e conteúdo. Muitos escritores, preocupados com as diferenças sociais existentes no mundo e acreditando que seus escritos possam de alguma forma contribuir para a mudança dessas realidades, creditam suas fichas no tema como fonte principal para essa mudança. Por outro lado, muitos teóricos dizem que em literatura tem que preponderar a forma. Para Ferréz, autor e morador da periferia

de São Paulo, o tema é tão importante quanto a forma. Para ele, não basta escrever, sua escrita tem de estar comprometida em dar voz àqueles que julga sem o direito de falar.

O autor, que é morador do Capão Redondo, bairro do subúrbio paulista, conseguiu superar o abismo existente entre centro e periferia e se tornar um escritor conhecido no Brasil e internacionalmente. Para ele, a repercussão dos seus livros foi surpreendente, pois, a princípio, apenas queria escrever para os moradores do seu bairro. Percebendo que eles tinham pouco acesso à leitura e, quando o tinham, não se identificavam com o que viam, entendeu que, se escrevesse histórias que tratassem de temas próximos da realidade deles, poderia despertar interesse pela leitura, justamente em função da identificação do leitor com o livro.

Com esse pensamento, escreveu *Capão pecado* (2000), seu primeiro romance. O título do livro é uma alusão ao nome do seu bairro e a história é inspirada nas observações que ele fez do seu dia a dia. É importante ressaltar que, antes desse romance, o autor já havia lançado um livro de poesia chamado *Fortaleza da desilusão* (1997) e que sua ligação com o movimento Hip Hop trouxe grande influência para a sua forma de escrever.

O ano de 2013 marca o relançamento de *Capão pecado* pela editora Planeta. O fato de o autor ser oriundo da periferia e escrever a partir do seu território chamou a atenção da crítica e do público na época do seu primeiro lançamento. Pouco antes, outro autor da periferia do Rio já havia experimentado, com sucesso de crítica e público, escrever também a partir do seu território. *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, virou best-seller e foi parar nos cinemas. Colocar essa realidade marginalizada como foco principal tornou-se a grande novidade do mercado editorial brasileiro, como aponta Karl Erik Schøllhammer:

No mercado brasileiro, surgiu, nos últimos anos, um outro fenômeno que, em intenso diálogo com as novas formas de realismo, coloca o contato com a realidade atual brasileira como foco principal. Trata-se aqui de uma literatura que, sem abrir mão da verve comercial, procura refletir os aspectos mais inumanos e marginalizados da realidade social brasileira (2009, 98).

O relançamento de *Capão pecado* treze anos depois marca não só a consolidação do seu autor na cena literária brasileira e internacional, como também abre espaço para novas análises e críticas. O tempo que tudo consome, como diria o

Conselheiro Aires, personagem de Machado de Assis, consumiu todas as dúvidas e desconfianças acerca da capacidade literária de Ferréz, mas muitas análises feitas no decorrer da sua história parecem atestar o seu valor pelo seu conteúdo político, em detrimento do seu potencial artístico.

Além das dissertações e teses na área de Letras, existem muitas análises do livro feitas por antropólogos, sociólogos, historiadores e analistas de outros campos do conhecimento. São pesquisas sérias, com as quais dialogaremos ao longo do trabalho. Agora, o que se pretende defender e apontar aqui vai além da importância política e comprometida de Ferréz. O seu projeto nasce de forma literária, e essa forma está ligada intimamente ao território. O território oferece o conteúdo, mas também a forma.

Quanto ao projeto gráfico do livro, comparando-se a primeira e a última edições, percebe-se na segunda a ausência das fotos que compunham a primeira. Em análise da edição de 2000, Mário Augusto Medeiros da Silva afirma:

A capa traz sobreposto um garoto avermelhado de bermuda, touca e braços abertos, com uma tarja preta nos olhos (o que se tornou um símbolo da figura delinquente do menor), segurando uma pistola nas mãos. A postura é de desafio, haja vista a posição da cabeça, com o queixo levantado. Ao fundo dessa imagem, em primeiro plano, uma fotografia amarronzada de casas em alvenaria precária, barracos e telhados de uma favela. *Capão pecado*, escrito em letras vermelhas estilizadas, bem como o nome do autor, logo abaixo (2013, 614).

A edição da Labortexto Editorial traz 37 fotos. Em sua dissertação de mestrado, Luciana Mendes Velloso aponta a importância dessas fotos no livro, pois elas algumas vezes dialogam com a narrativa e com a sua temática, ora mergulhando no universo que representam, ora não compactuando com a história:

Algumas imagens são um sobrevoos pela abstração, pelas subjetividades humanas de quem fotografa e de quem ou do que é fotografado. São semblantes de felicidade unidos às legendas que insistem na degradação e no apelo. É também curiosa a quantidade de retratos, mais cheios de silêncios em suas intenções. Mas todas as imagens parecem insinuar um

diálogo com a narrativa e sua temática, sem, no entanto, deixar de nos provocar pela sua natureza indicial (2007, 90).

Para Karl Erik, isso se explica por uma extrapolação da verossimilhança documentária e representativa: “Nessa literatura, verifica-se uma ambição de trazer, para dentro de sua expressão, a realidade denunciada em forma de evidência testemunhal (depoimentos, fotos, materiais concretos etc.)” (2009, 102).

A antropóloga Érica Peçanha do Nascimento afirma que o objetivo do autor ao colocar as fotos no livro era apresentar a periferia urbana brasileira aos leitores que a desconhecessem. Mas, em 2005, por conta de uma briga judicial, Ferréz deixou a Labortexto e assinou contrato com a editora Objetiva. Na nova edição, o autor mudou a capa e suprimiu a fotos:

Ferréz vendeu os direitos do livro à editora Objetiva, que o relançou em novembro de 2005, com novo prefácio, contando as mudanças que aconteceram na vida do autor após a primeira edição do romance e com nova capa (toda em preto e apenas com o título, sem a foto do menino segurando a arma). O escritor optou, ainda, por retirar as fotos veiculadas no interior das primeiras edições para reforçar o caráter ficcional do livro (Peçanha: 2006, 110).

A supressão das fotos uma década depois do seu lançamento reforça a crença de Ferréz no poder das palavras e também o seu desejo de ser reconhecido como autor de ficção. Se antes ele era um jovem escritor da periferia lutando por um espaço em que pudesse se expressar, hoje *Capão pecado* tornou-se best-seller e Ferréz, um ícone da literatura marginal.

A nota de abertura da nova edição traz agradecimentos a todos que o ajudaram na realização do seu sonho de se tornar escritor. Conta os momentos difíceis do início da carreira e faz um balanço das conquistas advindas com o sucesso do romance:

Quem diria que tantos anos depois de nascido, meu filho me traria tanta alegria. Um que daria a visão de lugares que nunca sonhei visitar, pois, se minhas mãos doíam à noite durante a escrita (depois descobri que ganhei a

síndrome do túnel do carpo), nunca pensei na derrota, a gente não pode se dar ao luxo de pensar em fracassar (Ferréz: 2013, 7).

O livro levou o jovem pobre da periferia a conhecer muitos lugares e países, atingindo um público vasto, de presidiários a universitários, convocando para uma reflexão sobre a periferia e, mais especificamente, sobre pessoas comuns em seus trabalhos cotidianos, na maioria das vezes servindo comida para os ricos, lavando seus carros, trabalhando como babá ou fazendo a sua segurança. A questão é que a maioria desses trabalhadores não dispõe desses benefícios para si mesmos. Muitas vezes morando em lugares sem saneamento básico, sem segurança e com salário tão pequeno que muitas vezes falta até o que comer:

Ouvi centenas de depoimentos de pessoas que tiveram o *Capão pecado* como sua primeira leitura, mas o livro foi escrito principalmente para que a história desse povo, dessa época, não fosse esquecida, eu queria eternizar essas pessoas, deixá-las vivas, pelo menos no livro (Ferréz: 2013, 10).

O livro *Capão pecado* nasce como um ato político e principalmente comprometido com aqueles que sempre estiveram à margem da sociedade. O projeto literário de Ferréz fica muito claro nesta nota de abertura: fazer literatura e, ao mesmo tempo, discutir a cidade a partir do seu território.

### **Antes do começo**

Na abertura de *Capão pecado*, Ferréz “manda” um recado ao sistema: “Querido sistema, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa” (2013, 11). O recado de Ferréz aponta para o centro da sua escrita e elucida a sua ambição literária: desorganizar o sistema. Esse “sistema” é uma parte da sociedade da qual ele não faz parte e que podemos traduzir como a elite. É ela quem dita as regras e divide a cidade entre os que têm direitos e os que não têm.

A ironia de Ferréz surge como uma reivindicação do homem periférico, que exige o seu direito de ter voz e espaço. Se o recado for lido pela elite significa que ela foi além da capa. A forma irônica e direta de dizer o seu recado ao leitor faz-nos lembrar de outro grande autor da literatura brasileira, Machado de Assis. Machado

costumava fazer advertências aos seus leitores, como podemos observar em seu primeiro romance, *Ressurreição*:

Minha ideia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

*Our doubts are traitors*

*And make us lose the good we oft might win,*

*By fearing to attempt.*

Não quis fazer um romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela (1988a, 54).

A reivindicação machadiana, como aponta Ronaldo de Melo e Souza em seu livro *O romance tragicômico de Machado de Assis*, “é uma crítica pautada pela intencionalidade artística da obra” (2006, 71). Machado estende sua reivindicação ao longo do livro dialogando diretamente com o leitor e, às vezes, até ironizando-o sobre os seus desejos perante o romance. Ferréz também estende o seu recado por toda a narrativa, mas sua voz funciona mais como um testemunho e um alerta sobre a realidade que se apresenta. Existir é o direito de narrar e o jeito de narrar é o próprio existir. A sua luta é para ser sujeito do seu discurso sem precisar de um mediador. Agora é ele quem dá as cartas e quem decide sobre o que quer falar, e como falar. A sua atitude inverte o sentido geográfico e coloca a periferia no centro, abrindo espaços para se questionarem a realidade e o direito à ficção. Para Beatriz Resende, o desejo de Ferréz, como de outros autores periféricos, é fazer ficção, mas também política.

O que procuram, ao desejar fazer literatura, é levar tal realidade para a ágora, para o espaço de discussão de intelectuais (que mereçam essa qualificação), editores, políticos, público, enfim, mas levar por suas próprias mãos. É dessa maneira que ocupam a *polis* e criam uma nova forma de literatura assumidamente política. Desse modo, diante de nossa

perplexidade, torna-se evidente que é somente nessa cidade politizada que a realidade pode deixar espaço para imaginários em liberdade (2008, 40).

Para Ferréz, mostrar a capa do livro é trazer para a superfície a dor latente escondida por baixo dos panos, invertendo o discurso do dominador em dominado e transformando bocas caladas em caixas de ressonância de um novo pensamento e uma nova forma de estar na vida.

### **A narrativa do território**

Ferréz se define na cena literária brasileira como autor de literatura marginal, ou seja, alguém que está fora do sistema. Isso não significa que não esteja produzindo. Deve-se entender o termo marginal como localização geográfica e situação socioeconômica. Ele mora na periferia e escreve a partir dela.

O autor marginal faz uma narrativa do território. O que se pretende apontar é que a construção narrativa de *Capão pecado* se dá para e a partir do território. O narrador territorial funciona como dispositivo que estrutura o discurso narrativo do romance. O narrador está tão intimamente ligado ao espaço narrado que seu linguajar toma a forma dos personagens narrados e, outras vezes, se disfarça de personagem para refletir os eventos narrados.

A novidade na narrativa de Ferréz é que seu narrador, ao penetrar nos dramas do território, foge ao jargão do pobre coitado da periferia, que recebe tudo de forma passiva e alienada. Seus personagens são dotados de reflexão e têm plena consciência da situação em que se encontram. O narrador territorial revela a geografia externa dos personagens, mas também a geografia interna. Mesmo que em boa parte do livro o narrador opte por guiar a história a partir dos olhos de Rael, o título do livro não deixa dúvidas de que o narrador elege o território como seu elemento principal. Na definição de Milton Santos, “a configuração territorial é o território mais o conjunto de objetos existentes sobre ele; objetos naturais ou objetos artificiais que o definem” (2012, 83). O território é o espaço geográfico, mas também a ação do homem sobre esse espaço. O território, para Ferréz, é o espaço e também o próprio homem que o habita.

Analisando o diálogo de abertura do livro com um pouco mais de atenção, podemos perceber que o narrador apresenta dois personagens que não têm moradia, bebem e fumam o dia inteiro. Estão expostos a todo tipo de violência, correm risco de vida. Mas não estão reclamando; estão sobrevivendo. Mesmo vivendo como lixos da



sociedade, estão vivos, resistindo ao sistema. Ao contrário de algumas celebridades, que tinham de tudo, dinheiro, fama, casa, comida, mas agora estão mortas:

- Aí mano! Eu bebo todo dia, cê tá ligado?
- Fumo pra cacete, mano, durmo sempre aqui em frente à vendinha da Maria.
- Já vi de tudo aqui no Capão, coisa que até o diabo duvida, mano, cê tá ligado?
- Já fui esfaqueado duas vezes, mano; uma pelo Luís Negão e a última foi pelo Sandrinho e o China, uns moleque forgado da porra.
- E agora você pensa: tudo isso e eu ainda tô vivo, mano. Agora uma pá de maluco que comia bem pra caralho já foi embora. É só você pensar, o Senna, o Jânio, o João Paulo, o PC Farias, a mãe do Collor, o irmão do Collor, o Leandro, aquele da dupla sertaneja, cê tá ligado? Então num é embaçado mano? (Ferréz: 2013, 15).

O que o narrador deseja é embaçar a vista do leitor, para que este possa enxergar com outros olhos. A cena de abertura indica que, apesar das diferenças sociais, uma vida longa não está garantida, nem mesmo para a elite. O narrador ironiza a alta classe social e a sua falsa ideia de poder.

Uma das marcas do hip hop é o engajamento político, que faz de suas letras um instrumento de reflexão, levando o receptor a repensar criticamente seu dia dia e sua relação com o mundo. Segundo Paulo Roberto Tonani, a relação estreita de Ferréz com o movimento hip hop traz, além de um tom pedagógico, uma estrutura maniqueísta com o intuito claro de fazer uma intervenção social a partir do texto:

O texto literário, em consonância ao tratamento político oferecido ao rap, se torna para esses autores formados pela cultura hip hop um instrumento pedagógico de formação de uma consciência própria do leitor. Seja por meio de uma estrutura maniqueísta fingida ou com um discurso claramente ancorado na poética formadora do rap, os autores marginais utilizam a literatura como um veículo de intervenção social a partir do texto. Seja na poesia ou na prosa, o texto literário é o invólucro de um discurso político determinado em construir uma reflexão que fornecerá os elementos

necessários ao leitor para a observação crítica de uma realidade específica (2012, 130).

O sociólogo Mário Augusto Medeiros da Silva, em pesquisa ampla sobre a literatura da periferia de 1960 a 2000 – que chama de literatura do insólito por entender que, nas condições que é produzida, ela se mostra um fato incomum e até extraordinário –, define o narrador de *Capão* como moralista:

A esfera moralista está presente também num narrador em terceira pessoa que julga cada ação operada em *Capão*, inclusive do personagem principal. Sendo essa característica desse tipo de narrador onisciente, ela se acentua nos julgamentos e ensinamentos que procura passar (2012, 623).

Não se pode negar a tendência pedagógica da narrativa de Ferréz, mas o narrador territorial não se furta a expor a sua opinião; ao contrário, opinar e criticar está no cerne da sua estrutura. Em alguns momentos, esse narrador se aproxima do coro grego, que a todo momento reflete sobre os dramas narrados, mas se utiliza de outros caminhos e outras vozes. Enquanto o coro grego reflete apenas o drama apresentado em cena, o narrador de Ferréz lança mão de vozes fora da trama, no intuito de potencializar as teses levantadas por ele.

O personagem principal do livro é o próprio Capão, que se transmuta em narrador e se representa nos dramas vividos pelos moradores. É o próprio bairro na voz do narrador que se assume como porta-voz de suas histórias e escolhe quem irá falar por ele. O livro é dividido em cinco partes e em cada uma delas um “mano” das quebradas aponta uma reflexão ou faz um convite à luta. Um deles é Outraversão:

É óbvio, nós sabemos quais são as carências daqui, mas muitos não fazem a correria para que isso se reverta. As armadilhas estão armadas há 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. Abraça essa ideia de um modo positivo (2013, 85).

Essas vozes de fora, em consonância com o narrador de Capão, fortalecem o caráter político e ideológico do narrador territorial, criando uma mistura de relato

ficcional e pessoal, acrescentando legitimidade à trama. Ao incluir textos opinativos de mãos das quebradas, o romance ganha um tom de crônica da cidade, transformando-se num relato híbrido entre o real e o ficcional. É o que constatamos na fala de Garret:

Aqui no C. R. [Capão Redondo] é outro esquema, outro tipo de vida e de problema. As regras da sua sociedade num serve para nós, se a gente for exercer, num dá outra senão falecimento. Um lugar com deveres, e sem direitos, mais para campo de extermínio do que para casa (p. 171).

Ferréz, ao se utilizar dessas vozes como recurso literário, cria um efeito polifônico. Ao mesmo tempo que funcionam como invenção – afinal, trata-se de uma história fictícia –, essas vozes extraliterárias criam uma sensação de representação do território, rasurando as fronteiras entre o real e o imaginário. A consciência comunitária é uma das principais buscas de Ferréz. O seu posicionamento ao lado do coletivo faz parte da sua carpintaria literária, conforme depreendemos do discurso de Outraversão:

Mas como todos nós sabemos que é muito difícil fazer com que o mundo inteiro nos ouça, nós mandamos um toque daqui do nosso canto, de onde Deus escolheu para ser um lugar em que nem tudo dá certo, um lugar em que você pode perder a vida num piscar de olhos, um lugar que é considerado o pecado das periferias, um lugar chamado Capão Redondo! O nosso lugar, descubra-o (p. 86).

É a junção dessas várias vozes que interrompem a narrativa para refletir sobre o Capão e sobre a cidade que dá ao narrador o sentido de coro. Essas vozes não estão preocupadas apenas em contar o drama do romance, mas revelar o que está por trás dessas histórias. O pecado do Capão Redondo se estende por toda a cidade, interligando centro e periferia como um corpo único. Nesse caso, a cidade partida proposta por Zuenir Ventura seria fundida, pois, se o centro não está na periferia, a periferia está no centro, servindo à elite e revelando as suas contradições. Como afirma Garret, São Paulo é “a terra da desigualdade, onde um carro de 300 mil reais disputa espaço com o catador de papelão, onde o almoço mais caro é visto pelo menino que não come há três dias” (p. 173).

Coadunando os pensamentos das vozes das quebradas, o Capão em forma romanesca também apresenta a sua reflexão:

Zeca buscou a cerveja e continuou bebendo, mas de repente se lembrou de uma reportagem que tinha lido naquela manhã. A matéria dizia que São Paulo era uma das cidades mais badaladas do mundo, uma das únicas que funcionam 24 horas por dia. Na matéria se destacavam casas noturnas, restaurantes e todos os tipos de comida que eram encontrados nas noites. Zeca comparou tudo aquilo que os playboys curtiam e o que ele tinha ali em sua frente, resolveu parar de pensar nisso, andou alguns metros e foi comer um churrasquinho na barraca da dona Filó (p. 35).

Definir o narrador de *Capão pecado* como narrador onisciente, ou sua narrativa como narrativa em terceira pessoa, não dá a dimensão exata da proposta de Ferréz, correndo-se o risco de cair numa definição generalizada. O narrador, que está ligado intimamente ao seu território, ultrapassa as descrições paisagísticas a fim de revelar as complexidades do espaço narrado. Para Milton Santos, existem muitas dúvidas quanto à definição de espaço e paisagem. O geógrafo faz uma distinção entre os dois:

Espaço é o resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais. [...] A paisagem é diferente do espaço. A primeira é a materialização de um instante da sociedade. Seria, numa comparação ousada, a realidade de homens fixos, parados como numa fotografia. O espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento (2012, 79).

Para Santos, a paisagem e o espaço formam um par dialético: “Complementam-se e se opõem. Um esforço analítico impõe que os separemos como categorias diferentes, se não queremos correr o risco de não reconhecer o movimento da sociedade” (2012, 179).

Se Ferréz faz um retrato do Capão, o faz com um olhar em constante movimento. Sua busca está em tornar singular o que a sociedade fixou em uma paisagem fixa. O território existe nas suas mundivivências. A vida simples é aprofundada com a complexidade de seus personagens. São eles que constituem a

geografia do lugar, em cada beco, em cada rua, em cada viela. Vidas e histórias surgem a partir do território, é ele quem liga, costura e influencia. Os personagens têm livre-arbítrio, mas é a partir do território que fazem suas escolhas. A geografia de Ferréz não é científica, é subjetiva.

Uma das problemáticas que se apresentam no Capão e em boa parte das comunidades periféricas são os espaços de encontro. A ausência de boas praças e parques transforma determinados lugares originalmente feitos para passagem de pessoas em lugares de encontro. Caberia um estudo à parte sobre a importância das esquinas na vida dos jovens das quebradas. É nas esquinas, embaixo ou atrás de postes, que esses jovens namoram, se escondem da polícia, jogam baralho, fumam e fazem amigos. Um simples poste pode gerar conversas, das mais banais às mais complexas:

Na pequena roda em torno do poste estavam Matcheros, Panetone, Amaral, Cebola, Alaor e Amarelos. Rael chegou cumprimentando os manos, e já entrou na conversa logo de cara, como era de seu feitio. O assunto que estava rolando era história de um certo gato que morreu do coração: o pobre gatinho ficava sempre perto do churrasqueiro que trabalhava em frente à padaria Pousadinha, o churrasqueiro era residente na favela havia alguns anos e era mais conhecido por ser pai do Alemão (Ferréz: 2013, 27).

Percebe-se que o narrador não está preocupado com uma descrição detalhada do local. A única informação geográfica importante para ele é o poste. Ele é o elemento espacial que serve como ponto de encontro para as conversas entre os amigos. O local torna-se decisivo no sentido de que ele guia aquelas pessoas até ali e se transforma no cenário de suas vidas. Esquinas, postes e vielas viram verdadeiras válvulas de escape:

Os olhos de Rael já estavam lacrimejando. Uma demonstração de cansaço, como era de costume. Retirou seus óculos, esfregou os olhos, mas decidiu não descansar: levantou-se, colocou os óculos novamente e foi para a vielinha, onde, com certeza, poderia dar boas risadas e fechar sua noite com chave de ouro (p. 27).

Com o objetivo de se aproximar cada vez mais do espaço narrado, a metamorfose vira uma das marcas principais do narrador territorial. Ele se

metamorfoseia de morador para poder usar a linguagem do lugar. Utilizando-se da oralidade local, se apropria dos pensamentos e dos modos de refletir a partir do ambiente narrado.

Ele tinha nojo daqueles rostos voltados para cima, parecia que todos eles eram melhores que os outros. Se seu pai estivesse com ele, com certeza já teria dito: esquentá não, filho, eles pensam que têm o rei na barriga, mas não passam dessa vida sem os bicho comê eles também. Os mesmo bicho que come nós come esses filhas da puta; lá embaixo, fio, é que se descobre que todo mundo é igual (p. 25).

Ao longo do livro, o narrador territorial veicula a fala dos personagens e mostra ao leitor que a sua narrativa não é apenas entretenimento, mas uma denúncia. Dau Bastos, citando Machado de Assis em ensaio sobre Guimarães Rosa, diz que um dos seus maiores feitos foi “ultrapassar a edificação e o entretenimento para problematizar a existência” (2007, 73). Longe de querer comparar Ferréz com Machado, podemos dizer que escrita de nosso coetâneo também vai além da diversão, para problematizar o território:

Rael começou a comer e, pensativo, chegou à conclusão de que, no serviço de sua mãe, ela não deveria passar de uma dona Maria qualquer; aquela que cozinha bem, que trata dos filhos dos outros bem, mas que dificilmente teria seu nome lembrado pela família que tanto explora seus serviços. E, num futuro certo e premeditado, aqueles garotinhos que ela ajudava a criar e a alimentar seriam grandes empresários como o pai, e com certeza os netos daquela simples dona Maria seriam seus empregados mal assalariados e condenados a uma vida medíocre (p. 91).

Grandes autores da literatura mundial elevaram a sua escrita à condição de estudo do sentido do humano. Como não pensar na relação entre a mulher e o Estado ao ler *Antígona*, de Sófocles? Como não se colocar em posição de reflexão quando o coro de Aristófanes vira as costas para o palco e se põe a refletir diretamente com o público sobre as ações ocorridas em cena? Como ler *Dom Quixote* sem pensar nas múltiplas

possibilidades do homem? A parceria entre o narrador de Ferréz e o território leva o leitor a pensar a relação do homem com o lugar onde mora.

Nas quebradas, instala-se sempre um desconforto quando chega um novo morador. A violência vigente faz da desconfiança uma autodefesa territorial. Aos poucos, o narrador vai revelando as regras locais. Quem chega ao Capão precisa se submeter a essas leis. Por exemplo: ao se mudar para o bairro, o personagem Capachão percebeu que, para ser respeitado, deveria chegar de mansinho, na humildade. Por isso, adotou a estratégia de ir aos bares e pagar cerveja para os malandros mais velhos e doces para seus filhos.

Mas a narrativa de Ferréz, em intimidade com o território, não admite uma visão hegemônica do morador periférico. Sua complexidade é apresentada a partir de personagens em situações e atitudes diferentes, como as de dona Alzira, mãe de Capachão. Mãe solteira, a mulher come mais que os filhos e diz que o ex-marido não lhe paga pensão. Até que descobrem que recebe dinheiro todos os meses, mas gasta com bebedeiras e jogos de azar, gerando ódio nos filhos.

Se dona Alzira não é um bom exemplo de mãe no Capão, a mãe de Rael é motivo de orgulho para o filho:

Logo ao entrar recebeu um beijo de sua mãe, que ainda estava com as roupas do serviço. Olhava a figura de sua mãe se dirigir ao fogão e girar o botão do fogareiro: o feijão estava pronto e o arroz seria o resto de ontem. Ela fez o seu prato carinhosamente: arroz, feijão e mandioquinha frita (p. 91).

Para Ferréz, o que vale é a forma que leva à reflexão. Ao assumir uma estética que valoriza o território e dividir as suas reflexões com outras vozes, indica que a ficção sempre atravessou a sua vida. Luiz Costa Lima, em *A aguarrás do tempo* (1989), ao tratar da narrativa na escrita da história e da ficção, diz que qualquer pessoa com um pouco de instrução é capaz de perceber as diferenças de linguagem entre um cientista, um filósofo ou um ficcionista. Ser morador da periferia não impediu Ferréz de se relacionar com várias formas de ficção. Assumidamente leitor de gibis, o autor cresceu jogando videogame e escutando hip hop. Eis três dos vários mananciais de onde brotou sua maneira peculiar e plural de narrar.

Para Ferréz, a consciência da importância da narrativa de que ora nos ocupamos vem da sua ligação direta como morador do Capão Redondo. O seu narrador, além de utilizar vários pontos de vista, funciona como um coro, pois tem a consciência de que a sua voz é a representação de várias vozes revoltadas no bairro. Vozes que não aceitam a vida como está. Por isso a escolha dos amigos para exporem suas opiniões, intercaladas em cada capítulo. Essas vozes, somadas às do narrador, formam um coro que não se exime de expressar as suas opiniões. O narrador de Ferréz é a voz da consciência do Capão:

Logo voltaram cansados e Mixaria começou a fuçar no carro, Marquinhos e Fabiano sabiam o que iria rolar e resolveram sair de rolê, pois não curtiam aquilo. Mixaria deu uma leda para cada um e começou a dichavar a maconha, cada um fumou o seu e ficou à pampa, curtindo a natureza e viajando cada um com seu sonho, não sabendo que o que estava subindo ali era fumaça, mas o que certamente estava descendo era a autoestima, que descia pelo esgoto (p. 64).

A literatura de Ferréz caminha no fio da navalha entre o real e o ficcional. Assumir-se como autor marginal é também construir uma identidade ficcional para si. Ao criar uma literatura comprometida em dar voz ao território, assume para si a voz do morador descontente e do autor atento e vigilante. Sua ficção não se arvora em dona da verdade, tampouco inventa mentiras; mas potencializa o real que há muito virou ficção nos jornais.

### **Narrativa reflexiva**

O pecado do Capão aparece muitas vezes na ausência de fé, na consciência da exploração do homem pelo homem. O engajamento do ativista Ferréz leva a uma escrita politizada. Para o filósofo francês Jacques Rancière, a literatura é política quando ela é literatura. Para Ferréz, a sua literatura alcança uma atitude política quando, mais do que narrar fatos, consegue refletir sobre eles.

A certeza da divisão de classes aparece a todo o momento no romance. O narrador faz questão de mostrar que os moradores do Capão sabem da vida alienada em que vivem:



Tá tudo ruim, cara, o mano agora é pai de um bebê, o pai do outro fugiu com uma vaca, o pai de Cicrano é tão filho da puta que tão dizendo até que é bicha, e daí pra pior. Mostra aqui quem tem o dom de ler um livro, quem aqui você viu dizendo que tá tentando melhorar, que está estudando em casa, que tá se aplicando? Ninguém, mano, pois pra sair no final de semana e beber todo mundo sai; mas pra estudar, aí é embaçado, e o futuro fica mais pra frente, bem mais pra frente daqui. [...] Não é culpa do lugar, é da mente; e o futuro dos boy tá mais perto de acontecer do que o nosso (p. 121).

Ferréz não teme se ausentar da história narrada para construir uma cena de reflexão. Em certo momento, por exemplo, o narrador vem acompanhando o casal principal do romance numa viagem de ônibus. É a primeira oportunidade que os dois têm de consolidar os seus desejos íntimos, que vão além da amizade. Logo após o beijo tão esperado, ambos entram no ônibus. De repente, o narrador corta a narrativa e se concentra em um homem que não faz parte da história e começa a expor os seus pensamentos:

O homem só, ali no canto, classifica a si próprio como um louco e a vida como louca. Sua consciência em jogo. Sentia-se preso, embora estivesse em liberdade. Há pouco ele invadira a casa de um playboy nos jardins. Agora, no ônibus periférico rumando para casa, a visão era outra. As casas iam aparecendo, uma após a outra, sempre mal acabadas. O homem sabe que alguns poucos homens mandam no resto dos outros homens, o homem conversava com sua própria consciência (p. 81).

O ônibus é uma das conduções principais para quem mora na periferia. Pessoas diferentes encontram-se diariamente nesse interessante dispositivo. O narrador não se limita a contar uma história; ao contrário, sabe que o centro está em todo lugar e que uma história reflete a outra. Ao abandonar o casal para se concentrar no outro passageiro, aparentemente sem nenhuma relação com os dois, nos dá a possibilidade de abrir outra janela de percepção sobre o cotidiano. De um lado, um casal em início de namoro, mesmo que de forma errada, pois a jovem é comprometida com o melhor amigo de Rael. Do outro lado, um homem que acaba de invadir uma casa da elite está

preso à sua consciência. No ônibus, estão todos em trânsito. Mesmo numa condução lotada, é possível encontrar a solidão da reflexão.

Refletir sobre o território é a busca de Ferréz. A todo momento, o narrador convida o leitor à reflexão. Clama por um leitor atento mesmo em situações em que os personagens deixam escapar um olhar crítico. É o que podemos ver em outro trecho do livro em que, mais uma vez, o ônibus é o cenário de aglutinação das diferenças:

O ônibus, que tinha na placa as palavras “Terminal Bandeira”, logo chegou, lotado como sempre. Eles entraram e se acomodaram como puderam. Entre mulheres, bíblias, crianças, guarda-chuvas, mães-de-santo, jogadores de várzea, o ônibus era o fiel retrato do Brasil, mas tio Chico não viu nada disso; quando entrou, já encostou num cantinho e dormiu pesadamente (p. 146).

A metáfora do ônibus como um fiel retrato do país que comporta todas as diferenças escorre pelas mãos quando um homem dorme. O sono da tranquilidade também é o sono da fuga de quem não quer enxergar. O ônibus pode ser a metáfora do Brasil na condição de país periférico do Terceiro Mundo, mas as diferenças sociais que criam um abismo entre os que têm muito dinheiro e os que nada têm determinam o tipo que anda nessa condução. As diferenças de quem utiliza transporte público estão nas crenças religiosas, na cor, na idade, no sexo, mas não na condição financeira. Os ônibus circulam pela cidade, mas o seu ponto final é sempre na periferia.

Rubens Figueiredo também se utilizou do ônibus como cenário principal de *Passageiro do fim do dia*. A narração do percurso de Pedro até a casa de sua namorada Rosane, na periferia da cidade, abre todas as chagas de uma sociedade que transforma uma parcela da população em massa de manobra. A diferença entre os romances está na perspectiva adotada por cada narrador. Enquanto Ferréz faz uma narrativa sentimental de dentro da periferia, o narrador de Rubens Figueiredo adota um olhar de fora, assumindo um papel de observador.

Havia alguns meses que toda sexta-feira, à mesma hora, Pedro ia para aquele ponto final, tomava seu lugar na fila. Já conhecia de vista vários passageiros. Sem nenhum esforço e sem a mínima intenção, já sabia até alguma coisa a respeito de alguns [...]. Mesmo assim, mesmo próximo,

estava bastante claro que não podia ver as pessoas na fila como seres propriamente iguais a ele (Figueiredo: 2010, 09).

Para os personagens de Ferréz, o ônibus é uma questão de necessidade, um transporte que usam diariamente para chegar ao trabalho, à escola, à igreja etc. Já Pedro, de *Passageiro do fim do dia*, também precisa do ônibus, mas para ir ver a namorada na periferia, ambiente de que não faz parte. Isso muda a relação com o transporte. Tudo para ele é novo e passível de reflexão. Como um cientista, senta-se na parte de trás da condução e, com um Darwin nas mãos, vai lendo o livro e observando as formas de relação estabelecidas dentro e fora do coletivo.

Diferente do narrador de Ferréz, o protagonista de Rubens Figueiredo não interfere diretamente no ambiente, o que lhe reduz o criticismo do olhar. Seu ponto de vista chama a atenção para uma parte da sociedade que, convivendo indiretamente com a periferia, preferiria fechar olhos e fingir que não sabe o que está acontecendo, mas às vezes se vê obrigada a enxergar. Ele não tem compromisso íntimo com o território narrado, mas, ao circular por esses espaços, faz uma viagem dentro de si mesmo.

### **O enredo do homem periférico**

Ferréz concebe um enredo que reformula a base estrutural do homem periférico. A complexidade dos fatos narrados e os múltiplos pontos de vista dos moradores transformam a ideia simplista de drama de traição em drama de território:

Trágica história de amor e traição enredada pela dinâmica dos personagens de um bairro de periferia. A história de Rael, Paula, Matcherros. Mas também a história de homens e mulheres de um lugar chamado periferia, cheio de representações negativas, interna e externamente (Silva: 2013, 617).

O leitor é convidado a seguir a história do triângulo amoroso, mas, na verdade, o trio funciona como dispositivo para o narrador apresentar o cotidiano do Capão, como aponta Paulo Roberto Tonani do Patrocínio:

Ao longo do romance, por meio de Rael, travamos contato com os diferentes tipos sociais da periferia: o jovem empenhado na melhoria da

vida pelo trabalho, o assaltante temido pela violência dos seus atos, o nordestino desempregado e alcóolatra, a doméstica negra explorada pela patroa branca, o pastor evangélico, o jovem desempregado e alienado etc. (2013, 158).

A história de Rael é o fio condutor do romance, mas o personagem principal é o território. Ele é a árvore que alimenta seus personagens. Que dá o alimento e o fruto. *Capão pecado* se constitui de um emaranhado de histórias: como a de Capachão, que não sabia como dizer para a avó que seu irmão era viciado em crack; ou a de dona Maria Bolonhesa e seu Raulio, com seus filhos Will e Dida devendo para o tráfico. Essa escrita feita por um autor da periferia, que coloca no centro da trama personagens e temas excluídos, denominada pelo próprio autor como literatura marginal, sofre influência direta do território, como define Ferréz em entrevista a Ingrid Hapke para a revista eletrônica *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*:

Na literatura marginal o texto é influenciado diretamente pelo lugar onde você mora. O Gaspar tem a linguagem da quebrada dele. O Brown a dele, o Crônica a dele, todos os caras. O Itaim está 100% ligado com a literatura do Buzo. Sacolinha está ligado com o Suzano e eu com o Capão. Não tem como desconectar. A gente até tenta, mas é difícil (2009, 153).

Na abertura do livro, o narrador apresenta Rael ainda criança chegando ao Capão, um local escolhido por seu pai mais devido à dificuldade financeira do que ao desejo. O narrador também aproveita para explicar a origem indígena do bairro:

Era muito pequeno. Como antes não entendia o nome do lugar, Capão Redondo era um nome muito estranho, e o que lhe tinham explicado era que o nome era tirado de um artefato indígena, pois os índios faziam um cestão de palha que tinha o nome de capão, e vendo essa área de longe se tinha impressão de ser uma cesta. Colocaram o nome de Capão Redondo, ou seja, “uma grande cesta redonda” (Ferréz: 2013, 16).

Rael é um novo Capão. Ele representa a nova possibilidade de enxergar o homem periférico. O narrador territorial não admite uma visão fechada desse homem,

por entendê-lo como um ser complexo. Rael é um personagem diferente na trama, é através dele que o narrador estabelece o novo estatuto da personagem periférica. Rael é apresentado como um jovem educado e calmo: “Seu aspecto sempre agradava as mães dos colegas: gordinho, cabelo todo encaracolado. E óculos grandes e pretos que ele já usava havia muito tempo. Tudo isso lhe conferia a aparência de um pequeno cdf” (p. 17).

É através de Rael que o narrador vai dissecando a realidade do Capão. Rael é um jovem que gosta muito de ver tevê. Seus programas favoritos, como *Spectreman*, *Ultraman* e *Speed Racer*, remetem ao final dos anos 1980 e início dos 1990. Para Rael, a televisão é muito mais do que um objeto de entretenimento:

Mas o que mais agradava era que seu temor não tinha se cumprido, os seriados e desenhos ainda eram os mesmos; e, por incrível que pareça, até os horários haviam sido mantidos, e em sua pequena televisão em preto-e-branco ele se via numa realidade melhor (p. 17).

Desde pequeno, Rael, como qualquer morador da periferia, percebe na relação de trabalho do pai a situação de exploração em que o homem periférico vive. Essa relação não abre espaço para ingenuidades. Seu pai, ao receber um cartão de Natal da empresa em que trabalha, tem a sensação de ser importante para ela e vai dormir sem saber seu conteúdo, por ser analfabeto. Rael, com uma sensação de incômodo, não consegue dormir e resolve ler o cartão:

“Um Feliz Natal e que seja feliz, você e toda a família, é o que nós da METALCO desejamos a todos os nossos funcionários, Amor & Paz!”. E Rael continuou a observar o cartão, notou que atrás havia letrinhas minúsculas e, curioso, as leu. “Cartão comprado de associações beneficentes com efeito de abate no imposto de renda” (p. 19).

A realidade dura do Capão fica mais clara quando Rael, a pedido da mãe, vai até o emprego dela receber o seu salário. Ao chegar lá, percebe a indiferença do patrão da mãe. O desdém cria um pequeno confronto silencioso de classes, o patrão sente o ódio no olhar do menino e Rael só se sente aliviado ao retornar para o seu território: “Pegou o primeiro ônibus, desceu no terminal Capelinha e lá pegou o Jardim Comercial.

Conforme o ônibus avançava, ele se sentia melhor, se sentia mais em casa” (p. 26). Mas Rael é um jovem diferente de seus colegas: educado e calmo, é estudioso, trabalhador e gosta de ler. A leitura é a sua grande válvula de escape:

Foi para seu espaço naquela pequena casa, pegou um livrinho de bolso de faroeste e começou a ler. Era uma terapia para ele, uma forma de esquecer aquelas pessoas tão preocupadas consigo mesmas a ponto de não notarem as pequenas coisas, os pequenos momentos que às vezes trazem tanta felicidade (p. 26).

Para o narrador territorial, o que importa não é a definição do homem periférico, mas perscrutá-lo em sua complexidade. Ele é um observador crítico do seu território e das suas contradições. Constatamos isso, por exemplo, na cena em que Rael decide entrar numa igreja evangélica do bairro e começa a observar os irmãos com a Bíblia na mão. Por um momento tenta se integrar na oração, mas, ao fechar os olhos, ao invés de orar começa a refletir sobre todas as coisas erradas que tem visto no bairro:

Ele viu tudo errado, o pai que degolou o filho em um momento de loucura química, a mãe que fugiu e deixou três filhos, a grande manipulação da mídia que elege e derruba quem quer, a forte pressão psicológica imposta pela família, o preconceito racial, o pastor que em três anos ficou rico, o vereador que se elegeu e não voltou para dar satisfação, o dono de banco que recebe ajuda do governo e tem um helicóptero, os empresários coniventes, covardes, que vivem da miséria alheia [...]. Rael não conseguiu rezar, pois, no bairro, a lei da sobrevivência é regida pelo pecado (p. 68).

Um dos fenômenos espalhados pelas periferias do Brasil, onde o poder público não atua de forma efetiva, é a proliferação de Igrejas. Muitas dessas religiões acabam criando uma relação tensa com a comunidade por causa das práticas duvidosas de seus gestores, que muitas vezes acabam apresentando um deus totalmente distanciado da realidade dos seus moradores.

Rael tentou se concentrar em Deus, mas pensou no que seria o céu... Teria periferia lá? E Deus? Seria da mansão dos patrões ou viveria na senzala? Ele

entendeu que tá tudo errado, a porra toda tá errada, o céu que mostram é elitizado, o Deus onipotente e cruel que eles escondem matou milhões; tá na Bíblia, tá lá, pensava Rael, mas apresentam Jesus como sendo um cara loiro. (p. 69).

A intimidade entre narrador e personagem permite, além da descrição do que se passa na mente de Rael, a assunção, por parte da escrita, da forma do seu pensamento: “Que porra é essa, que padrão é esse?”. O narrador territorial se distancia e se aproxima do objeto narrado através do ponto de vista e da oralidade. No ato de narrar os pensamentos de Rael e, em determinado momento, assumir a forma do seu pensamento, empreende dois movimentos: de fora para dentro e de dentro para fora.

Na perspectiva do narrador territorial, o homem periférico não pode ser definido por um único ponto de vista. Rael é apresentado como um jovem que lê e é capaz de ter um olhar crítico sobre a realidade, mas isso não significa que as suas atitudes sejam chanceladas pela voz da razão ou mesmo que suas atitudes sejam definidas por um determinismo local. Como morador do Capão Redondo e conhecedor das regras do bairro, ele tem consciência do preço a pagar por se apaixonar pela namorada do amigo de bairro. “Primeira lei da favela, parágrafo único: nunca cante a mina de um aliado, se não vai subir” (p. 81). A mesma razão que serve para criticar os erros da sociedade onde prevalece a falta de ética serve para justificar a sua atitude torta, ao se interessar pela namorada do amigo:

Ficou esperando ela entrar, pensava como podia ter acontecido uma loucura daquelas, ela era fantástica, linda, cheirosa e muito gostosa, e ele era um filho da puta por ter feito isso com o melhor amigo. Mas, por outro lado, pensava, dane-se, o Matcherros cata um monte de mina por aí, o que ele quer? Ser o dono do mundo? (p. 103).

A relação entre Rael e Paula beira o cinismo. Assumidamente amantes, ele, Paula e Matcherros saem de carro com o Cebola para comprar cerveja. Matcherros ingenuamente pede para que Rael fique no carro com Paula esperando, enquanto eles vão pegar as caixas de cerveja:

Rael então fez o que ela mais gostava e lhe deu uma chupada no pescoço, mas não antes de olhar pra ver se os dois irmãos já estavam voltando. Paula, não resistindo, pôs sua mão nas coxas do amante e começou a movimentá-la num ritmo forte e instigante. Rael continuou acariciando as pernas da companheira e subia sua mão lentamente, mas Rael estava com os olhos abertos, de olho no movimento da rua. Sua mão levantou o vestido de Paula e agora já tentava acariciar a sua pequena vagina, mas era forçosamente impedido pela maldita meia-calça. Foi quando avistou os amigos retornando ao longe com as caixas de cerveja, e empurrou a companheira avisando-a do perigo. Eles se recompuseram rapidamente. Paula ria, pois o amante estava com o pênis ereto e não conseguia despistar. Matcherros e Cebola colocaram as caixas de cerveja no porta-malas e adentraram o carro. Rael foi logo perguntando se as cervejas estavam geladas; Matcherros respondeu que sim e ligou o carro, saindo logo em seguida (p. 158).

Para o narrador de Ferréz, esse homem não pode ser definido como bom nem mal. Apesar de no início da trama Rael ser apresentado como um jovem educado, calmo e capaz de refletir sobre a vida, suas atitudes são motivadas pela paixão. Ao final, o romance ganha um corte temporal e Rael e Paula aparecem casados. Os dois têm um filho e moram numa casa dentro da metalúrgica onde trabalham. Rael, ao chegar em casa, encontra um bilhete de Paula. Ela o abandonou para ficar com o patrão. Transtornado, Rael mata o patrão, vai preso e acaba assassinado na cadeia.

O homem da periferia apresentado por Ferréz não é herói, nem vilão. É um homem comum, vivendo num bairro onde as condições de vida são adversas. Um ser humano completo, movido pela razão e pela paixão. Por isso, podemos dizer que, com seu traquejo singular com a linguagem, Ferréz conseguiu fazer de seu primeiro romance um texto com valor literário e humano.



## Capítulo 2

### *Manual prático do ódio: o narrador mosaico*

Karl Erik Schøllhammer, em recente estudo sobre a violência na literatura brasileira, diz que, para entendê-la, é preciso superar o mito da não violência do brasileiro. Ao longo do tempo, a dita cordialidade do brasileiro vem sendo solapada pelo choque da violência real, mas insiste em resistir. Como sabemos, a construção deste país se deu por meio da destruição de várias tribos indígenas e da escravidão dos negros, demonstrando uma atitude nada pacífica dos colonizadores. A violência aparece também nos movimentos contrários a ela, como o Quilombo dos Palmares, a Guerra de Canudos etc. Como esquecermos os anos da ditadura militar e os massacres ocorridos, por todos os cantos do país, em favelas e em movimentos ligados à terra? A intenção de Erik não é explicar como a imagem pacífica do brasileiro conseguiu sobreviver apesar de tantas manifestações contrárias, tampouco discutir a violência brasileira pelo ponto de vista sociopolítico, mas pensar a presença da violência na arte e na literatura brasileiras dos últimos tempos.

Segundo o autor, o discurso sobre a violência começa na década de 1950, mas se torna mais visível nos anos 1970. O grande movimento de populações do interior do país rumo às cidades do Sudeste, como Rio de Janeiro e São Paulo, trouxe consigo um crescimento desorganizado. Sem uma política pública que pudesse atender corretamente esse crescimento, a população dessas cidades foi aumentando sem emprego, sem moradia e sem escolas. Com uma imensa população vivendo de forma subalterna, sem expectativas de uma solução, a violência surge como um meio de conseguir suprir as suas necessidades. Quem não tem nada nada tem a perder. Nesse momento, o cinema e a literatura brasileira começam a retratar essa realidade, nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, e também em crônicas de jornais, como a de Clarice Lispector sobre a execução do bandido Mineirinho.

Karl Erik chama a atenção também para outro tipo de violência das décadas de 1960 e 1970: a “Revolução de 64”. Com o golpe militar e a tomada do poder pelos militares, o autoritarismo, que durou longo tempo, fez com que muitos artistas fossem impedidos de expressar sua arte. A própria imprensa sofreu com a censura imposta. Muitos ativistas foram mortos com a desculpa de se manter a ordem e o progresso. Em resposta a essa repressão, surge no Brasil uma arte engajada, comprometida com a vida

política e urbana do país. Movimentos como a Tropicália, liderada por Gilberto Gil e Caetano Veloso, os trabalhos feitos por Hélio Oiticica com arte popular nas favelas, peças como *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, e o teatro político de Vianinha não deixam dúvidas de que a violência fazia parte do enredo artístico cultural brasileiro.

Segundo o autor, é em 1963, com o lançamento do livro *Os prisioneiros*, de Rubem Fonseca, que se inaugura no Brasil uma nova vertente na literatura urbana brasileira. Nesse livro de contos, a violência social aparece como fio que conduz o leitor às entranhas de uma sociedade de marginalizados da vida urbana, colocando em primeiro plano criminosos, infratores e policiais corruptos. Rubem não só invertia o ponto de vista, como apresentava a sua narrativa a partir de uma experiência direta, utilizando muitas vezes a linguagem do próprio criminoso, “que eliminava qualquer distanciamento moral em relação ao tema” (Schøllhammer: 2013, 55).

Rubem Fonseca, ao utilizar a linguagem da marginalidade, assume uma atitude política, no sentido de que está dando voz a uma classe de excluídos socialmente. Para Karl Erik, essa atitude demonstra um desejo de superar as barreiras sociais por meio da comunicação. Os censores do governo chegaram a proibir o livro *Feliz ano novo*, de 1975, por entender que ele incitava à violência. Mas Rubem ia além das desigualdades sociais para revelar a contradição do homem. Como aponta Karl Erik, no conto “Passeio noturno” um homem rico sai de casa na sua Mercedes todas as noites para atropelar pedestres sem nenhum motivo que justifique a sua atitude, ou seja, trata-se de um personagem sem nenhuma esperança ou engajamento político.

Mas o bandido descrito por Fonseca não é o mesmo que aparece a partir dos anos 1980. Se para ele o marginal que comete a infração o faz para o bom andamento da sociedade, o novo malfeitor comete atos violentos por uma condição de identidade e existência. Morador das periferias, esse malandro chama a atenção pela idade. Cada vez mais jovem e incapaz de assumir uma posição de liderança no tráfico, começa como fogueiteiro e anseia pela compra de um tênis da moda. Com uma expectativa de vida curta, esse moleque nasce a partir de uma nova forma estrutural do crime organizado, que torna sua vida descartável, enquanto essas organizações ganham cada vez mais dimensões de grandes empresas. Para esses jovens, a aproximação com o tráfico de drogas é uma opção de vida, que vai além da questão financeira, para se transformar em condição de enfrentamento de uma sociedade injusta. A violência é uma realidade da qual não podemos fugir. Ela regula o nosso dia a dia e nos impõe um jeito de estar na vida. Narrar é também uma tentativa de compreendê-la:

Narrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesmo sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar a sua compreensão (Schøllhammer: 2013, 7).

A mesma situação social que ajudou a criar a violência a transformou em objeto de consumo. Se antes o interesse era pelos relatos de guerra ou de torturados pela ditadura, o grande sucesso atual do mercado cultural é de histórias que tratam da violência nas favelas. Filmes como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de elite* (2007) alcançaram enorme sucesso de público, levando milhares de pessoas ao cinema. O próprio livro *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, transformou-se num dos maiores sucessos do mercado editorial brasileiro. Ferréz, agora em seu terceiro livro, também chama a atenção da crítica e do público por causa do seu primeiro romance, que tem como tema seu bairro, Capão Redondo.

### **As várias faces do ódio**

Se o marginal da literatura do presente mudou de feição, como aponta Karl Erik, isso se deve principalmente ao fato de, hoje, novos atores da sociedade brasileira ganharem voz e espaço. É lógico que o avanço da tecnologia, com a internet se espalhando por todos os cantos do país, possibilitou o surgimento dessas vozes até pouco tempo desconhecidas. Seja pelas redes sociais, blogs ou jornais de bairro, estamos cada vez mais conectados. O desejo de falar e expor a sua opinião para todos virou uma brincadeira de fácil acesso. O jovem de hoje, mesmo que não leia um livro, está conectado e encontrou um meio pelo qual pode ser ouvido.

Muitos escritores têm usado as redes sociais para apresentar seus poemas, contos, críticas, sem precisar de uma editora como intermediária entre ele e seu leitor. A internet aproximou e criou novos caminhos para aqueles que até então não tinham como apresentar e divulgar os seus escritos. Por outro lado, percebe-se nesses autores o anseio de um dia serem lançados por uma grande editora, o que os chancelaria como verdadeiros autores, oficializando-os na profissão. Ferréz, um dos poucos a conseguir furar esse bloqueio, deixa bem claro na epígrafe de seu segundo livro, *Manual prático do ódio*, onde faz uma advertência aos leitores e principalmente aos que não o leem: “Aos que conspiraram e torceram pela minha queda, nada mais justo que apresentar a

terceira lâmina. O *Manual prático do ódio* está aí, fortificando a derrota dos que atentaram contra mim e os meus” (2003, 5).

Ferréz fala em terceira lâmina por já ter lançado outras duas: *Fortaleza da desilusão* (1997) e *Capão pecado* (1999). O tom agressivo do recado não deixa dúvidas a respeito do sentimento que percorrerá todo o livro. O ódio do título transformou-se em escrita e esta, em lâmina que corta e abre fendas numa sociedade em que a divisão de classes quase sempre aparece de forma velada. Afinal, quem seriam as pessoas a torcerem contra o autor?

A escrita política de Ferréz abre as vistas da sociedade para um campo de batalha covarde e injusto contra os menos favorecidos. A qualidade muitas vezes é deixada de lado, quando se trata de dizer se isso é bom ou ruim por parte de quem tem o poder de julgar. Ele sabe que está entrando num campo restrito, que pouquíssimas pessoas de sua origem conseguiram. Sabe-se que o mercado editorial é um dos meios mais fechados e elitizados do país. Ferréz está em seu segundo romance e, apesar dos elogios e da boa vendagem do primeiro, tem consciência de que a conquista desse espaço é gradativa. O seu engajamento como ativista cultural faz da sua luta uma busca coletiva em prol dos seus aliados. Aqueles a quem ele chama de “meus” são tanto os escritores do movimento Literatura Marginal como os moradores da periferia onde reside, que também serve como espaço de inspiração e transpiração.

O que se espera de um livro cujo título começa com a palavra manual? Existem duas definições básicas para essa palavra. A primeira refere-se a um livro que orienta a execução ou aperfeiçoamento de uma determinada tarefa; guia prático. Essa definição é interessante porque, mesmo que o livro não seja de fato um guia com o objetivo de ensinar alguém a sentir ódio, ele funciona como tal, no sentido de revelar os pressupostos que levam alguém a adquirir tal sentimento. Em vez de ensinar, como se propõe qualquer guia, o manual de Ferréz quer revelar as entranhas do ódio existente numa sociedade cheia de motivos para odiar.

Mas é na segunda definição da palavra que encontramos o ajuste perfeito revelado por Ferréz em seu manual. A palavra diz respeito às mãos, àquilo que se faz com as próprias mãos. Essa outra definição torna-se tanto ou mais reveladora que a primeira, porque, ao fazer com as próprias mãos, o sujeito assume para si a responsabilidade sobre os seus atos, o seu ódio será resolvido por ele mesmo. Sem esperar por uma justiça de fora, que pode chegar ou não, ele tomará o controle da situação e a resolverá com as próprias mãos. *Manual prático do ódio* revela uma

sociedade segregada, onde o crime e a violência encontram meios para se justificar e justificam todo tipo de atitude em busca de realizações pessoais.

Nesse segundo romance, Ferréz apresenta um narrador-mosaico. Se em *Capão pecado* (1999) o narrador conduz o seu ponto de vista através do personagem Rael, aqui ele opta por narrar a partir de vários pontos de vista, formando um quebra-cabeça. A opção torna o evento narrado mais complexo e acrescenta um sentido polissêmico à palavra ódio, que é usada não só como sentimento, mas também como forma de linguagem.

O enredo básico do livro é simples: uma quadrilha se organiza para realizar um assalto. O narrador comprometido com o território proposto por Ferréz não se limita a contar essa história, mas faz dela um dispositivo para refletir sobre a condição do homem periférico. Para o autor, não interessa produzir um romance policial, cheio de passagens mirabolantes, e sim apresentar o morador da periferia por vários ângulos e possibilidades diferentes. Seu desejo não é fazer um discurso histórico ou documental, mas, através da ficção, inventar um novo olhar sobre a periferia, sobretudo um olhar crítico.

No primeiro capítulo do livro, o narrador apresenta os seis integrantes da quadrilha. De forma fragmentada, o leitor vai tomando conhecimento de suas personalidades e, ao mesmo tempo, da forma como o narrador conduzirá a sua narrativa. O primeiro personagem apresentado é Régis:

Abriu os olhos rapidamente, afastou a coberta e levantou a cabeça, olhou fixamente e não a reconheceu, desviou o olhar para toda a casa e finalmente se situou, estava na casa de Rita em São Mateus, tocou o pingente que trazia na corrente e fez uma curta oração, olhou para o relógio e deduziu o horário que Anízio, o marido de Rita, chegaria, resolveu se arrumar apressadamente, foi ao banheiro, lavou o rosto, pegou a carteira e a pistola em cima do sofá e saiu (p. 11).

Esse primeiro parágrafo é bastante revelador do ponto de vista do personagem, mas também do universo apresentado pelo narrador. Régis é apresentado em uma situação de traição. Acorda na casa de uma mulher casada e, antes que o marido dela chegue, levanta-se, pega o pingente que traz consigo, faz uma oração, pega a carteira e a pistola e vai embora. Esses três objetos – pingente, carteira e pistola – norteiam

simbolicamente todo o enredo do livro. Régis é um dos cabeças da quadrilha que planeja fazer a correria, certa de que pode mudar suas vidas. O pingente é a representação da fé para toda a comunidade, não importando se se é bandido ou não. A carteira representa o dinheiro, que Régis entende como única maneira de realizar os seus sonhos e desejos. Sua fé está dividida entre Deus e o dinheiro, mas é nas cédulas que mais acredita quando pensa em realização. A pistola é o poder. É o meio pelo qual acredita que conseguirá dinheiro e respeito. Violência, fé e poder são três temas intrinsecamente ligados na trama.

Régis é um malandro carioca em São Paulo. Como bom gatuno, tem o seu ditado: “Em rio que tem piranha boi toma água de canudinho”. Escaldado, sabe que tem de estar sempre atento às novas malandragens. A disputa por poder é constante. Inteligente, sabe que o dinheiro é a chave para se livrar dos problemas. Como podemos ver no quinto parágrafo, “achava que na polícia militar do estado de São Paulo eram todos de um nível bem baixo e facilmente compráveis com notas de cinquenta reais” (p. 13). Essa relação ambígua com a polícia será explorada ao longo de todo o livro. Para esses bandidos, não existe a possibilidade de se manterem intactos em suas atividades criminais sem passar pela corrupção da Polícia Militar.

Celso Capeta, outro integrante da quadrilha, é apresentado como o bandido cem por cento concentrado em fazer maldade, o que justifica o apelido de infância. Diferente de Régis, que é mais astuto e cerebral, Capeta é uma figura contraditória: “No mesmo momento em que agia com serenidade e astúcia, cometia atos totalmente impensados e imaturos”. Um exemplo foi quando resolveu assaltar o comércio próximo à casa de seu pai. Quase perdeu a vida, pois uma das leis da favela é que nenhum bandido deve assaltar os moradores da comunidade. Afinal, a favela é o seu refúgio e sustento. Salvo pelos conselhos de um amigo como Régis, ele é um homem de fé: “Celso Capeta nunca deixou de crer em Deus e acreditava que Jesus tinha uma ampulheta do tempo e, quando alguém prejudicava um inocente, Jesus virava a ampulheta e o tempo de vida do safado diminuía” (p. 18).

Jesus aparece aqui não só como símbolo de fé, mas também de justiça ao seu gosto. Celso Capeta nunca foi estimulado a trabalhar o pensamento para coisas boas. Cresceu num mundo de guerra. Desde a morte do amigo Inácio, por traição de falsos amigos em um assalto, só vê maldade no mundo. Por isso, quando não consegue julgar e punir com as próprias mãos, apela à justiça divina.

Aninha é a componente feminina do grupo. Vinda de uma cidade do interior da Bahia que não tem televisão nem água encanada, órfã de mãe desde criança e estuprada pelo pai quase todas as noites, é uma jovem violenta, que briga com seus vizinhos a soco, não importando se são homens ou mulheres. Ganha de todos. Ana partiu para Sampa sem se despedir de ninguém da família:

Ana em Várzea do Poço não tinha colocado nem um cigarro na boca, assim que chegou foi a primeira coisa que aprendeu, alguns meses depois estava deschavando um cigarro de maconha como ninguém e, após um ano, Aninha, como era seu apelido agora, já sabia montar e desmontar uma pistola de olhos fechados (p. 21).

A violência atribuída à vida do personagem parece justificar as suas escolhas e a sua conduta. Violentada na vida, o ódio parece ser o único caminho que aprendeu a seguir desde nova. Essa ideia determinista do narrador será confrontada por ele mesmo com outros pontos de vista apresentados ao longo do livro. Aninha é fruto do meio opressivo em que viveu, ou a maldade já fazia parte do seu DNA?

Outro dado importante na apresentação da personagem é sua origem nordestina. Por ser a maior e mais rica cidade do país, São Paulo se transformou na Meca de muitas regiões pobres do Brasil. Muitos nordestinos peregrinam para a cidade, na esperança de encontrar um destino melhor, que os livre da seca e da fome causada pelo grande desemprego que há por toda essa região. Com pouca formação e informação, muitas dessas pessoas chegam sem preparo algum. Restando como moradia a periferia, quase todas vivem em condições sub-humanas, sem qualquer estrutura, o que é uma ironia diante do que acreditavam encontrar antes de chegar. Sem emprego, o tráfico surge como uma oportunidade concreta de resolver a falta de dinheiro.

Aninha não é a única mulher que aparece no romance, mas, ao colocá-la entre os participantes da quadrilha, o narrador pontua que esse território de violência atinge a todos. Por mais que o universo do tráfico seja marcadamente masculino, as mulheres já fazem parte dele – o que antes acontecia de uma forma indireta, quando elas figuravam como esposas de traficantes. A realidade já se apresenta de forma diferente. Cada vez mais, as mulheres assumem papéis importantes dentro dessas organizações, atuando de forma direta. O que hoje vemos como natural era apenas um embrião no início da década de 1990.

Neguinho da Mancha na Mão é apresentado como um cara que leva, de praxe, um revólver na cintura. Como os inimigos não mandam recado, está sempre pronto para a luta. Mas o narrador vai além. Neguinho tem o ódio na veia, mas também é cheio de amor para dar. O narrador aproveita para mostrá-lo em momento de outro interesse:

No ônibus, retornando para casa, passou o tempo inteiro olhando pela janela e imaginando seu rolê à noite, nada de treta, nada de andar com homem, aquele era o dia em que Neguinho da Mancha na Mão iria para o baile conhecer alguém, ou melhor, ia pro fecha-nunca, o risca-faca, o mela-cueca ou simplesmente o lava-rápido, que vivia cheio de mulheres (p. 22).

Nesse pequeno trecho, podemos perceber que o tráfico não é a única paixão dessas pessoas. O sexo é algo muito presente também. Outro fator interessante nesse trecho são as gírias típicas que marcam o território. Fecha-nunca, risca-faca, mela-cueca, lava-rápido são palavras normalmente usadas por muitos desses jovens quando vão ao baile. O narrador, além de revelar o sentimento do personagem, compartilha sua linguagem.

Ao longo do capítulo, Neguinho conhece Eduarda, que desperta nele um sentimento diferente: pela primeira vez, tem medo de perder o controle sobre o que sente. Na tentativa de conquistá-la, resolve impressioná-la se oferecendo para levá-la em casa em sua moto. Ela recusa, deixando-o confuso – “nunca antes tinha ouvido falar em uma menina que não gostava de andar de moto” (p. 25). Ao expor esse pensamento de Neguinho, o narrador revela um jogo de poder existente dentro das comunidades dominadas pelo tráfico. A ostentação de poder geralmente é vista como chamariz para aliciar jovens para o tráfico, como também para conquistar as meninas. As motos que cruzam as comunidades, muitas vezes em alta velocidade, dão a sensação de poder pela aquisição de um bem que falta à maioria das pessoas que ali residem e pela possibilidade de fácil locomoção num local em que falta tudo.

Outro personagem do bando é Mágico, apresentado como um cara que gosta de montar quebra-cabeça. É um estrategista, mas na hora da prática declina: “Ele respondeu que tinha outra coisa pra resolver, mas todos sabiam que não tinha nada para fazer, a questão era que Mágico, nesses assuntos, era um tremendo bundão” (p. 29). Mágico tem uma boa condição de vida, não mora na favela, mas no meio de quem tem dinheiro. Suas duas filhas vivem bem: “Ana chegou reclamando que a boneca era sua,



afinal Carolina havia arrancado a cabeça de sua Barbie, ele se virou, pediu para que ela devolvesse, e que logo compraria uma outra Barbie ainda mais bonita” (p. 27). Para Ferréz, no tráfico existe todo tipo de pessoa. Nenhum personagem é chapado. Como todo ser humano, eles são dotados de contradições.

É o que podemos ver também na apresentação do último membro da quadrilha:

Lúcio Fé ainda chuta coisas na rua, até hoje chuta, os caras passavam a mão na sua cabeça, hoje ele passa na cabeça dos pequenos, adora criança, tem uma penca de afilhados, não havia mano mais considerado na quebrada, mas fazia uns 121 pra viver, ou seja, vira e mexe matava alguém por dinheiro (p. 27).

Lúcio Fé gosta de criança e de matar. Parece contraditório, mas não é. A construção psicológica mostra o quão esses personagens são complexos. Ferréz, como morador da periferia, já sofreu todo tipo de preconceito e sabe que muitas vezes a mídia e a classe alta tratam o morador da favela como se fosse um bicho, um ser que age por instinto. O narrador aponta para esse abismo que separa uma classe da outra, para a falta de conhecimento que leva à ignorância, à dificuldade de ver e entender que o outro não é uma coisa só. Ele nos faz descortinar aquilo que não queremos ver, problematizando o olhar simplista de uma sociedade que se recusa a enxergar, que tem cataratas nos olhos.

Lúcio Fé “frequentava a igreja todos os domingos, tinha muita fé, seu apelido fora posto ainda pequeno e no latrocínio só dava ele” (p. 27). A fé desses jovens da periferia é esmaltada de sangue. Desejos aparentemente tão contrários não são algo novo nas artes. No cinema, Stanley Kubrick dirigiu o filme *Laranja mecânica* (1971), no qual o personagem Alex (Malcolm McDowell) gosta de Beethoven e ultraviolência. Em *Pulp fiction* (1994), de Quentin Tarantino, o personagem Jules Winnfield (Samuel L. Jackson), antes de executar suas vítimas, lê uma passagem bíblica. A relação com a fé aparece de forma contraditória, crítica e irônica.

O autor encerra o primeiro capítulo apresentando o personagem Modelo. Ele não faz parte da quadrilha, é mais jovem que os outros, mas já está no caminho do tráfico. Faz parte da geração que provavelmente sucederá a de Régis e sua turma. O personagem é descrito como um jovem vaidoso, que gosta de se exhibir para os moleques da comunidade: “O tênis é notado pelo menino que brinca de bolinha, queria ter um, o espelho é Modelo” (p. 30). Bem arrumado e com uma 38 na cintura, acredita que

conseguirá admiração e respeito. Modelo é a representação do ciclo vicioso em nossa sociedade, é a vida que dá voltas e continua no mesmo lugar, é uma subexistência que se repete todos os anos. Diariamente, jovens morrem em conflito por causa do tráfico e logo são substituídos por outros, cumprindo uma sina ininterrupta.

Ferréz constrói suas personagens a partir dos seus desejos e de suas atividades cotidianas. O autor não trabalha com grandes descrições físicas, antes prefere revelá-las pelo que sentem e pensam: “Ele vivia dizendo que nego legal para ele era só quem não comentava a vida de ninguém, e quem iria dizer o contrário?” (p. 32). A forma fragmentada com que o narrador apresenta os personagens na primeira parte do livro se repete por todos os doze capítulos. Outros personagens vão aparecendo ao longo do romance, criando um mosaico de histórias e possibilidades.

Uma das marcas da narrativa territorial proposta por Ferréz é a oralidade. Ela aparece na fala dos personagens: “– Aí, Lúcio, vou dizer pru cê, a vida é só pros cabuloso, tá ligado? E esse maluco cê vê no olhar que num é vacilão, deve ser mó estudioso mesmo, mas num é vacilão” (p. 71). É através da oralidade que o autor marca o território. Ele cria um mundo com sua ficção, mas, ao mesmo tempo, faz dela um reflexo da realidade para a qual quer chamar a atenção. Essas vozes cheias de gírias existem no universo criado por Ferréz, mas também no ambiente que ele habita.

Muitos autores da Literatura Marginal foram criticados por escreverem com muitos erros de português. Ferréz defende que a sua escrita procura retratar uma parcela da população que fala exatamente desse jeito, e quem o critica por esse motivo não entende que a gíria faz parte da linguagem dessas pessoas. Mais que isso, parece esquecer lições deixadas pelos nossos modernistas, a exemplo de Oswald de Andrade, que, além de propor, em seu *Manifesto Pau-Brasil* (1924), o aproveitamento da “contribuição milionária de todos os erros”, deixou poemas como “Pronominais”:

Dê-me um cigarro  
Diz a gramática  
Do professor e do aluno  
E do mulato sabido  
Mas o bom negro e o bom branco  
Da Nação Brasileira  
Dizem todos os dias  
Deixa disso camarada

Me dá um cigarro.

(1971, 89)

O poema de Oswald chama a atenção para a gramática acadêmica, que se impõe como a correta, em contraponto à falada no dia a dia pelos brasileiros. O que ele quer mostrar é que existe uma gramática viva, que está no cotidiano das pessoas e que também tem suas regras, que surgem de forma natural. O falante consegue se comunicar sem precisar exatamente da gramática normativa, o que não significa que cada um fale de um jeito diferente, mas que essa fala está ligada a um contexto linguístico de um determinado grupo.

Ferréz está respaldado pelas vanguardas europeias – a começar pelo Futurismo – e pelo nosso Modernismo para romper com as regras da gramática, mas não o faz por modismo, e sim por entender que essa opção cria uma tensão entre forma e conteúdo. A forma do discurso proposto por Ferréz assume a defesa da territorialidade. Ao usar a gíria local em seus textos, ele dá voz a essa gente excluída no seu direito de falar. Sua escrita transforma o discurso marginal em estética.

Muitas vezes esse jeito de narrar aparece também na fala do narrador: “Toma a decisão, decide fugir amanhã, era nisso que estava pensando, em fugir, em pegar suas roupas e mandar todo mundo pra puta que pariu, ou melhor pra cada um deles, mas hoje não” (p. 37). A gíria, nesse caso, funciona como fusão entre a fala do narrador e o pensamento do personagem. O narrador, ao trazer à tona o pensamento do personagem, assume para si a linguagem da sua região. A defesa da língua local é a defesa da identidade.

Outro movimento ocorrido no Brasil que podemos aproximar da Literatura Marginal de Ferréz foi o Regionalismo, que começou ainda na época do Romantismo. O Regionalismo tem como característica refletir as expressões e tradições de uma determinada região. Vejamos o que José Maurício Gomes de Almeida diz sobre a escrita de Taunay:

A natureza, os costumes com relação à família, à mulher, ao casamento, à hospitalidade, a figura pitoresca do médico itinerante e seus doentes – são todos elementos da realidade sertaneja que Taunay incorpora à narrativa. Taunay faz dos costumes regionais a matéria mesma com que tece a trama do romance (1999, 121).

O tom documental proposto por Taunay busca retratar o sertanejo com a maior fidelidade possível. Inclusive, uma das críticas feitas a José de Alencar por Franklin Távora é que, segundo este, aquele faz um “Regionalismo de gabinete”, sem conhecimento de causa,

se abalçado a escrever a respeito de uma região da qual apenas possuía um conhecimento livresco, superficial. Távora, refletindo as aspirações da geração mais nova, encarece a necessidade de observação, por parte do ficcionista, da realidade a ser retratada (*apud* Almeida: 1999, 58).

O Regionalismo assumiu como missão fazer o país voltar os olhos para si mesmo. Procurando valorizar a cultura de cada região do país, esse movimento foi importante na busca de uma cultura mais autônoma no país. Em consonância com esse espírito, Afrânio Coutinho diz que, “para ser regional, uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local” (*apud* Almeida: 1999, 128). Assim, o clima, a fauna, como tudo o que afeta a vida dos moradores da região, têm que ser levados em conta, evitando-se o risco de cair numa padronização generalista. Foi em Guimarães Rosa que o Regionalismo encontrou o seu ápice. A forma engenhosa de trabalhar a palavra, fazendo dela ao mesmo tempo regional e universal, elevou o Regionalismo ao seu grau máximo de expressividade.

Com o aumento populacional das grandes metrópoles brasileiras, surge uma cidade muito mais complexa do que a que existia no final do século XIX. As pessoas concentradas nas periferias dessas cidades também encontraram um jeito de estar na vida a partir do que encontravam em sua realidade. A literatura de Ferréz não representa um retorno ao Regionalismo, mas encontra ali substância concreta para sua luta. A Literatura Marginal não luta por uma região, mas busca a defesa do território. O interesse de Ferréz localiza-se num lugar específico de São Paulo: a periferia. É ela quem alimenta e dá forma ao seu discurso.

## **Violências**

*Manual prático do ódio* revela não uma violência acontecida nas periferias de São Paulo, mas todas as violências que fazem parte do cotidiano duro de quem, sem muitas saídas, é obrigado a conviver com elas. O filósofo Slavoj Žižek aponta para um

paradoxo no que diz respeito à violência. Para ele, quando pensamos sobre ela logo nos vêm à mente seus sinais mais aparentes, tais como crime, terror, brigas, conflitos civis, mas precisamos parar e dar um passo atrás para percebermos o cenário que envolve tais violências, como também nos esforçarmos para ver além:

Em primeiro lugar, há uma violência “simbólica” encarnada na linguagem e em suas formas, naquilo que Heidegger chamaria a “nossa casa do ser”. Essa violência não está em ação apenas nos casos evidentes – e largamente estudados – de provocação e de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem (2014, 18).

A violência atinge o nível da linguagem quando se impõe um determinado tipo de sentido. O pobre, quando usa gíria na praia, é tratado como favelado. O rico, quando a usa, é surfista, é skatista. Ferréz revela dois tipos de violência: a visível e a invisível. A visível é a que está estampada todos os dias nas manchetes de jornais, e todos nós a conhecemos muito bem. Mas a invisível é mais complexa. Ela não parece violência, mas um estado natural das coisas. Para enxergá-la, há que se desejar trocar de posição com o outro. Quem quer trocar de posição? Essa violência simbólica talvez seja muito mais massacrante e destruidora, por atuar no campo do silêncio. Ela é sorrateira – sem bater de frente, funciona como um vírus que vai se alimentando das entranhas da sua vítima.

Uma dessas violências para a qual o narrador chama a atenção é a televisão. Sem muita opção de lazer, ela ocupa mais de noventa por cento das casas dos brasileiros periféricos. Quando não estão trabalhando, muitos deles gastam boa parte do tempo diante da tevê:

O pai fazia de tudo para que não faltassem as coisas básicas para a casa, não era de muito luxo, mas sentia uma dor que não sabia explicar, os comerciais de TV, os desfiles de roupas, os carros confortáveis, as mulheres sempre ao lado dos homens que tinham o dinheiro, ele queria ter tudo isso também, ele queria ter algo mais além do pãozinho e do café já morno (p. 39).

Como uma grande fábrica de ilusão, a televisão se apresenta como uma oportunidade de criar sonhos impossíveis – para boa parte dessa gente, esses sonhos que

chegam facilmente pela tela não se realizarão. A frustração diária diante da TV cria um abismo simbólico entre esse cidadão e o mundo real. Aquele tênis que aparece na propaganda como acessível a todos não faz parte da realidade financeira da família.

Ferréz sabe do poder de influência que a televisão tem sobre a vida dessas pessoas. Entende que a construção simbólica do morador periférico se dá por diversos fatores, e não por um único caminho. Por isso, ao longo do livro, procura estabelecer com o leitor uma visão múltipla sobre os fatos. A TV está presente em vários momentos do romance, agindo diretamente no cotidiano dos moradores.

É o que podemos verificar, por exemplo, no sexto capítulo. José e Paulo estão conversando. José resolve sair para comprar sardinha. Paulo pergunta por que ele não manda os filhos comprarem o peixe. José responde que a esposa não deixa os filhos saírem de casa por causa do Datena, apresentador do *Cidade Alerta*. Esse programa mostra tanta violência que a esposa fica com medo de sair de casa, ao que o amigo conclui que o objetivo dessa gente da TV é causar pânico, justamente para as pessoas ficarem em casa assistindo aos seus programas.

A crítica de Ferréz a esses programas sensacionalistas é por saber que vivem da exploração da pobreza. Para o autor, a intenção desses apresentadores não é ajudar a população, mas manter alta a audiência, instaurando um pânico geral. Passam o dia inteiro massacrando a população com informações negativas e exaltando a pobreza.

Outro apresentador criticado por Ferréz é Sílvio Santos. Carismático, Sílvio goza de grande prestígio perante a população. Programas como *Show do Milhão* e *Quem Quer Dinheiro?* habitam os sonhos mais íntimos de seus telespectadores. A esperança de um dia ficarem ricos como ele e mudarem de vida transformou o apresentador em uma unanimidade entre as classes populares do Brasil:

- Relaxa, trutão, logo você, Régis, perdendo tempo com essa porra de Sílvio?
- O que tem o Sílvio?
- Ele é judeu porra!
- E daí?
- Os judeus fodem o mundo todo, só isso.
- Quem te disse isso, Celso?
- Porra, Régis, todo mundo sabe, eles controlam o dinheiro, quem controla o dinheiro fode os outros.

- Mas minha mãe e todas as mulheres que conheço gostam dele, num é possível que todo mundo tá errado.
- Ele é patrão, domina, divide o dinheiro mal dividido (p. 123).

Ferréz não está preocupado apenas em contar a história de um bando de assaltantes; seu narrador segue firme na intenção de criar o seu manual prático do ódio. Nesse pequeno diálogo, podemos perceber que a palavra se transforma em metralhadora, atirando para vários lados. Sílvio Santos, além de ser a representação da TV, representa os judeus, o que, nesse caso, significa quem tem dinheiro e quer tudo para si. Representa também a classe dos patrões. Uma classe que domina, ou seja, que detém o poder, que tem autoridade sobre os outros, que reprime, que está acima de tudo e, como tal, divide o dinheiro de acordo com o seu interesse, mantendo o *status quo*.

O ódio aparece também na linguagem do narrador. Percebe-se que os palavrões na boca dos personagens – “o dinheiro fode os outros” – não visam apenas a uma forma naturalista de retratar a fala local, mas também atentam de uma forma violenta contra o próprio leitor. É como se o autor quisesse sacudir o seu leitor e chamar-lhe a atenção para que abra os olhos e fique mais atento a tudo o que está acontecendo. A forma violenta adotada por Ferréz na linguagem deseja eliminar qualquer possibilidade de o seu leitor ter um olhar romântico.

Ferréz deseja falar com o mundo, mas, antes, quer dialogar com o seu território. Por isso, procura extrair dele o máximo de possibilidades, não se esquivando em apontar a sua palavra para todos os lados. Através da TV, o narrador procura revelar o que está por trás das paredes das casas da comunidade, trazendo para o centro da cena o mundo que não se vê nas telas. A televisão é muitas vezes um objeto endeusado, ocupando um lugar central dentro das casas, como se fosse uma santa, uma deusa para ser adorada.

José Antônio, que mora numa casa velha sem emboço, onde tudo carece de reforma, passou dois anos pagando a prestação de uma TV de 29 polegadas. Seu maior orgulho é se sentar em frente à TV enquanto come: “Comia arroz e chuchu assistindo a Augusto e Ângela, o casal perfeito, desfrutarem de um verdadeiro banquete na novela das oito” (p. 39). A diferença entre o que ele come e o banquete servido na novela não causa indigestão. O que importa é ter uma TV de 29 polegadas – ela sacia a fome e o desejo de consumo de José Antônio. A periferia também tem necessidade de consumir.

A relação entre fé e Igreja também ganha destaque no romance. A situação precária da vida na periferia parece ser um terreno fértil para o desenvolvimento da fé religiosa. Além da tradicional Igreja Católica, dezenas de Igrejas evangélicas e centros espíritas têm ocupado cada vez mais espaço dentro das comunidades. Elas parecem ser o último fio de esperança diante de uma vida com tão poucas perspectivas. Ir à igreja no final de semana, além de ser um alimento para a fé, torna o lazer de quem não tem muita opção para se divertir.

A cultura da fé está tão entranhada no cotidiano dos moradores que muitos traficantes que nada seguem dos preceitos bíblicos falam de proteção divina com a naturalidade de quem acredita estar no caminho certo: “Sempre que terminava o assalto pensava que, do mesmo modo que Cristo, um verdadeiro revolucionário, sempre está do lado dos menos favorecidos, estaria a seu lado” (p. 59). A complexidade do evento narrado não encontra contradição entre bem e mal. Cristo é colocado do lado de todos. Bandidos, moradores, padres e pastores, todos têm os mesmos direitos e são colocados no mesmo barco.

Em *Capão pecado* (1999), Ferréz já havia denunciado a atitude perversa de alguns pastores, que enriquecem com o dinheiro do dízimo dos membros das Igrejas. Mas o autor sabe que não é só isso que move as pessoas que frequentam esses cultos. Existe um sentimento de comunidade que faz com que essas pessoas se ajudem. No episódio em que José Antônio perde a casa por causa da chuva, os irmãos da Igreja é que vão prestar solidariedade: “Vê à sua frente dois membros da igreja, seu João e seu Cláudio, ambos com ferramentas nas mãos, ele agradece a vinda dos irmãos e começa a encher o carrinho de mão” (p. 233).

Se a violência cotidiana impede a crença no homem como um ser que pode operar mudanças e diminuir o vazio do fim do dia, é através da fé que essas pessoas acordam pela manhã e teimam em seguir suas vidas. Em um lugar onde falta tudo, o inferno é a vida, o demônio é o Estado e Deus é o que resta como salvação.

Outro ponto para onde o narrador aponta seu ódio é a polícia. São Paulo é uma das maiores rotas do tráfico de drogas no Brasil, transformando as favelas num verdadeiro mercado de drogas. A maioria desses grupos é formada por jovens fortemente armados. A estratégia do governo desde sempre foi combatê-los com violência. A solução do problema fica nas mãos da polícia, sem de fato existir uma política pública que pense o problema de forma mais abrangente, transformando todo



morador da favela em suspeito de ser aliado dos traficantes. Uma polícia mal treinada e mal remunerada torna-se facilmente corruptível, como aponta Ferréz:

Régis viu um farol iluminando a sua cara, não conseguia mais manter os olhos abertos e interrompeu a ligação, não chegou nem a guardar o celular e recebeu uma ordem para ficar com as mãos para cima. Ele ergueu as mãos rapidamente, o primeiro policial se aproximou, apontando uma .40 cromada para Régis e logo ele notou que era a polícia militar, fez uma cara amarga, pois sabia que os PMs aceitavam qualquer mixaria (p. 56).

Esse pensamento do criminoso Régis se confirma logo em seguida, quando a polícia aceita ficar com o carro dele para liberá-lo. Os personagens do universo narrado por Ferréz sentem-se ilhados. O medo e o ódio andam sempre juntos. A polícia, que deveria proteger o morador, transforma-o numa verdadeira ameaça. A força bruta amparada pela “lei” tira a vida de vários jovens.

No quarto capítulo, um policial resolve fazer justiça com as próprias mãos e mata um adolescente de doze anos que, “além de ter roubado o açougue que o Valdinei toma conta, ainda queria levar uma comigo, vem querer ter voz ativa com polícia, tem que se arrambar” (p. 119). Esse policial, que prefere agir com violência em vez de levar o jovem a uma delegacia, mora na comunidade, mas prefere esconder a sua farda e nunca exibi-la no varal, por medo de represália dos traficantes. Policial e traficante dividem o mesmo território, mas não gozam do mesmo *status* na comunidade. Como a polícia representa a repressão do Estado, o bandido é quem tem mais consideração por parte dos moradores da favela. É a realidade brasileira espelhada pelo autor.

As cenas de sexo são sempre narradas de forma violenta. Ao entregar o ponto de vista ao personagem, o narrador assume seu pensamento e seu jeito de falar, criando um discurso híbrido entre sua narração e a fala de Régis:

O prazer de Régis era foder o cu dela assim, sem nada para facilitar, depois de alguns minutos, enfiou os quatro dedos em sua boca e mandou que ela chupasse, [...] pediu para que ela abrisse a boca, e logo em seguida enfiou o pau, começou a comer sua boca como se estivesse comendo sua boceta (p. 65).

A pulsão do sexo é latente dentro das comunidades. Boa parte dos jovens não tem pudor de exhibir seus corpos. Através do corpo, seduzem e mostram poder. Rapazes jogando futebol sem camisa, meninas desfilando com micro-shorts. A sexualidade sem o menor constrangimento é exibida todos os finais de semana nos bailes. O jogo de conquista passa pelo corpo. Os rapazes precisam mostrar a sua virilidade e as meninas não têm medo de fazer movimentos eróticos. Ambos em busca de desestabilizar o outro e trazê-lo para si.

Georges Bataille diz que “toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado, que é, no estado normal, um parceiro de jogo” (2013, 41). Temos aqui duas parcerias: Régis e Vânia; autor e leitor. A forma obscena com que as cenas de sexo são narradas perturba os corpos e a mente. As palavras atingem o leitor de forma violenta, tirando-o do interdito e lançando-o na transgressão. Ferréz quer transgredir através do gozo do leitor, ir além do que é dito e propagado sobre a periferia.

Seu olhar crítico não poupa nem mesmo o morador da própria comunidade: “Paulo morava num lugar onde ninguém se respeitava”. Paulo é bastante crítico com as pessoas da comunidade e fica indignado ao ver pessoas jogando lixo no córrego e depois correrem desesperadas para tirar o entulho porque o córrego transbordou e alagou suas casas. Fica indignado ao ver pais bebendo o dia inteiro, outros gastando seu único dinheiro em máquinas de caça-níqueis. Observa que muitas pessoas viram a noite no forró porque não querem chegar em casa e ter que pensar sobre suas vidas. Muitos ficam parados nos pontos de ônibus falando da vida dos outros:

Ele odiava tudo isso, odiava viver naquele lugar, no mesmo lugar que puxou seu pai para a cova e fez sua mãe fugir com o patrão e o abandonar ainda criança, mas sabia que o lugar tinha um ritmo, e ele outro, sabia que não devia entrar no ritmo do lugar, e sim seguir o seu próprio (p. 80).

Segundo Sartre, o ser humano não é só o que é capaz de agir negativamente com o mundo, mas o que toma atitudes negativas para consigo mesmo. O narrador proposto por Ferréz procura extrair o máximo de matéria do território. O compromisso com a múltipla visão do território não o deixa transformar os moradores em pobres coitados. Ele sabe que os problemas enfrentados pelo morador da periferia são grandes, mas não deixa de fazer sua crítica também a ele. Colocar-se como vítima não é a melhor solução.

O morador também precisa fazer a sua parte, o que não significa tirar do Estado a sua obrigação. As favelas são um exercício de cidadania, onde o pobre procura uma solução possível. Elas representam o território onde eles demarcam a sua presença.

Como afirma Jailson de Souza e Silva, diante da preguiça do Estado perante o pobre, “essa seria não só uma posição cômoda, mas também profundamente discricionária e socialmente irresponsável com o destino de milhares de pessoas” (2005, 91). A crítica de Ferréz segue por becos e vielas de forma labiríntica. A cada curva o narrador encontra uma possibilidade de existência. Sua lente de aumento infere várias realidades dentro da realidade. Não poderíamos falar de uma única cultura periférica, mas de várias culturas subsistentes. As favelas são compostas por várias pessoas de lugares diferentes, com culturas totalmente distintas. Homi Bhabha, ao falar sobre o entrelugar das culturas, aponta:

Essa cultura “das partes”, essa cultura parcial, é o tecido contaminado, e até conectivo, entre as culturas – ao mesmo tempo impossibilidade de as culturas bastarem-se a si mesmas e da existência de fronteiras entre elas. O resultado é, na verdade, mais algo que se parece com um “entrelugar” das culturas, ao mesmo tempo desconcertantemente semelhante e diverso (2005, 82).

No contexto contemporâneo, poderíamos classificar a periferia como um entrelugar. As imigrações das grandes cidades que ajudaram a formar a periferia urbana que temos hoje colocaram no mesmo território pessoas de diferentes formações cultural, religiosa e política, criando uma novidade peculiar, pois, nessa cultura “das partes”, as pessoas trouxeram consigo somente uma parte do que eram, formando uma configuração diferente. Ferréz transforma a periferia numa metonímia do país, onde tudo se resolve na bandalha. Se o pobre dá o seu jeitinho para sobreviver, ricos pagam qualquer preço para não terem problemas. A escrita de Ferréz luta pelo direito de uma classe se expressar, se expressar do seu jeito, com suas qualidades e defeitos.

Antonio Candido, ao tratar do direito à literatura, diz que não existe equilíbrio social sem literatura, que ela é fator fundamental para a humanização, confirmando o homem na sua humanidade. A literatura atua no subconsciente e no inconsciente: “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (2004, 177). Para o crítico, a

literatura não é uma experiência inofensiva, mas tem papel fundamental na formação da personalidade seguindo outras convenções que não as tradicionais. Por interferir na realidade, ela se torna uma arma nas mãos do leitor.

Em *Manual prático do ódio*, a verdadeira arma de Ferréz é a palavra. Ela convida o seu leitor a tomar posse de sua vida. Ela é socializante justamente porque deixa o indivíduo viver:

A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Esse é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo (Candido: 2004, 179).

Segundo Candido, a mensagem é inseparável do código, mas é este que garante o seu efeito. O conteúdo só funciona por causa da forma. Ferréz, conscientemente, trabalha isso a seu favor. Sabe que, para funcionar, o seu manual prático precisa estar ligado à forma, por isso brinca com as palavras.

Um bom exemplo disso é o personagem Lúcio Fé: tem o apelido de Fé por frequentar a igreja aos domingos e exercer a sua fé, mas, ao mesmo tempo, como um demônio, é um matador implacável. A sonoridade do seu nome associada ao seu apelido nos leva a pensar em Lúcifer, o anjo que virou demônio, ou seja, Lúcio Fé traz em si um anjo e um demônio. Candido diz:

Devemos lembrar que, além do conhecimento, por assim dizer, latente que provém da organização das emoções e da visão de mundo, há na literatura níveis de conhecimento intencional, isto é, planejados pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor (2004, 182).

Ferréz atinge o seu leitor pela qualidade, bem como pela natureza política do que escreve. Situando-se, como diz Candido, numa literatura social, a forma e o conteúdo em Ferréz tratam da realidade política do país fazendo uma análise social, trazendo à baila um mundo invisível, que nem sempre a sociedade quer enxergar, ou que é visto por ela de forma estereotipada, baseada em soluções superficiais.

Um desses olhares estereotipados sobre a periferia está voltado para a mulher, pobre coitada que passa grande parte da vida vendo novela e esperando o marido chegar do trabalho. Essa definição simplifica a importância das mulheres nessas comunidades. Ser dona de casa significa trabalhar o tempo todo. Geralmente seus maridos ganham pouco, mas são elas que ajudam a pensar no melhor jeito de aproveitar o pequeno salário para pagar as contas mensais.

Ferréz apresenta mães que têm plena consciência de que o filho é bandido, como dona Albertina, que não consegue dialogar com o filho; esposas de delegados que vivem no salão de beleza gastando por conta do marido; Eliana, que ficava bordando panos de prato e fingindo que levava uma vida feliz; e Aninha, que decidiu ser bandida, mas guardava dentro de si o desejo de comprar um estojo de maquiagem e, apesar de ser ativa e valente, desejava encontrar um homem que dormisse abraçado com ela na cama. Hoje, a periferia se apresenta mais complexa e com mais oportunidades que na década em que Ferréz escreveu o *Manual*, mas podemos perceber na escrita um embrião do que estamos vendo nas favelas. Ainda existem muitas Carolinas de Jesus, mas muitas mulheres de hoje estão trabalhando e frequentando as universidades.

*Manual prático do ódio* traça um mapa da cidade que se tem e da cidade que se deseja. O narrador mosaico proposto por Ferréz condiz com sua visão complexa do território narrado. Sua preocupação em levar o seu leitor à reflexão é mais importante do que contar a história. Por isso opta por contá-la de forma fragmentada. Além dos múltiplos pontos de vista, o narrador nos faz perder a noção de centro e periferia. A forma fragmentária coloca o centro em todo lugar.

Mesmo que o autor nos apresente um enredo principal, as pequenas histórias paralelas parecem becos que entrecruzam a avenida principal, criando um verdadeiro mosaico. Essa construção possibilita ao leitor ter uma visão mais ampla dos acontecimentos. A narrativa de Ferréz impõe ao leitor o desejo de ir além. O leitor desavisado pode se incomodar com as várias pausas que o narrador faz no desenvolvimento do enredo para contar outras histórias. Algumas vezes, essas passagens funcionam apenas para mostrar o cotidiano da comunidade:

O campo tinha um aspecto desolador, duas traves feitas de madeira, uma cruz no canto esquerdo que homenageava Milinho, assassinado na final do último campeonato, três buracos cobertos com entulhos e areia para

ninguém se ferir durante o jogo, alguns meninos corriam em volta com pipas nas mãos (p. 74).

A passagem termina com dois jovens conversando sobre a precariedade do campo, que, apesar de estar em péssimas condições para se jogar futebol, foi garantido como um de seus poucos espaços de lazer porque eles haviam impedido um “pessoal” de fazer uma construção ali. Os personagens que aparecem nessa cena não seguem além na história, nem a questão do campo toma uma proporção maior. A cena poderia ser suprimida do livro sem causar nenhum dano à trama do romance, mas esse não é o interesse de Ferréz. A sua trama se constitui justamente desses pequenos fragmentos, como uma colcha de retalhos.

Como o personagem Mágico, que gosta de montar quebra-cabeça, o *Manual prático do ódio* se completa pelo encaixe de várias peças, com tamanhos e formas diferentes. É dessa forma que o autor procura expor as várias faces da violência na periferia. Como pudemos ver no fragmento reproduzido acima, a violência aí se apresenta não em forma de briga ou tiroteio, mas na ausência de direito ao lazer.

Os campos de futebol são grandes espaços de socialização. Na periferia, a sua importância tem um significado ainda maior, justamente pelas poucas opções de lazer disponíveis. Esses verdadeiros campos de várzea já revelaram grandes nomes do futebol brasileiro, como Pelé, Zico e Romário. Campos como esses atuam diretamente no imaginário dos moleques que por eles passam. Em um país onde as possibilidades de ascensão social para o pobre são praticamente nulas, os campos atuam de forma simbólica. Sem muito estudo, e acreditando apenas no talento das pernas, os jovens da periferia apostam suas fichas no esporte mais popular do Brasil.

O governo, entretanto, parece não se dar conta disso. Construções vêm surgindo e tomando esse espaço, que era uma das poucas possibilidades de lazer e esperança da comunidade. O descompasso entre o que o governo vê e o que os moradores desejam parece um abismo sem fim.

Em *Manual prático do ódio*, a não linearidade do tempo reforça o caráter refletor da narrativa do território. O narrador, a fim de comprovar sua tese de que o ódio expelido por uma classe social nasce em resposta ao sentimento que recebeu da outra, realiza uma viagem no tempo, voltando à infância de alguns personagens da trama, para que o leitor entenda onde tudo começou. A atitude preconceituosa de uma classe ajudou

a disseminar o sentimento de ódio da outra, como podemos ver nesta passagem da infância de Régis:

Um dia, durante uma conversa entre a patroa e sua mãe, a patroa perguntou de que bairro eles eram, sua mãe disse o nome do bairro, a patroa passou a mão na cabeça do pequeno e disse:

– Então é esse pivete que um dia vai crescer e vir roubar minha casa?

Régis não entendeu a piada, nem sua mãe entendeu o que a patroa quis dizer, mas imitou a patroa na risada, a patroa ria que se acabava e a mãe de Régis tentava acompanhar aquela que lhe pagava o salário todo mês (p. 46).

O narrador reforça que esse episódio ficou marcado na memória de Régis e que foi ali que começou o seu ódio pelas pessoas que tinham o que ele sempre quis ter: dinheiro. Com o leitor chocado diante de tal memória, o narrador o faz conhecer as origens do sentimento negativo. A importância desse e de outros *flashbacks* na trama se dá pela possibilidade de o narrador mostrar que o ódio nasce por muitos caminhos diferentes. Cada ser humano tem um caminho específico, não havendo uma regra absoluta que dê a certeza de que seremos isso ou aquilo.

Fica explícito no texto que Ferréz acredita na existência de uma divisão de classes, mesmo que velada por alguns, e que os moradores da periferia sabem e acreditam nisso. Fica claro também que o autor acredita que boa parte da violência ocorrida no romance e na vida vem dessa luta de classes. O autor só não admite isso como uma regra geral que determina o caráter do ser humano. O próprio autor, que é morador da periferia e cresceu num lugar considerado por muitos como “o fim do mundo”, nunca pensou em virar bandido para mudar de vida.

Ferréz conduz sua narrativa no sentido de mostrar a pluralidade desse universo cercado de preconceitos, onde, apesar de existirem muitos fatores negativos, também se produzem personagens conscientes da sua história:

Paulo era negro, sabia tudo sobre a história de seus ancestrais, conhecia de cor as histórias fantásticas de Zumbi, de Anastácia e era apaixonado pela rainha Nzinga, sempre se imaginava contando a história dos verdadeiros heróis brasileiros para seus filhos, falava da coragem e do talento de Clementina de Jesus, e contava para a pequena sobre todos os sofrendores

que ajudaram a construir tudo o que eles estavam vendo desde que nasceram (p. 85).

Paulo representa mais uma peça no mosaico criado por Ferréz em seu *Manual prático do ódio*. Para o autor, não se pode pensar a periferia como partes isoladas: favela, cidade, beco, bandido, violência, pobreza, polícia. A periferia não existe sem o centro. O contexto é que gera o significado. Todos os caminhos estão interligados e uma pequena mudança em um deles pode mexer com todos os outros. A periferia, normalmente conhecida como “lugar do não tem”, tem de tudo, inclusive centro. É no contexto que se desenha o manual de Ferréz, revelando que a cidade se compõe de um emaranhado de possibilidades. A sua unidade aponta para vários caminhos.

Para Ferréz, o território mais importante explorado no romance é o próprio homem. Ele é a mola que impulsiona todas as possibilidades e que dá sentido a todas as coisas. O centro e a periferia são a representação de uma luta de classes que sempre existiu e que, provavelmente, sempre existirá. Mas, no contexto contemporâneo, ganhou outros significados e outros agentes. A periferia de Ferréz não é passiva; ela tem voz, tem vontade de consumir, tem estética, tem desejo de se manifestar, sem precisar de intermediários. Ela conhece seus heróis e seus inimigos. Ela é complexa, não aceita uma visão chapada e reducionista de si. Ela é centro e periferia.



### Capítulo 3

#### ***Deus foi almoçar: o homem como território a ser explorado***

Se em seus dois romances anteriores o desejo de Ferréz era criar uma literatura que representasse a periferia, fica evidente pela sua escrita que ele foi além disso. Se o discurso literário se propõe a ir além de uma mimesis rasteira da realidade, podemos perceber essa preocupação no autor a partir do trabalho com a linguagem.

Deve-se levar em consideração que em *Capão pecado* (2000), primeiro romance do autor, mesmo diante de um forte desejo de transformar a realidade, a relação entre forma e conteúdo tipicamente literários já se apresentava em embrião que veio amadurecendo através do romance *Manual prático do ódio* (2003) e do volume de contos *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006). É o que podemos constatar em seu último livro, *Deus foi almoçar* (2012).

Nesse romance, o autor resolveu arriscar por outros caminhos, que fugissem da questão do território e da periferia. Segundo o próprio Ferréz em entrevista ao programa *Provocações*, da TV Cultura, muitas vezes o escritor se torna prisioneiro do próprio tema, por ele mesmo e também pelos leitores, mas principalmente pelos meios de comunicação. A mídia, que geralmente cria estereótipos, costuma transformar essas personalidades em rótulos fechados, como se não pudessem falar de outro assunto a não ser daquele a que foram vinculadas – no caso de Ferréz, da periferia.

A novidade de *Deus foi almoçar*, depois de oito anos preparando-o de modo a fugir da ideia de localização, é justamente a ausência de temas relacionados à periferia. O conflito deixa de ser exterior para ser interior e o território explorado por Ferréz, agora, é o próprio homem.

Roberto de Andrade Lota, em resenha para o jornal *O Globo*, afirma, segundo os preceitos de Antonio Candido, que essa obra é genuinamente literária porque o autor consegue transformar a realidade em matéria literária. No caso do livro em foco, isso ocorre de forma mais abrangente por abandonar a temática da periferia:

Militante das causas próprias da periferia, Ferréz é um nome de destaque da chamada “literatura marginal” (em suas palavras, “aquela feita por partes da sociedade que não têm espaço”). Os problemas sociais, aqui, circunscrevem-se a uma realidade agora humanizada, pois realização e irrealização são inerentes a todas as classes (Lota: 2012).

O resenhista parece querer dizer que o autor humaniza a sua escrita por tratar de uma realidade universal, em detrimento da local. A verdade é que, quando Ferréz colocou a periferia como foco dos seus dois primeiros romances, fez aparecer também a outra classe. Ser da periferia significa estar relacionado a outro lugar que se entende como centro, mas, ao tratar dela, deu-lhe condição de centro, invertendo os papéis preestabelecidos socialmente. Em outras palavras, Ferréz deu complexidade ao homem periférico, tirando-o da posição estereotipada pelos meios de comunicação.

Laeticia Jensen Eble afirma que o leitor acostumado com os romances anteriores pode se decepcionar com o novo olhar de Ferréz. O autor tira de cena a violência explícita, os problemas sociais, para apostar em outros temas e, assim, o livro se estrutura psicológica e existencialmente:

Diferentemente de seus livros anteriores, em vez do propósito de retratar a realidade da periferia e de uma coletividade, em *Deus foi almoçar* Ferréz apresenta a realidade vivida internamente por um único personagem, que se mantém alheio a tudo que o cerca, quase que em uma realidade paralela (Eble: 2012).

Saem de cena os jovens aprendizes de *Capão pecado* e entra Calixto, homem de meia-idade com sérios problemas existenciais. A crise de Calixto não é a falta de dinheiro – ele trabalha como arquivista –, também não é nenhum conflito social. Ele sofre de ausência: ausência da filha que se foi com a mãe na separação do casal, ausência de estima e ausência de fé.

Já nas primeiras linhas podemos perceber a angústia que percorrerá todo o livro: “É dia, alguém leva outra pessoa para juntos não chegarem” (Ferréz: 2012, 7). Essa frase funciona como uma síntese do título do primeiro capítulo, “Aprenda com o abandono”. Esse alguém que leva outra pessoa e que não vai chegar ao seu destino junto com ela, isto é, a sensação de solidão proposta por Ferréz, será a linha condutora de todo o enredo.

A diferença em relação aos romances anteriores não está no grau de complexidade dos personagens, mas na forma de narrar. Tanto em *Capão pecado* (2000) como em *Manual prático do ódio* (2003), o território era o elemento principal. O território revelava os personagens e as suas contradições, e era explorando-o em suas

múltiplas possibilidades que o autor desvendava a complexidade deles. Ao abdicar do território geográfico, Ferréz abre espaço para fazer uma viagem dentro do próprio homem. A subjetivação coloca a periferia para dentro do homem. O que interessa, nesse sentido, é o drama interno, mudança que, segundo o ficcionista, se deve ao desejo de fugir um pouco do tema que o consagrou.

Em entrevista ao programa *Entrelinhas*, da TV cultura, Ferréz disse que já falou tudo o que tinha para falar de periferia e que agora deseja escrever sobre outros temas, pois, para ele, que ainda vive no Capão Redondo, morar dentro dos temas dos seus livros é muito “pesado”. Apesar de ser convidado para várias palestras, perguntam-lhe muito mais sobre o que ele pensa sobre a sociedade do que sobre literatura. Por isso, em entrevista concedida a Ingrid Hapke e publicada na revista virtual *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, afirmou:

Agora escrevo um romance, *Deus foi almoçar*, que é ficção total, é outra coisa. Claro que tem muita divergência, muita contundência, mas não tem periferia, não tem favela. Não estou abandonando o tema, simplesmente quis fazer outra coisa. Acima de tudo sou escritor, sabe, não sou só escritor periférico (2009, 155).

O autor quis reivindicar o seu direito, como escritor, de abordar qualquer tema. Depois de ter seus livros traduzidos para várias línguas, Ferréz, além de ser da periferia, é um homem do mundo. Outro desejo seu foi dialogar com seus autores preferidos, como Dostoiévski e Herman Hesse.

*Deus foi almoçar* é um romance psicológico que traz uma novidade estrutural proposta por Ferréz: a narrativa em duas vozes. Vejamos um trecho em que o uso do recurso se mostra bastante nítido:

É dia alguém atravessa uma linha tênue. Estou sozinho agora, em algum lugar minha pequena dorme, e finalmente estou sozinho agora. Meu nome não é o mesmo, e nem foi antes, mas eu tenho alguns motivos para não querer ser chamado. Cruza a sala, ao banheiro ele chega (p. 7).

Ao longo de todo o livro, as duas vozes que vão se alternando – ora em primeira, ora em terceira –, criando um duplo ponto de vista. Nos dois romances anteriores,

Ferréz havia trabalhado a perspectiva do homem periférico, revelando o seu interior e apontando os vários tipos existentes na periferia. O narrador se metamorfoseava de personagem, utilizando o seu ponto de vista e a sua linguagem. No novo romance, o personagem disputa com o narrador o direito de narrar a sua história. Apesar de Calixto ser depressivo, descrente do mundo, faz questão de também ser narrador, criando um diálogo interessante e, às vezes, tenso entre primeira e terceira pessoas.

A provocação de Ferréz levanta uma questão: em qual narrador devemos confiar mais? Para James Wood, existe uma ideia comum de que há um contraste entre a narrativa em primeira pessoa e a narrativa em terceira pessoa. Para alguns, a narrativa em terceira pessoa é mais confiável por se ater à ideia de onisciência e a narrativa em primeira pessoa é menos confiável porque o narrador sabe menos de si do que o que o leitor fica sabendo. W. G. Sebald, por outro lado, acredita que seja justamente o contrário: a narrativa em primeira pessoa é mais confiável; a narração em terceira pessoa é uma trapaça e a onisciência costuma ser parcial. De acordo com Sebald, os dois lados da questão estão sendo caricaturados: “para mim, a literatura que não admite a incerteza do narrador é uma forma de impostura muito, muito difícil de tolerar” (*apud* Wood: 2012, 18).

O narrador é uma questão importante para Ferréz desde *Capão pecado* (2000): com o objetivo de aproximar o habitante da periferia do universo da leitura, o seu narrador assumia o linguajar do morador do Capão. Outra linguagem incorporada pelo autor em suas narrativas é a do hip hop, como podemos ver em seu conto “Fábrica de fazer vilão”:

Vamos, porra, vamos falando, por que aqui só tem preto?

Porque... porque...

Por que o quê, macaca?

Minha mãe num é macaca.

Cala a boca, macaco, eu falo nesse caralho.

O homem se irrita, arranca a caixa de som, joga no chão.

Fala, macaca.

É que todo mundo na rua é preto.

Ah! Ouviu essa, cabo, todo mundo na rua é preto.

Por isso que essa rua só tem vagabundo, só tem noia.

Penso em falar, sou do rap, sou guerreiro, mas não paro

de olhar a pistola na mão dele.

De olhar a pistola na mão dele.

(2006, 13).

O conto caminha na batida do hip hop e a forma escolhida por Ferréz, espelhada nas letras de rap, funciona muito bem, por se tratar de uma história curta. Ao percebermos a preocupação do autor com o papel do narrador, desmistificamos a ideia de que a sua literatura só valoriza o tema.

Em *Deus foi almoçar*, a dupla mediação funciona como espinha dorsal, estruturando todo o romance e abrindo outras perspectivas. Em seu livro *Teoria do romance*, Donald Schuler (1989) faz uma distinção entre voz e perspectiva. Para ele, a voz está ligada à primeira ou à terceira pessoa e a perspectiva, à proximidade ou à distância, à incursão na mente do personagem ou apenas ao relato de sua fisionomia, de modo que as duas se complementam.

Para Todorov, o termo “visão” ou “ponto de vista” refere-se ao modo como os acontecimentos são compreendidos pelo narrador e pelo leitor e está ligado ao registro da fala. É, portanto, a maneira como o escritor conta os fatos. A análise das visões é fundamental para o entendimento da estrutura literária, pois “duas visões diferentes do mesmo fato fazem destes dois fatos distintos. Todos os aspectos de um objeto se determinam pela visão que dele nos é oferecida” (1968, 40). Todorov afirma ainda que as artes visuais sempre usaram esse conceito e a teoria da literatura pode aprender com elas.

Rancièrè (2012) afirma que nenhuma estratégia é capaz de garantir uma visão específica do espectador, que é capaz de fazer as suas escolhas de acordo com a sua visão de mundo. Dialogando com o pensamento de Rancièrè, Autran Dourado afirma que

quem cria um símbolo não pode ter certeza de como ele será recebido, sentido. Tudo vai depender da maior ou menor sensibilidade, riqueza interior, vivencial, de quem recebe. [...] A obrigação de quem faz um símbolo é com o símbolo e não com quem o recebe (Dourado: 2000, 145).

Mas, como aponta Todorov, nenhum acontecimento pode narrar por si mesmo, de modo que a “supressão total do narrador é impossível” (1968, 43). No caso de

Ferréz, seu narrador não teme expressar o próprio ponto de vista. Ao assumir esta posição de mão dupla, ele toma para si a máxima de Autran Dourado: “o narrador não apenas narra, diz como está narrando” (2000, 146).

Alfredo Bosi, ao tratar do olhar enigmático de Machado de Assis, afirma que “valores culturais e estilos de pensar configuram a visão de mundo do romancista, e esta pode ora coincidir com a ideologia dominante no seu meio, ora afastar-se dela e julgá-la” (2007, 13). Machado de Assis, que tanto trabalhou com narrativas em primeira quanto em terceira pessoa – e talvez essa seja uma definição pobre para seus narradores –, tem em seu narrador, nas palavras de Ronaldo de Melo e Souza, “um núcleo de força em metamorfose contínua, e não um centro de ser” (2006, 15). Em Machado, o narrador assume múltiplos papéis, criando várias perspectivas e pontos de vista. Como um poeta fingidor, concebe-se como *persona ficta*. O personagem principal é o narrador singularizado dramaticamente, que se representa na ficcionalização de incontáveis narradores. Sempre segundo Souza, “caracterizado como fingidor, cumpre a sublime função dramática de transmissor credenciado dos sentidos culturalmente consentidos pelos diversos estratos sociais da comunidade histórica” (2006, 16).

Se o narrador machadiano varia em função do estrato social do personagem e, ao assumir diferentes pontos de vista, desvenda a sociedade em que vive, o que dizer do narrador territorial proposto por Ferréz em sua literatura marginal? Ferréz propõe um narrador não só comprometido com seu território temático, mas também com sua forma. Por isso a necessidade de outro narrador em *Deus foi almoçar*, livro em que volta a arriscar temática e esteticamente. Afinal, para o autor, a forma tem que estar aliada ao conteúdo.

Ainda sobre a narrativa em primeira pessoa, Todorov firma que ela “não explica a imagem de seu narrador, mas, ao contrário, torna-a ainda mais implícita” (1968, 48). Um bom exemplo disso encontramos no conto “O último”, de Eric Nepomuceno, cujo narrador é um ex-soldado que relata um episódio ocorrido na época em que serviu:

Antes eu pensava: “cada vez que sinto cheiro de pasto e de mijo de vaca, cada vez que sinto frio e fome, me pergunto: de quem foi a culpa?”

Depois percebi que trazia comigo o cheiro de pasto molhado e de mijo de vaca onde quer que eu fosse (1985, 112).

O soldado começa relatando a dúvida que tanto o atormenta: “de quem foi a culpa?”, depois diz que percebeu em si “o cheiro de pasto molhado e de mijo de vaca”. Ainda não sabemos o que aconteceu, mas, por enquanto, interessa ao narrador apresentar a dúvida que o deixa tão angustiado. Um grupo de soldados em plena guerra, depois de passarem vários dias com fome andando na mata, expostos à chuva e à lama, encontram uma índia e resolvem estuprá-la. O soldado que narra o evento é o último a executar o terrível ato, porque se sentiu obrigado a cometê-lo. Ele, que em nenhum momento do conto revela o seu nome, parece querer que o leitor lhe tenha piedade e o veja como vítima de tal ato. Mas, justamente por se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, em vez de esclarecer, ele levanta mais dúvidas, o que por fim acaba condenando-o. Ele abre a narrativa levantando a dúvida sobre quem foi o culpado, mas no mesmo parágrafo confessa que sente o cheiro de pasto molhado aonde quer que vá. Ou seja, o que seria uma dúvida é a certeza da culpa que carrega consigo. Já que não queria cometer tal ação, por que não disse “não” para os seus colegas?

Outro bom exemplo de experimentação com o narrador é *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2013). O livro, que passa por vários gêneros textuais, cria uma narrativa polifônica. O mesmo pode ser percebido em *Memórias sentimentais de João Miramar*, do modernista Oswald de Andrade, publicado em 1924, que renovou a literatura brasileira. Outro grande autor que revolucionou o conceito de narrativa no mundo das letras foi James Joyce, que, segundo Assis Brasil, fragmentou a prosa e a própria língua:

Joyce fragmentaria também a língua, à procura de um estágio superior (estético) da comunicação: a linguagem. E ele consegue uma “linguagem do caos” para poder retratar o caótico e o não esquemático de algumas vidas, num determinado grupo social (1971, 139).

Diretamente ou indiretamente, Oswald e Joyce influenciaram e continuam influenciando muitos autores. Não me consta que Ferréz os tenha lido, mas, ao ousar experimentar, certamente se beneficia da abertura de caminho empreendida pelos vanguardistas irlandês e brasileiro.

Além disso, demonstra clareza quanto à importância do narrador para a ficção. Assim, seus livros conseguem levantar questões palpitantes numa sociedade já muito dramatizada, como diria Raymond Williams. Assistir à queda das torres do World Trade

Center ou a qualquer filme-catástrofe dos Estados Unidos não faz a menor diferença. Ou mesmo no Brasil: qual a diferença entre o filme *Tropa de elite* e as guerras que acontecem nos morros do Rio de Janeiro? No entanto, Ferréz consegue, por meio da linguagem, insuflar vida às suas narrativas.

### **Desenredo humano**

Mikhail Bakhtin (2008), ao tratar de Dostoiévski, diz que o enredo não tem função concludente. Seu objetivo é colocar o homem em várias situações que, provocando-o, possam revelá-lo. Ferréz fez de seus dois primeiros romances um verdadeiro exercício de redefinição do homem periférico. Em uma sociedade maniqueísta e artificial, seu primeiro trabalho foi reconstruir esse homem chapado socialmente, lançando luz sobre uma camada invisível da sociedade paulistana.

Com um enredo labiríntico, colocou seus personagens em várias situações, exigindo deles tomadas de posições que algumas vezes seguiam o caminho da razão e outras tantas, o caminho do coração. O seu narrador territorial, ao apresentar um mosaico de possibilidades, ajudou a aprofundar e dar contornos aos personagens.

Em *Deus foi almoçar*, Ferréz nos apresenta o homem em desenredo. Se antes desejava construir personagens, agora apresenta o homem em desconstrução. Calixto é um homem em crise existencial, conforme se depreende da passagem em que se lê que “não é por consideração que visitamos alguém, é por querer sentir algo que valha a pena. Se a felicidade é um ponto de vista, Calixto estava cego” (p. 11). A cegueira de Calixto não é um problema na retina, mas a impossibilidade de enxergar o mundo com todos os sentidos.

No Brasil, qualquer menino que joga futebol deseja ser centroavante e viver a alegria de marcar o gol da vitória do seu time. Calixto, se pudesse, seria goleiro ou até mesmo gandula. Não ter que decidir, não ser aquele que toma a frente das coisas é o seu desejo. Por que ser herói? No território do humano, Ferréz nos apresenta um personagem do cotidiano que não deseja precisar tomar atitudes que possam projetá-lo para além do seu casulo.

Calixto vive numa cidade qualquer, num tempo não definido, em que passado e presente sempre se encontram. Apesar de não marcar um território específico, o olhar crítico de Ferréz continua a apontar para alguns temas que para ele são fundamentais, como a cidade. Segundo Italo Calvino, a cidade é um símbolo complexo que permite “maiores possibilidades de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e



emaranhado das existências humanas” (1990, 85). Esse símbolo complexo que se revela através das suas entranhas funciona como uma prisão para Calixto, pois para ele o homem criou a cidade, mas acabou virando um prisioneiro da sua criação. A cidade é uma prisão em que o homem não sabe que está preso. Ele se condena nas práticas diárias, nas pequenas obrigações que, impulsionado pela massa, assume sem se dar conta. Ferréz nos apresenta um homem em crise e que, por ter um olhar diferente, percebe o abismo em que vive. Portanto, Calixto passa um bom tempo da vida andando. Andar é não ter que pensar.

Uma das marcas da cidade é o ônibus, que, tão bem descrito por Ferréz nos romances anteriores, ganha outra significação, justamente porque seu personagem principal é outro. No final do terceiro capítulo, Calixto resolve pegar um ônibus. Está concentrado em seus pensamentos, quando um rapaz entra no ônibus e resolve realizar um assalto. O ladrão, que está armado, começa a roubar o dinheiro dos passageiros e do trocador. Calixto, numa atitude surpreendente, levanta-se. Mesmo com a arma apontada para si, aborda o bandido, que o manda sentar. Calixto diz que precisa fazer um pedido: “Eu queria que você me desse um tiro”. Nem o assaltante nem ninguém que está no ônibus entende. “Você está maluco, caralho? Senta logo aí nessa porra, seu engraçadinho” (p. 20). Calixto oferece dinheiro para que o homem possa matá-lo:

Mas senhor, com todo respeito, me dá um tiro, pode ser só um, é minha chance, nada é por acaso, o senhor tem que me baleiar, um tiro poderia resolver tudo. O assaltante, antes de descer, olhou com piedade para Calixto e falou: Tenho meus problemas, velho. Resolve o seu (p. 21).

Se em outros momentos o transporte público servia para uma crítica social, agora ela é existencial. A atitude de Calixto reflete um desejo interno que muitos não têm coragem de praticar. Seu oferecimento à morte se dá pelo desacordo com o mundo que se oferece ao redor.

Segundo Joel Birman (2012), a contemporaneidade é uma fonte permanente de surpresas para o sujeito, que não consegue se regular. Como efeito disso, surge no sujeito uma vertigem que o deixa desequilibrado, levando-o ao abismo. Para o psicanalista, os signos que orientavam o mundo foram deslocados. Alguns sumiram, outros foram realocados em outros conjuntos e dominados por outros signos, criando fendas e desordenações no homem, virando de ponta-cabeça a subjetividade. Nesse

caso, a cidade como categoria de espaço assume papel fundamental na construção da experiência subjetiva. Para ela confluem todas as vontades e desejos do presente e a expectativa de um futuro possível. A espacialização da experiência do sujeito vem transformando o homem contemporâneo.

Na abertura do quarto capítulo de *Deus foi almoçar*, o narrador vem descrevendo a chegada do sol: num amanhecer poético, relata cada objeto ou ser que o sol vai iluminando, como se fosse uma câmera cinematográfica, até chegar em Calixto, que saiu de casa para comprar pão. Calixto caminha irritado com as moedas que balançam em seu bolso. O sol, que “vem com força, beijando a ponta dos postes”, não é capaz de iluminar as ideias de Calixto, que sequer percebe a sua beleza. Ele só interrompe a caminhada para observar a mulher que lava a calçada – “A mulher continuava a lavar, lavava o que já estava limpo” (p. 22) –, como se só conseguisse observar aquilo que está em sintonia com o seu sentimento. O gesto da mulher de lavar aquilo que já está limpo, num ato contínuo de repetição, dá a impressão de que ela não quer que esse serviço acabe, talvez porque terminar o serviço implica procurar outro.

Dessa ação podemos inferir várias suposições. A mulher, por preguiça, está enrolando na limpeza, ou não quer terminar o serviço porque não tem mais nada para fazer, ou, por estar com o pensamento em outro lugar, nem se deu conta de que já terminou a limpeza. Enfim, a repetição chama a atenção por ser uma atitude anormal, como a de Calixto, que, enfiado em seus pensamentos, anda para não pensar.

Tanto que, quando chega à padaria para comprar pão, não o faz, e decide continuar caminhando pela rua. “A rua tinha uma subida, alguns matos cresciam vencendo o concreto, talvez até algum cocô de cachorro, no fundo um bom fertilizante, os tivesse nutrido, ou urina dos jovens que voltavam dos bailes à noite” (p. 23). Nesse trecho, o narrador assume o ponto de vista do personagem, que, ao caminhar, percebe o mato que cresceu na rua vencendo o concreto e supõe que ele tenha sido fertilizado por excremento de cachorro ou urina humana, causando uma sensação de enjoo e náusea no leitor.

O mundo é o que enxergamos com os nossos olhos ou existem vários mundos em cada olhar? Essa cena em que Calixto avista o mato que vence o concreto e luta por vida nos remete a outra imagem, criada pelo poeta Carlos Drummond de Andrade em “A flor e a náusea”:

[...] Uma flor nasceu na rua!

Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.  
Uma flor ainda desbotada  
Ilude a polícia, rompe o asfalto.  
Façam completo silêncio, paralise os negócios,  
Garanto que uma flor nasceu  
Sua cor não se percebe.  
Suas pétalas não se abrem.  
Seu nome não está nos livros.  
É feia. Mas é realmente uma flor  
[...] É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

(Andrade: 2012, 14)

Segundo Antonio Carlos Secchin, a flor surge num contexto em que o homem tem um papel hostil. Inclassificável, ela se ergue contra o espaço urbano. A flor de Drummond transforma-se em mato na visão de Ferréz. É assim que Calixto se sente: um mato fertilizado por cocô de cachorro que cresce no meio da estrada.

Tanto a flor como o mato são metáforas misteriosas da vida. A flor de Drummond ganha um ar de sofisticação, se comparada ao mato de Ferréz. Ao nascer no asfalto, tem sua imagem potencializada. Já o mato, no dizer popular, “nasce em qualquer lugar”. É como se o mato tivesse uma importância menor em comparação à flor. O mato é uma erva daninha. A flor, ao nascer no asfalto, é uma novidade; o mato nascer no concreto é algo corriqueiro. A flor é para ser contemplada por quem a vê: representa a vida. O mato não tem motivo de contemplação: se retirado dali, não fará nenhuma falta; é a não-vida. A flor humaniza o olhar, o mato é algo para ser extirpado.

As imagens propostas por Drummond e Ferréz avançam pela estética da sensibilização. Drummond nos capta pela surpresa, por nos mostrar que a vida é possível até mesmo em ambientes insossos. Já Ferraz prende o leitor pela constatação do olhar banalizado. Antes, em *Manual prático do ódio* (2003), denunciava a banalização da violência; agora, a banalização do olhar, que é fruto de uma sociedade que diz que algumas coisas são consideradas absurdas e outras não, como se julgássemos a vida com medidas diferentes.

O mato representa uma posição em que já estamos acostumados a viver numa situação sempre precária. Quando nasce em situação adversa, é uma coisa normal e,

como tal, não causa espanto. Nasceu para isso e só precisa aceitar a sua condição de vida. Um azar do destino:

As ruas, o cimento que sistematicamente substituiu as pedras, não tem brilho como tinham as pedras, que eram desfocadas pelo sereno, que entre uma e outra nascia alguma planta, esse cimento agora só reflete uma mensagem, ele tem vontade de me dizer para não tentar mais respirar (Ferréz: 2012, 31).

Além da planta, existe o cimento, que representa a dureza, o fixo. A vida em nossa sociedade atual, conforme apresentada por Ferréz, é engessada. O cimento é o que não deixa alguém seguir em frente. É tudo que o prende. Calixto, como metonímia do homem moderno, tem uma vida cimentada, sem brilho. O cimento não tem variação de cor. É como se a vida fosse regida sem nenhuma coloração e tudo fosse cinza. Essa é a náusea de Calixto, o seu drama existencial: estar preso em um cimento sem conseguir agir, vendo o mundo se desmoronar ao redor e assistir a tudo como telespectador. Vivendo em uma prisão existencial, é apenas levado de um lado para outro. Sente-se incapaz de comandar a própria vida. Aliás, não tem certeza se algum dia esteve no comando.

Benedito Nunes, ao analisar *A náusea*, de Sartre, diz que esta é a forma emocional violenta da angústia. É o ser que se sente sozinho em sua existência e, portanto, perde a “familiaridade do cotidiano”. O cotidiano se apresenta cada vez mais estranho a Calixto, que, por isso, anda pelas ruas contando postes. Ao contá-los, procura fugir de si mesmo, aumentando a sua angústia:

O mal-estar da angústia provém da insegurança de nossa condição, que é, como possibilidade originária, puro estar-aí (Dasein). Abandonado, entregue a si mesmo. Livre, o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. O que era familiar torna-se-lhe estranho, inóspito (Nunes: 2009, 94).

Para Benedito Nunes, há um recuo na personalidade social do indivíduo. Calixto tem dificuldades de se relacionar. O seu ser está concentrado na sua subjetividade. Em crise com o mundo, ele é seu próprio centro. A sua subjetividade substitui o ato social.

O diálogo com outro é trocado pelo monólogo interior. Andando pelo bairro, as imagens vão se tornando repetitivas, embaralhando a visão. Sua memória vai perdendo a capacidade de guardar. Perder a memória das coisas é o ponto traçado por Ferréz na desconstrução do personagem. Calixto começa a ter dificuldade de lembrar-se de textos que leu e, ao mesmo tempo, não pode parar de ler porque não consegue deixar algo inacabado. Começam a surgir as neuroses de quem percebe que a sua memória está indo embora.

Em *Leite derramado*, de Chico Buarque (2009), temos um ancião que vê sua memória se derramar num leito de hospital e, numa tentativa de se agarrar às últimas gotas de palavras, vai desvendando suas memórias à filha, à enfermeira e a quem entrar em seu quarto. Ele sabe que vai morrer, mas quer garantir no outro a sua memória, por isso a necessidade de falar sem parar, como se fosse seu último resquício de vida. Calixto não tem forças para garantir nada. Quanto menos falar, melhor. Não deseja guardar suas memórias nem repassá-las a ninguém.

Diferentemente de Calixto, há Roberto Causo, um senhor de setenta anos, tio do seu amigo Lourival, que, como indica o próprio sobrenome, conta causos e tem um olhar muito crítico sobre a realidade. Apesar da excelente memória, seu Roberto diz que doa tudo que pedirem, como livros e vinis, porque não gosta de guardar lixo na memória. Para ele, guardar as coisas em casa significa inibir a sua imaginação e tumultuar o seu olhar. Na época em que era um acumulador, vivia doente, gastando seu tempo olhando para aquelas coisas e tentando descobrir o sentido delas. Era um prisioneiro do que tinha: “Filho, as coisas só existem quando a gente acredita nelas” (p. 36).

A memória é um dos pontos principais do desenredo criado por Ferréz. Mas no capítulo seis, intitulado “Sebo”, o autor volta a abordar um de seus temas preferidos: a Igreja. Lourival vai até um sebo onde costuma comprar vinil e quadrinhos. Ferréz sempre disse que os quadrinhos fizeram parte da sua formação. Foi a partir deles que chegou aos grandes autores da literatura. Mas Lourival vai ao sebo à procura de um vinil do Tim Maia. O vendedor diz que não tem, mas que está aguardando um lote que está para chegar. Um homem que se converteu resolvera se desfazer dos discos que tinha. A verdade era que ele queria queimar tudo:

O pastor fez um bom trabalho, pois além de mudar a mente do cara, ainda convenceu ele que o mal não deve ser passado para outro, aí entrei na mente

também e disse que era melhor ele usar o dinheiro que faria com os discos para o bem. E ele engoliu? Direitinho (p. 38).

Podemos perceber muitas coisas no trecho acima. Primeiramente, o uso da ironia por parte do vendedor quando diz que o pastor fez um bom trabalho. Nesse caso, a boa ação do pastor foi convencê-lo a se livrar dos vinis e, ao mesmo tempo, não doá-los a nenhum amigo, pois, como são a representação do mal, não devem ser passados adiante. Os vinis de músicas que não são da Igreja não devem fazer parte da vida do cristão, portanto livrar-se deles é se livrar do mal. Coube ao vendedor convencê-lo de que, em vez de destruí-los como fora planejado pelo pastor, seria mais proveitoso vendê-los e usar o dinheiro para uma boa ação. O diálogo sobre a questão se encerra com o tom irônico, agora também alcançado por Lourival, que pergunta: “E ele engoliu?”, ao que o vendedor responde: “Direitinho”.

O segundo ponto que podemos perceber na antiga crítica desferida às Igrejas por Ferréz diz respeito à manipulação das ideias. No caso desse novo crente, a manipulação aconteceu duplamente, pelo pastor e pelo vendedor. Demonizar as ditas “coisas do mundo” é o modo usado por muitos pastores para manipular os seus fiéis. Restringindo seus mundos ao universo da Igreja, reduzem a possibilidade de distanciamento dos valores eclesiásticos.

O terceiro ponto marcante no trecho diz respeito à memória. O sebo é o lugar onde se compra e vende memória o tempo todo. Quando o pastor pede ao membro da sua Igreja que destrua os seus vinis, é como se dissesse que, para se tornar um cristão, ele devesse apagar da memória o seu passado. Por outro lado, os pastores parecem saber do poder que a arte tem sobre o imaginário. Essa não é uma prática restrita às Igrejas evangélicas. Como se pode ver em textos como *A ficção*, de Karlheinz Stierle (2006), a Igreja Católica também já foi uma das grandes castradoras do imaginário. Na Idade Média, promoveu uma verdadeira caça às bruxas, e muitos livros de grandes autores foram para a fogueira.

No capítulo sete, intitulado “Minha pequena”, o narrador apresenta Calixto sob o ponto de vista de sua esposa, Carol. O parágrafo abre com uma discussão do casal sobre o dia em que Calixto deve entregar a menina. Carol está muito nervosa e Calixto não quer discutir na presença da filha.

A gente tinha uma vida, Calixto, uma vida que muita gente tinha até inveja, veja o que virou, você acabou com tudo, com esse seu desgosto aí. [...] Você é um homem assim mesmo, desses que fogem de tudo, que deixam de encarar a realidade (p. 40).

A acusação de Carol reafirma o que o narrador já havia apresentado sobre Calixto: um homem desgostoso da vida e que foge de tudo. A novidade é o fato de esta afirmação vir justamente de sua esposa, o que demonstra que a crise existencial de Calixto não começou depois da separação do casal, pois já existia. A separação, na verdade, foi mais um motivo para acentuá-la.

Calixto não é pessimista apenas em relação a si. É totalmente descrente do homem e das instituições estabelecidas. Nem sua filha é poupada de suas opiniões céticas: “Papais mentem, minha pequena” (p. 42). Se os pais mentem, em quem sua filha deve acreditar? Apesar de não querer brigar com a esposa na frente da filha, quando está a sós com ela Calixto não cria nenhum mundo de fantasia e esperança, como podemos verificar no momento em que encontram, na rua, um menino pobre que joga laranja para o alto:

Papaizinho, dá moeda pro menino que joga laranja para o alto?

Dou, porque ele é pobre, filha.

Pobre num tem moeda?

Não.

Por quê?

Porque alguns têm todas as moedas.

Por quê?

Porque Deus fez o mundo assim (p. 42).

Para Calixto, a desigualdade do mundo tem um culpado, que é “Deus”. Ele fez o mundo desse jeito, onde poucos têm tudo e muitos não têm nada. O diálogo maduro com a filha cria um contraste entre a visão ingênua da criança: “O mundo é cor-de-rosa, né, pai?” (p. 42), e a visão pessimista do adulto: “A vida é assim, filha, cheia de dodói” (p. 43). À esperança da filha junta-se a do menino que faz malabarismos com as laranjas para obter retorno financeiro. Mesmo vivendo em situação social diferente, cabe aos

dois um olhar de criança, que por natureza percebe o mundo por um viés diferente do adulto.

Machado de Assis, em seu derradeiro livro, *Memorial de Aires*, descreve uma cena que ilumina bem essa questão. O Conselheiro Aires, um verdadeiro andarilho, caminha pelas ruas do centro do Rio de Janeiro e se depara com sete crianças que andam em linha agarradas pelas mãos. A idade e o riso chamam tanto a sua atenção que fica a observá-las. Num determinado momento, uma delas aponta para ele e diz aos companheiros: “– Olha aquele moço que está rindo para nós” (1994, 1.148). Apesar dos seus cabelos grisalhos, chamaram-no de “moço”. Aires continua andando e refletindo sobre o ocorrido, quando outro grupo de crianças, carregando trouxas ou cestas, passa também por ele. O fato de essas crianças estarem trabalhando, enquanto outras ainda estão rindo, faz com que o enxerguem de modo diferente? Provavelmente, não. “A idade dá o mesmo aspecto as coisas; a infância vê naturalmente verde” (p. 1.148). Ou seja, independentemente da condição social, as crianças guardam em seu íntimo um olhar verde. Aires não apresenta uma visão otimista sobre as crianças, mas entende que esta é a sua condição.

A repetição é uma das formas encontradas por Ferréz para explicitar o vazio que não se preenche no ser humano. O capítulo oito, cujo título é “Antes de lavar o quintal”, explica o vazio da vizinha que lava o quintal incessantemente. Seu desejo de lavá-lo sem parar surge da vontade de lavar a alma, pois ela havia perdido o marido, e o quintal parecia guardar as suas digitais, do tempo em que ele, com as mãos cheias de cimento, tapava os buracos feitos pelo cachorro.

Lavar o quintal alimentava um duplo sentimento: a possibilidade de deixá-lo tão limpo que não mais existisse como antes, apagando completamente aquela memória, e, ao mesmo tempo, uma forma de impedir que alguém pisasse onde seu amado pisou. A limpeza, portanto, preenche o seu tempo vazio e garante a preservação do espaço como o marido deixou, mantendo sua presença viva ali. O quintal limpo não mostra as marcas do tempo, deixando sempre a lembrança do vivo. Mas, como Ferréz deseja afirmar que o tempo é soberano sobre o homem, a presença de Calixto observando a vizinha chamou sua atenção, criando uma nova possibilidade.

O capítulo nove abre com um questionamento de Lourival: “Se o leão mata o animal menor, Deus está de que lado?” (p. 46), que parece encontrar resposta em sua própria pergunta. Se Deus está do lado dos mais fortes, qual é a sua importância? Não existe uma resposta definitiva, mas a ação dialoga com o questionamento. Lourival está



à procura de uma garota de programa. Ao encontrar uma que lhe agrada, esclarece seu verdadeiro interesse:

O que é isso que tirou da calça?

Um controle remoto.

Você vai enfiar isso em mim? Porra! Eu sabia que tava bom demais.

Não é nada disso, eu vou controlar você, quando eu apertar você age com emoções automatizadas de um robô (p. 49).

O que vemos no trecho acima é um sexo objetal. O prazer de Lourival não está no sexo em si, mas em transformar a mulher em objeto do seu controle. Quem é o mais forte aqui? Deus está de que lado? A prostituta tem a liberdade de não aceitar, mas a necessidade financeira a coloca em posição inferior. O prazer de Lourival está em exercer poder, em dar ordens e vê-las sendo cumpridas, numa relação entre sujeito e objeto em que ele é o sujeito da situação.

Lourival é um homem solitário que se masturba vendo filme pornô em DVD e principalmente em computador. No filme pornô, a mulher está inteiramente à sua disposição e seu sexo é intermediado pelo teclado. Nesse sentido, ele é realmente sujeito dessa história ou mais uma peça da engrenagem da sociedade de consumo em que vivemos? Nessa sociedade, o homem é a sua própria mercadoria e, portanto, pode ser descartado a qualquer momento. Lourival deseja consumir sexo; a prostituta deseja dinheiro e tem sexo para vender, transformando o homem em objeto do próprio homem. Lourival e a prostituta são compráveis e descartáveis ao mesmo tempo.

Ferréz aborda a característica marcante da vida moderna, que faz os homens viverem uma vida *fast food*. Segundo Schopenhauer, o mundo é movido pela vontade e somos, ao mesmo tempo, vontade e representação: “Tudo que existe, existe para o pensamento, assim todo o mundo é apenas objeto quanto a um sujeito, percepção de um sujeito que percebe, em uma só palavra, é representação” (2001, 88).

Lourival é movido por um desejo que nasce da sua relação com o sexo virtual. A escolha da prostituta foi pontual, buscando a que fosse mais próxima do seu imaginário. A garota de programa já tinha uma aparência de robô, porque possuía “mãos grandes, maquiagem pesada, vestido de vinil” (p. 49), parecendo um travesti. Seu tesão, que já fora sentido por uma estátua, é por alguém que lembre a Super Vicky. Seu prazer está

nas imagens, de modo a negligenciar o toque e o calor humano. Ele deseja estátuas ou robôs, pois seu desejo se concentra na frieza de um corpo duro, morto.

A forma narrativa proposta por Ferréz permite a dupla mediação entre primeira e terceira pessoas, que acontece nos capítulos referentes ao personagem Calixto. Já nos capítulos referentes a outros personagens da trama, o narrador se coloca sempre do ponto de vista da terceira pessoa, mantendo um distanciamento analítico. Desse modo, possibilita que o leitor transite por seu universo ficcional a partir de vários pontos de vista. Se “o mundo é minha representação” (2001, 9), como afirmou Schopenhauer, ele está à mercê do sujeito que o observa e, portanto, o mundo é a representação da percepção do homem. Por isso, a relação entre sujeito e objeto torna-se intrínseca. O mundo como representação do olhar não pode estabelecer verdades absolutas, uma vez que a sua verdade está fragmentada em cada olhar.

A narrativa em terceira pessoa transforma os personagens em objetos do seu discurso. Quando Calixto assume a sua narrativa, dá voz aos seus pensamentos e ações, nomeando tudo que está ao seu redor e tornando-se sujeito dos seus atos. O mundo fica à sua disposição e, mesmo negando-o e se colocando em uma posição passiva, ao se narrar ele inventa o seu próprio destino. Da mesma forma que Calixto obtém controle sobre seu discurso em contraponto com a falta de atitude perante a vida, Lourival deseja dominar por meio do controle remoto. Mesmo que esse poder seja falso e momentâneo, naqueles instantes ele possui domínio de seu imaginário.

Para Ferréz, o homem perdeu o controle para algo maior que ele: a televisão. Chamada muitas vezes pelo autor de “caixa”, ela, na ausência de Deus, assume o comando das vidas humanas. Se no imaginário Deus criou o homem, e este inventou a televisão, numa escala hierárquica Deus seria o maior de todos por ser o primeiro inventor, mas, como ele “foi almoçar”, a TV assumiu o seu papel, tirando o poder do homem. Assim, a criatura superou o criador. No universo de Ferréz, portanto, o homem virou escravo da televisão.

A vida do homem está dentro de uma caixa. No capítulo “Não retirado da caixa”, Calixto, ao narrar uma memória infantil, compara-a a um comercial de televisão. É como se sua lembrança tivesse uma estrutura televisiva. Ele não é adepto da modernidade, evita “lugares de comida rápida” e se sente atraído por bares e padarias com aparência envelhecida. Num desses bares em que resolve parar para um café, é abordado por uma senhora que incessantemente fala: “Sou livre, meu, num vai por mim não” (p. 50). A frase contrasta com sua fisionomia: de quem aparenta viver numa prisão

há anos. Calixto, por sua vez, também tem um sentimento não retirado da caixa, que se repete como um programa de TV: a saudade da esposa e da filha.

A casa dos sonhos de Calixto tem a cor da “tinta Suvini” e as janelas iguais às dos filmes americanos. A caixa, ao invés de encher os seus sonhos, esvazia a sua mente, ajudando o homem a fugir de si mesmo. Para ele, é muito mais fácil lidar com as imagens, como podemos perceber quando sua irmã resolve fazer uma visita surpresa em sua casa. Vendo a irmã como uma invasora, ele se sente incomodado com as perguntas que ela faz – perguntas simples, de quem não vê o irmão há bastante tempo – e responde a tudo de forma monossilábica:

Mas fala dos primos, eles vieram aqui te ver?

Vejo fotos.

O quê?

Vejo fotos quando tenho saudade de alguém.

Que coisa feia, pessoas são feitas para se visitar, você pode vê-los enquanto estão lá.

Prefiro fotos, não magoam.

Não magoam como?

Não envelhecem, não reclamam, não mentem, são assim, fotos (p. 80).

Lidar com fotos é bem mais simples que encarar o mundo real.

### **Caixa de empilhar homens**

Na abertura da segunda parte do livro, aparece um texto em formato de propaganda de jornal no qual o produto a ser vendido é o próprio homem, “em excelente estado de conservação” (p. 79). Quando o ser humano vira mercadoria de consumo, tudo nele vira marca. Calixto está caminhando na rua, quando um homem com um boné da esquadrilha da fumaça passa por ele. Esse boné chama sua atenção e transforma o homem em uma pessoa diferente dos outros transeuntes, já que a especificidade do objeto funciona como uma narrativa daquele sujeito. “Onde será que ele arrumou? Ou melhor, por que o usa? Será que ele chegou a andar com alguém da esquadrilha?” (p. 91). No mundo das imagens, o homem é narrado pelos objetos que usa e o que vale é a marca que traz estampada no corpo. É o poder da imagem, da caixa: “Ligou a caixa que

traz mentiras e mudando de canal tinha a opção de ser salvo ou comprar algo inútil e se sentir satisfeito por alguns minutos” (p. 153).

Com seu dedo em riste, Ferréz sabe o papel que a televisão tem na degradação do homem. Entre comprar ou se salvar, o que vale é a satisfação momentânea. Tudo é feito de mentira e de imagens. A crítica à TV se dá pelo espelho. A televisão não é algo que se criou sozinha, é uma invenção humana. O homem a criou como um bem útil, mas, devido a um mundo tão capitalista, acabou ganhando outra função: fazer dinheiro estabelecer poder.

Quase todos os lares têm no mínimo uma televisão e, em algumas casas, ela é a única companhia. O fato de transmitir um diálogo traz a falsa sensação de que não estamos sós, ou seja, oferece uma certa solução para uma sociedade individualista. Em um mundo em que as relações estão cada vez mais virtuais, a televisão e o computador assumem papéis que vão além da sua condição de objeto, porque colocamos neles toda nossa afetividade e expectativas. A vida, assim, está cada vez mais dentro de uma caixa fechada.

A capa do livro já aponta para isso, ao mostrar a vida como uma casa/caixa vazia com outra caixa dentro. Esteticamente, a caixa é bem diferente da concha proposta por Bachelard (2008). Se a concha tem linhas curvas, a caixa é formada por linhas retas, por meio das quais Ferréz mostra a desumanização. De fato, como zumbis, os seres humanos caminham em linha reta, sem direito a olhar para trás ou fazer qualquer desvio.

Além disso, a caixa suscita a ideia de dentro e fora, ou, como diria Bachelard, a dialética do exterior e do interior. Ela é a metáfora entre o que está dentro e o que está fora; é o “ser ou não ser” de Hamlet; o sim ou o não; a vida do homem e a vida do mundo. A caixa, como a casa, é o refúgio e a fuga, o território mínimo espacial.

Ao contrário do sertão de Guimarães, que não tem portas e janelas, por isso está aberto, a caixa se mantém fechada. O sertão de Guimarães é o mundo. A caixa de Ferréz é o homem. E este, transformado em caixa de televisão, é apenas uma imagem de si. Em *Deus foi almoçar* o real é questionado pela imagem. O autor nos leva a refletir, com base nessa perspectiva, sobre qual é a imagem do homem e da própria arte.

No romance, Deus existe apenas como uma imagem vazia. Incapaz de salvar o mundo, saiu para almoçar. Ou seja, o Deus onipresente pregado pelas Igrejas não é tão forte assim. Se sua soberania decorria de sua presença em todos os lugares, no romance de Ferréz ele resolveu se ausentar.

A não presença de Deus significa a sua inexistência? Nietzsche há muito tempo já havia decretado a morte de Deus. Mas, em um país ainda com a maioria da população católica, a presença de Deus parece mais viva do que nunca. Ferréz parece estimular seu leitor a se perguntar até que ponto este “Deus” está fazendo a diferença num país com tantas desigualdades. Como nos livros anteriores, o autor não se mostra tão interessado em provar se sua existência é verdadeira ou não. Para ele, o que vale é sua eficácia. Esse Deus pregado nas igrejas não está diminuindo as diferenças sociais nem preenchendo o vazio do homem pós-moderno. Se não está fazendo a diferença, a pergunta: “Precisamos de Deus?” é necessária.

Bertolt Brecht, em um dos microcontos do livro *Histórias do Sr. Keuner*, também levanta a questão:

Alguém perguntou ao Sr. K. se existe um Deus. O Sr. K. respondeu: “Aconselho refletir se o seu comportamento mudaria conforme a resposta a essa pergunta. Se não mudaria, podemos deixar a pergunta de lado. Se mudaria, posso lhe ser útil a ponto de dizer que você já decidiu: você precisa de um Deus” (2006, 24).

A astúcia do Sr. Keuner, ao transformar a sua resposta em uma pergunta, devolveu de forma dialética ao seu interlocutor a responsabilidade de decidir sobre aquilo em que ele queria acreditar. Sem dúvida, Brecht surpreende seu leitor com essa resposta enigmática. A opção pela forma estranha de levantar a questão faz parte da sua estética. Seu interesse não está na descrição de uma realidade, mas na provocação de um olhar diferente para o real.

Luiz Costa Lima, ao abordar a mimesis como não-imitatio, chama a atenção para essa diferença de entendimento, que fez com que muitos tomassem a mimesis como produção de semelhança: “a mimesis, ao contrário de sua falsa tradução, imitatio, não é produção da semelhança, mas produção da diferença” (Lima: 1986, 361). Essa diferença é produzida a partir das semelhanças. O que o teórico presume é que toda obra, ao chegar ao público, traz consigo expectativas advindas de sua cultura. Mesmo provocando um estranhamento, portanto, há um nível de comunicação que faz com que o receptor se reconheça na diferença. A forma, no caso de Brecht, não gera constatação, mas provocação. Mais importante que saber sobre a existência de Deus, é saber se

precisamos dele. No caso do romance em questão, Deus também teria sido consumido pela caixa? A caixa seria o verdadeiro Deus?

No capítulo dezenove, Calixto entra em um bar e é abordado por um homem que pede que ele lhe pague uma bebida. O sujeito começa a falar sem parar, desejoso de contar uma história que aconteceu quando ele saiu para trabalhar. Reparou que seu retrovisor estava deformado. Calixto, incomodado, não deseja escutar aquela conversa e quer sair dali. O homem insiste que o retrovisor parece uma foto desfocada. Calixto tenta sair, mas é impedido pelo homem, que afirma que precisa falar aquilo para ele.

Ele diz que fazem parte do todo e que são apenas uma história escrita em papel barato. Como em uma metalinguagem, explicita a descoberta de que o rapaz que os escreveu o fez de forma errada. Ele percebeu isso por causa do retrovisor deformado, porque o retrovisor distorcia as linhas simétricas criadas pelo autor. Calixto desvia o assunto dizendo que também já havia visto um acidente de carro.

O homem insiste que não é a vida, é alguém que escreve e que precisa comer, algum filho da puta que brinca de Deus. Calixto, mais nervoso ainda, ameaça esmurrar a cara do louco, que grita para ele: “Calixto, você num existe, você é um personagem, pouco criativo, antiquado, melodramático, você será editado, seu filho da puta, será mudado porque não é original, nada é original, nem homem nem original” (p. 89).

Nesse capítulo metalinguístico, Ferréz refaz a pergunta: “Quem é Deus?” Seria Deus o próprio Ferréz, autor do livro? Será que ele virou Deus por criar a história e, conseqüentemente, controlar a vida dos personagens? Podemos, ainda, fazer outra pergunta: existe mais de um Deus, ou seria Deus um ponto de vista? Gabriel Garcia Márquez dizia que se sentia Deus quando criava suas histórias. Se Deus é um ponto de vista, tudo pode ser Deus: o autor, a TV, o dinheiro, até Deus pode ser Deus.

A tentativa do narrador de avisar a Calixto de que ele não passa de um personagem poderia aliviar um pouco a sua angústia. Sabendo que não é gente de verdade e que sua vida não passa de ficção, por que sofrer tanto? Por que não simplesmente aguardar os capítulos que ainda estão por ser escritos? Ao não dar ouvido ao louco que o abordou com essa informação, Calixto se fecha ainda mais em sua caixa, ao passo que Ferréz abre ainda mais a sua forma literária, comprovando que sua escrita não é de ação, mas, sim, de reflexão. Em seu universo, tudo pode ser questionado, inclusive o autor. Se nada é “original, nem o homem nem o original” (p. 89), então somos todos cópia da cópia. O mundo é uma repetição interminável. O autor, os

personagens, o homem, a vida, tudo é imagem e cópia, prontos para serem consumidos, pelo tempo e pela caixa.

Calixto é o personagem principal da história e seu questionamento decorre da insatisfação com a vida. Ele não consegue se encontrar no mundo em que vive, não tem desejo de ação, sente-se um fantoche nas mãos do sistema e sua fé em Deus é nula: “Me vejo num velho filme com um fraco roteiro, o escritor deve ser Deus” (p. 129). Sua relação com o mundo é de estranhamento, como se vivesse num eterno pesadelo onde, à exceção de si mesmo, todos são importantes:

Odiava isso, todo mundo era importante, você fala com um porteiro, e ele é importante, controla sua entrada e saída, você fala com um cobrador, ele pergunta se você tem trocado, você não tem e é um bosta, todo mundo é mais importante (p. 140).

Todos são um pouco Deus, de acordo com a sua posição. Calixto não tem mais paciência para essas relações. É tudo falso, como no capítulo vinte e nove, no momento em que ele passa mal na rua. Seu andar fica cambaleante e ele perde o domínio das pernas. As pessoas passam por ele e ninguém o ajuda, até que ele cai. Quando abre os olhos, dezenas de pessoas estão ao seu redor. “Viram que ele estava vivo e saíram. A vida não interessa a ninguém” (p. 142).

Calixto é um arquivo ambulante. Podemos compará-lo, desse modo, ao João, personagem de Victor Giudice do conto “O arquivo”. No conto, João vai sofrendo uma desumanização ao longo da história. Ao fim de um ano de trabalho, tem seu salário reduzido em quinze por cento. O desconto surge como se fosse uma premiação pelo fato de não ter nenhuma falta e nenhum atraso ao longo do ano. Como é seu primeiro emprego, não reclama. Sorri e até agradece ao patrão. A perda no salário obriga-o a mudar-se para um lugar mais distante do emprego. Ao longo do conto, João cada vez mais perde em salário e aumenta em trabalho. Cada redução aparece como se fosse uma recompensa pelos seus esforços, incluindo o rebaixamento de cargo. Suas dificuldades vão aumentando cada vez mais: precisa de três conduções para ir ao trabalho e, por falta de dinheiro, chega a comer raízes na estrada. Ao fim de quarenta anos de trabalho, sem nenhuma reclamação, tem o seu salário eliminado e, como recompensa, passa a trabalhar como limpador de sanitários. Quando solicitou sua aposentadoria, o chefe

estranha e diz que seria um desperdício, pois em alguns meses ele terá de pagar para continuar trabalhando. João fica emocionado:

João afastou-se, o lábio murcho se estendeu. A pele enrijeceu, ficou lisa. A estrutura regrediu. A cabeça se fundiu ao corpo. As formas desumanizaram-se, planas, compactas. Nos lados, havia duas arestas. Tornou-se cinzento. João transformou-se num arquivo de metal (Giudice: 2001, 384).

A forma irônica com que Giudice narra o conto traz leveza ao drama de João e, ao mesmo tempo, uma sensação de desconforto a seu receptor. O trabalhador comum é convidado todos os dias a se tornar um arquivo morto. João, por não reclamar, sofre as consequências da sua falta de atitude.

Ferréz também organiza o seu livro como se fosse um arquivo ao qual vamos tendo acesso aos poucos. Arquivista, Calixto não sabe fazer outra coisa. Se para João o trabalho era um processo de desumanização, para Calixto é o pouco que ainda há de humanidade nele: “o velho arquivo, tirem isso dele e não sobra mais nada dentro da embalagem” (p. 59). O arquivo é a outra caixa no livro de Ferréz. A metáfora da caixa é que ela persegue o homem a vida inteira e, quando pensamos escapar com a morte, somos enterrados dentro de uma caixa.

Ao final do livro, em sua morte, Calixto finalmente encontra o portal que tanto procurava e, ao despertar, encontra uma centena de gavetas como um verdadeiro arquivo do tempo. A cada gaveta aberta, uma memória da sua vida. Acha fotos da sua filha e um boletim escolar com assinatura do pai: “Abriu outra e era uma foto de Carol, olhou por alguns segundos, abriu outra, a camisa que seu pai sempre usava, fechou. Abriu outra, um volante quebrado, fechou, abriu outra. Um seletor de televisão” (p. 239).

Achar um seletor de televisão parece dizer que a vida é que é uma ficção. E o que resta de tudo isso são imagens. Um grande autor é aquele que, em sua escrita, alimenta seu leitor de várias possibilidades. Ferréz opta por uma forma que abre várias portas de entrada e a tentativa de interpretação é apenas uma versão de uma dessas possibilidades.



## Conclusão

Como morador da periferia, Ferréz construiu a sua literatura sob o signo da resistência. Transformou seu bairro, Capão Redondo, em objeto de estudo e, a partir dele, inventou a sua linguagem artística, trazendo uma nova luz para a literatura contemporânea brasileira. Intitulando sua própria obra de *Literatura Marginal*, redesenhou o conceito de periferia e reformulou o olhar e a forma de se escrever sobre ela. Sem medo, problematizou o conceito de literatura universal e criou a literatura do território. Do Capão para o Capão e do Capão para o mundo.

Seus romances foram além de um registro histórico e fotográfico. Com talento e perspicácia, construiu uma literatura de reflexão, contrapondo-se à escrita de ação. Sua grande contribuição tem sido remodelar o homem periférico e a visão sobre a qualidade literária de escritores oriundos da periferia. Inquieto, fez da sua escrita uma atitude política e ousou ir além do seu território. Ao longo de mais de uma década, escreveu romances, contos e editoriais para revistas e jornais.

Percebemos, no decorrer da pesquisa, o amadurecimento do escritor. Se compararmos seu primeiro romance, *Capão redondo*, com *Deus foi almoçar*, um dos mais recentes, veremos que o autor passou a acreditar muito mais na forma do discurso, tendo partido de uma escrita do território externo para o interno. Se Rael é um jovem atuante e sem crise de consciência, Calixto é um homem de meia-idade que não tem forças para fugir de sua crise existencial. Ou seja, o território para Ferréz deixou de ser geográfico e passou a ser o próprio homem.

A sua opção por valorizar o próprio território e extrair dele todos os elementos para o seu discurso ficcional revelou um Capão pouco conhecido das matérias de jornais. Segundo Paul Klee, “a arte não reproduz o visível, antes torna visível” (*apud* Lima: 2000, 218). Ferréz não imitou nem reproduziu o discurso domesticado sobre o morador periférico, mas produziu uma linguagem da diferença, através do desvio do olhar.

Para Augusto Boal, “todas as coisas precisam ser nomeadas para que seja reconhecida a sua existência, mesmo invisível. Quem não tem nome não existe, quem deixa de ser o que era precisa de rebatismo” (2009, 131). Como sabemos, a humanidade vive uma eterna luta pelo poder, que se apresenta sob várias formas – dinheiro, status social, títulos, carros luxuosos, mansões, conhecimento. Nietzsche (2005) diz que o homem usou seu poder intelectual para oprimir e explorar desde as sociedades

primitivas. A escravidão no Brasil começou pelo domínio da língua, como aponta Antonio Candido:

Esta imposição atuou também no sentido mais forte da palavra, isto é, como instrumento colonizador, destinado a impor e manter a ordem política e social estabelecida pela Metrópole, através, inclusive, das classes dominantes locais (1999, 13).

É praticamente hegemônica a ideia de que quem domina a língua tem o direito de escrever e publicar livros, mas essa visão vem sendo revista nos meios sociais e também no acadêmico. O que se percebe é que o não entendimento de uma determinada linguagem por parte de alguns intelectuais com direito de “voz” fez com que certas manifestações artísticas oriundas da periferia fossem vistas como algo menor. Em uma época em que falar sobre favela virou moda, o morador da periferia exigiu para si o direito de contar a sua história. Não se trata de saber quem melhor tratará do tema, mas de dar voz a quem nunca a teve.

Falar sobre o pobre na literatura brasileira não é novidade, mas o movimento de novos escritores oriundos da periferia, manifestando e dando voz ao seu território, é um diferencial na nossa escrita literária e, sem sombra de dúvidas, garantiu um espaço na história da nossa literatura contemporânea.

Se todas as coisas precisam ser nomeadas para serem reconhecidas, como disse Boal, Ferréz já tem seu nome reconhecido como uma marca na nova literatura nacional. Esse reconhecimento exige o olhar do outro, mesmo que esse “outro” permaneça invisível. Ao ganhar um nome, ele passa a existir, e ignorá-lo é também uma forma de comunicação. Ignorar é diferente de não ver, de não saber: exige um esforço de não comunicação para com o ignorado, mas este, mesmo desprezado, sabe que comunicou sua existência. Foi o que fez Ferréz, ao mandar o recado: “Querido sistema, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa” (2013, 11).

No caso de Ferréz, o sistema leu e comprou a sua ideia. A Literatura Marginal, marca desenvolvida por ele e outros escritores da periferia de São Paulo, tornou-se conhecida nos meios editoriais e hoje é estudada no meio acadêmico. Sua boa vendagem de livros e a repercussão da sua escrita fizeram com que eles fossem traduzidos para muitas línguas. Com isso, surgiram convites para debates em faculdades, feiras literárias, como a de Paraty, e feiras internacionais, como a de

Frankfurt. Ferréz, que no começo buscava o reconhecimento entre os seus, hoje é lido por intelectuais, e seus livros já mereceram dezenas de dissertações e teses. O autor da periferia virou o centro das atenções.

Fazer uma dissertação sobre um autor contemporâneo é correr o risco de muitas vezes falar sozinho, pois, diferentemente do que ocorre com Machado de Assis ou Drummond, que contam com uma imensa fortuna crítica, o autor contemporâneo ainda se encontra em construção. Encontramos inúmeros artigos na internet e alguns livros sobre Ferréz, mas é muito pouco para o que a sua obra poderá vir a alcançar, posto que seu terceiro romance, por exemplo, foi lançado há apenas dois anos.

A questão é que a grande maioria do material achado trata do conteúdo dos seus livros e da valorização que o autor deu aos moradores da periferia. Pouquíssimo se fala da sua forma literária, que foi o objetivo principal desta pesquisa. *Capão pecado* foi o livro sobre o qual mais encontramos material para a pesquisa, enquanto que o material para *Deus foi almoçar* se resumiu a algumas resenhas.

O objetivo da pesquisa foi investigar a forma literária nos três romances de Ferréz e, para tanto, buscamos uma bibliografia que correspondesse ao intuito do trabalho. O autor não se limitou à escrita de romances: como artista engajado nas causas sociais, fez de sua prática literária uma verdadeira arma política contra as desigualdades sociais, e, no percurso da análise, essas lutas foram pontuadas conforme a estrutura de cada livro. Os romances foram sempre o ponto de partida e o objeto principal a ser pesquisado. Em nenhum momento desejamos negar a sua história de vida, mas sim valorizar sua produção literária como signo capaz de falar por si só.

O próprio Machado de Assis teve muitas vezes sua obra confundida com sua vida pessoal, mas, embora fosse mulato, pobre e morador do Morro do Livramento, uma das primeiras favelas do Rio de Janeiro, permanece vivo pela genialidade da sua escrita. Ferréz nunca negou sua origem periférica e fez dela sua marca de expressão. Como disse na entrevista publicada no *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, “lá fora ninguém sabia a minha história. Compravam o livro pelo livro. Se o livro não for bom, não vende. Então passei isso e, para mim, como profissional, foi bom” (2009, 151). Se o desejo do autor é ser reconhecido como escritor, esse também foi o propósito deste trabalho: valorizar sua obra, revelando a forma artística e provando que seus romances renderam não só nas questões sociais, mas também nas literárias.

Depois de ter lido muitas resenhas, ensaios, dissertações e teses sobre o livro, ficou claro que muitas análises seguiam o caminho da Sociologia e da Antropologia,

mas poucas se arriscavam no campo da análise literária. Algumas dessas visões, na verdade, mais confundiam que esclareciam a sua estrutura. Nossa pesquisa em nenhum momento teve a pretensão de apresentar uma palavra conclusiva sobre a obra do autor, mas apenas de somar-se a outros estudos da área de Letras.

Ao ler atentamente *Capão pecado*, ficou claro que o engajamento político de Ferréz se faz presente no romance através da defesa do território. O Capão Redondo é o personagem principal do livro. Ao narrar as histórias dos seus moradores, ele narra a si mesmo, revelando um emaranhado de possibilidades e reconstruindo a visão do morador da periferia. Elencar o Capão como narrador e personagem principal do livro nos trouxe um novo horizonte na pesquisa e nos tirou do lugar-comum de narrador em primeira ou terceira pessoa. O ponto principal de um livro é a escolha do ponto de vista de sua narrativa.

No caso de *Capão pecado*, o narrador é o próprio território. Ele narra e, ao mesmo tempo, reflete sobre o que foi narrado. Outras vezes, metamorfoseado de morador, dialoga diretamente com seus personagens, refletindo sobre suas ações. Ao longo do livro podemos perceber que o narrador escolheu o personagem Rael como seu principal condutor, e foi através dele que o narrador imprimiu o seu olhar no território.

Mas o interessante na escrita de Ferréz é perceber que a sua defesa do território não significa nem passar a mão na cabeça dos moradores da periferia nem simplesmente vitimizá-los. O narrador territorial revelou-se um grande observador do Capão e das suas contradições. Ficou claro que a existência de uma periferia implica a existência de um centro, que uma está relacionada com a outra, que o centro no imaginário do morador da favela é onde tem tudo, é onde moram os patrões, e que na periferia é onde moram os empregados. No entanto, isso não significa que na periferia só haja pessoas boas e no centro, pessoas más. Ficou claro ainda que as religiões surgem nas favelas como tábua de salvação por falta de ação do poder público, que marginais e trabalhadores convivem juntos e que suas vidas acabam sendo afetadas por essa relação tão próxima.

É importante perceber que, mesmo sendo um romance de estreia, o autor já apresenta qualidades literárias. O seu narrador, mais que descrever, reflete sobre os fatos narrados. Embora algumas dessas reflexões soem um tanto didáticas, são elas que constituem o pensamento do território. O narrador territorial quer se comunicar primeiramente com os seus moradores e, portanto, procura usar uma linguagem mais próxima deles, já que uma fala rebuscada faria a força do seu discurso se perder. O

narrador territorial criado por Ferréz encontrou, assim, tanto o distanciamento necessário para observar os fatos narrados e refletir sobre eles quanto a proximidade de quem conhece intimamente o local narrado.

Além dos múltiplos personagens que compõem o enredo, foi no personagem Rael que Ferréz pôde mostrar o seu olhar diferenciado sobre a periferia. Rael é o leitor do Capão, o que a princípio o coloca em uma posição diferenciada em relação aos seus amigos. Como intelectual da turma, espera-se que tenha uma atitude diferente e que, ao mesmo tempo, seja capaz de ascender socialmente em um lugar de tão poucas oportunidades. Mas o que se vê é o contrário, e Rael acaba tendo um fim trágico. Poderíamos então fechar a questão e dizer que o esforço de Rael em estudar, em estar sempre lendo, e em ser um jovem trabalhador, não fez diferença alguma em sua vida e que a pobreza local foi determinante em seu insucesso, mas isso não é o que se vê no livro. Não foi a violência local, com que Rael convivia de perto, que determinou a sua ida para a prisão e depois a sua morte. Ele se perdeu em suas próprias escolhas – se é que realmente podemos fazer alguma escolha quando se trata dos caminhos do coração. Ao se apaixonar pela namorada do amigo, poderia ter escolhido não levar em frente a relação, mas, buscando seguir seu coração, usou a razão para justificar suas ações. Depois de finalmente conseguir ter um relacionamento com a namorada do amigo, se casam e têm um filho, mas ela o abandona e foge com seu patrão, a quem ele vem a assassinar, sendo então preso.

Ferréz surpreende por não agregar o fim de Rael ao tráfico, como aconteceu com seus colegas. A sua tragédia foi um problema de orgulho ferido, de não aceitação da traição da esposa, que repetiu a atitude que teve quando namorava o seu amigo. Ao optar por esse caminho, Ferréz fugiu da ideia determinista que ronda muitas histórias relacionadas à periferia e abriu o campo para uma nova visão dos moradores das favelas, que muitas vezes já estão enquadrados em um estereótipo vindo de camadas que se julgam detentoras da verdade.

A linguagem oral empregada pelo autor não é gratuita nem se justifica por questões de não domínio da gramática normativa: trata-se antes de uma defesa da identidade local. Como dito no capítulo 9, “O que é nobre” (p. 153), o romance procura retratar a fala local, o modo como os moradores do Capão falam. Outro ponto importante é que analisamos a edição atual do seu romance e não a primeira, que continha várias fotos do Capão, que, por vontade do autor, foram retiradas. Apesar disso, os depoimentos dos manos das quebradas permaneceram. Entendemos que essas

vozes funcionam como ecos reflexivos do narrador. Ferréz, nesse sentido, partilhou com outros narradores a voz do Capão.

Em *Manual prático do ódio*, temos um Ferréz mais apurado esteticamente, apresentando um narrador mosaico. Tratando da violência, optou por contar a história por meio de vários pontos de vistas. Como uma câmera cinematográfica, vamos seguindo os passos da quadrilha: Régis, Aninha, Lúcio Fé, Celso Capeta e Neguinho da Mancha na Mão.

Se o leitor espera uma história de aventura, acaba se frustrando, pois, mais uma vez, para o narrador, mais importante que narrar é refletir sobre as ações de cada personagem. Como em um manual, ele vai descrevendo a história de cada personagem e refletindo sobre ela, investigando o nascimento do seu ódio – ódio contra uma sociedade injusta, contra a ignorância de certos moradores que não conseguem enxergar a sua própria vida. Um ódio que, apesar de tudo, nem sempre é transformado em violência, a exemplo do caso de Paulo, que o transformou em conhecimento.

*Manual* é como se fosse um guia de sobrevivência na favela, mas também na cidade. Nesse livro, o autor mais uma vez mostra que a favela está inserida na cidade e que uma precisa da outra. Para sobreviver, o pobre precisa aprender a circular pelos dois lados, não pode se vitimizar, tem de ser malandro, inteligente, defender o seu espaço.

A teia complexa criada por Ferréz coloca o leitor nas entranhas da favela, tirando do seu olhar todo tipo de preconceito. Seu narrador não apresenta um caminho, mas várias possibilidades, e, por isso, seria incorreto dizer que Ferréz fez um retrato fiel da periferia. Retrato traz a ideia de idolatria, imagem parada, fechada em si. A periferia de Ferréz é contraditória, viva e está sempre em movimento. Seu romance não pretende ser histórico, mas revela que viver na marginalidade é diferente de ser marginal. Com esse livro, o autor disse ter encerrado o que tinha para falar sobre periferia.

Em *Deus foi almoçar*, como pudemos ver, Ferréz iniciou uma nova fase em sua carreira. Inspirado em grandes autores da literatura mundial, seguiu pelo caminho do existencialismo. O território passou a ser o próprio homem, agora visto por dentro. Em vez de personagens fortes como Rael e Régis, temos Calixto, um homem em uma crise existencial sem volta. O livro estrutura-se na desconstrução de Calixto. A cada capítulo, um pedaço do personagem é desfeito. Calixto trabalha como arquivista, e seu jeito antissocial faz da sua vida um arquivo morto, mas é nas suas poucas relações externas que podemos entender melhor o que se passa em seu interior.

Bakhtin afirma:

Um elemento especial e sumamente importante na visão plástica-pictural do homem é o vivenciamento das fronteiras externas que o abarcam. [...] De fato, só no outro indivíduo me é dado experimentar de forma viva, estética (e eticamente), convincente a finitude humana, a materialidade empírica limitada (2011, 34).

Calixto é um homem sem ação, prefere relacionar-se com fotos a pessoas. É na sua relação com o amigo Lourival, com a vizinha que não para de lavar a calçada e com sua irmã, que às vezes aparece para uma visita, que o seu arquivo pessoal vai se abrindo ao leitor. Ferréz tira o foco do homem local para o universal. A não localização espacial e temporal foi uma das novidades apresentadas pelo autor, mas o diferencial ficou por conta do seu narrador. O livro é todo narrado em duas vozes. Apesar de Calixto ser um personagem passivo, assume para si a sua narrativa. A narrativa entre primeira e terceira pessoa confunde o leitor menos atento e, ao mesmo tempo, faz da dupla mediação um eco de vozes sobrepostas. A dupla mediação nos diz que para toda história existem, no mínimo, duas versões. O homem universal é formado de multiversões.

No balanço de sua trajetória literária, constatamos que Ferréz é um autor comprometido com seu tempo e com sua história de vida e que ser morador da periferia não diminui a sua capacidade de domínio sobre a ficção. De fato, estamos cercados por ficção, e a imagem que se tem da periferia muitas vezes não passa de uma ficção mal escrita e idealizada. Por outro lado, as histórias em quadrinhos, as letras de hip hop, os livros de Herman Hesse, toda essa mistura de influências construiu a sua estética.

Ferréz imprimiu uma nova estética sobre a periferia e, através dos seus livros, propôs um novo imaginário sobre ela. O real escreve o ficcional ou o ficcional inventa o real? Ao juntar elementos do real aos do ficcional, Ferréz superou essa dicotomia e elevou o grau de complexidade da sua escrita. Nas palavras de Iser,

como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário (2013, 31).

A tríade: real, fictício e imaginário faz parte do projeto literário de Ferréz. Se o fictício pode ser conduzido pela mão do homem, é através dele que o autor construiu um novo imaginário sobre a periferia. Ferréz, um autor do Capão Redondo, e sua linguagem dialogam com o mundo.

O tempo disponível para esta pesquisa foi curto e talvez o seja sempre, em se tratando de um autor com tantas possibilidades. Portanto, fica a feliz sensação de que ainda há muito que se pesquisar sobre seus romances. Nosso estudo inconclusivo é apenas um dos caminhos possíveis sobre sua trajetória literária, que, por se tratar de autor contemporâneo, ainda carece de muitos estudos. Se existe, entretanto, uma maneira de desmistificar a sua origem periférica, ela se dá principalmente pelo estudo da forma literária dos seus romances.

Em contrapartida, Ferréz não é o único autor oriundo da periferia a ter sobre sua obra um olhar de desconfiança da academia e da crítica literária. Um dos desdobramentos desta pesquisa para o doutorado seria fazer uma investigação profunda desses outros autores. Outra possibilidade é analisar como a periferia figura na literatura a partir do olhar de um escritor de fora. O livro *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, por exemplo, apresenta uma visão interessante da periferia, mesmo que o protagonista e o autor não morem nela. O posicionamento do olhar dentro ou fora não é o mais importante; o que realmente importa é estar na fronteira e poder dialogar com os dois lados. Foi o que tentamos fazer com esta pesquisa.



## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto Pau-Brasil*. *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.
- \_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar*. [1924]. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BASTOS, Dau. “Guimarães Rosa: sombra ou sol da posteridade?”. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. (orgs.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 73-85.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BHABHA, Homi K. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos de Homi Bhabha*. Organização de Eduardo F. Coutinho. Introdução de Rita T. Schimidt. Tradução de Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BINHO, Cultura. *A história que eu conto*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

- BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BOTTON, Alain de. *A arquitetura da felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2006.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/FAPEMIG, 2013.
- BRASIL, Assis. *Joyce, o romance como forma*. Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro, 1971.
- BERTOLT, Brecht. *Histórias do Sr. Keuner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira (resumo para principiantes)*. São Paulo: Publicações FFLCH/USP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emilio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COUTINHO, Marina Henriques. *A favela como palco e personagem*. Petrópolis: DP et Alii; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.
- DOURADO, Autran. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- EBLE, Laeticia Jensen. “Sozinho ninguém existe”. *Estudos Lusófonos*. 2012. Disponível em: <http://etudeslusophonesparis4.blogspot.com.br/2012/08/sozinho-ninguem-existe.html>. Acesso em 28 nov. 2014.
- FAUSTINI, Marcus Vinicius. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *A estratégia dos signos: linguagem/espaço/ambiente urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FERRÉZ. *Capão pecado*. [2000]. São Paulo: Planeta, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. “A literatura melhora a postura, o jeito de você falar com as pessoas, os conselhos que dá ou recebe, a maneira de criar os filhos”. Entrevista concedida a Ingrid Hapke. In: BASTOS, Alcmemo; BASTOS, Dau; GENS, Rosa; OLIVEIRA NETO, Godofredo de & PIETRANI, Anélia (orgs.). *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 4. Rio de Janeiro: Baluarte, 2009, pp. 147-62.
- \_\_\_\_\_. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012.
- FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GIUDICE, Victor. “O arquivo”. In: MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, pp. 382-4.
- HAESBAERT, Rogério. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.
- \_\_\_\_\_. “A questão agora é outra”. 2010. Disponível em <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br>>. Acesso em 15 nov. 2013.
- \_\_\_\_\_. “Crônica marginal”. In: RESENDE, Beatriz & FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014, pp. 15-30.

- ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- LEITE, Ligia Chippiani Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O redemoinho do horror: as margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003.
- LOTA, Roberto de Andrade. Resenha de *Deus foi almoçar*, de Ferréz. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 nov. 2012. Prosa Online. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/11/03/resenha-de-deus-foi-almocar-de-ferrez-473262.asp>. Acesso em 28 nov. 2014.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- NEPOMUCENO, Eric. “O último”. In: \_\_\_\_\_. *A palavra nunca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 112-24.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Loyola, 2013.
- PASCHE, Marcos. *De pedra e de carne: artigos sobre autores vivos e outros nem tanto*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2012.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- PEÇANHA, Érica. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação em Antropologia Social defendida na Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- RESENDE, Beatriz & FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. São Paulo: Difel, 2002.
- RIEDEL, Dirce Cortes. *Viver literatura: ensaios e artigos*. Organização de Ana Cláudia Viegas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSITO, Valeria (org.). *Cidade fundida: tal centro, qual periferia?* Rio de Janeiro: UFRRJ, 2012.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LUIZ, Ruffato (org.). *Questão de pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- SAID, Edward W. *Cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- SALLES, Écio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. “O entrelugar do discurso latino-americano”. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.
- SANTOS, Milton. *Pobreza urbana*. São Paulo: Edusp, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Edusp, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SCHULER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- SILVA, Jailson de Souza & BARBOSA, Jorge Luiz. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A geopoética de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.
- STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Cadernos de Mestrado da UERJ, 2006.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Cultrix, 1968.
- \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VELLOSO, Luiciana Mendes. *Capão pecado: sem inspiração para cartão-postal*. 2007. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2007.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *A produção social da escrita*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.