

RENATO DE SOUZA

**O 'CASO FERRÉZ': UM ESTUDO SOBRE A NOVA LITERATURA
MARGINAL**

ASSIS
2010

RENATO DE SOUZA

O ‘CASO FERRÉZ’: UM ESTUDO SOBRE A NOVA LITERATURA MARGINAL

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins

ASSIS
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Souza, Renato de.
S729c O 'caso Ferréz': um estudo sobre a nova literatura marginal / Renato de Souza.
Assis : [s.n.], 2010.
173 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2010.
Orientador: Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura e sociedade.
3. Literatura marginal. I. Título. II. Autor.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, exclusivamente, aos amigos de primeira expressão, que por afinidade humana, julgo ter conquistado a confiança durante passagem breve pela Unesp de Assis. Enumero-os na seqüência sem esquecer-me de nenhum: Aderaldo, Marcio, Rogério, Viviane, Gilberto, Vanessa (in memoriam) e Tales.

AGRADECIMENTOS

Primeiro, faço menção amistosa de agradecimento à **FAPESP** – Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo –, pelo apoio financeiro de bolsa de pesquisa, durante o desenvolvimento do curso de mestrado.

Destaco o apoio moral, embora de maneira cifrada, de minha mãe e de minha avó materna, Marcia Giorgina Martins e Maria Conceição Martins, respectivamente.

Lembro dos nomes de minha irmã, Patrícia de Souza e de meu cunhado Alex Sandro Pinheiro, pelas diversas vezes em que cederam um computador para o uso, em momento oportuno de pesquisa.

Faço menção de agradecimento aos professores Dr. Márcio Roberto Pereira e Dr. Luís Roberto Velloso Cairo, membros da banca de qualificação.

Faço menção de agradecimento aos professores Dr. Arnaldo Franco Júnior e (mais uma vez) Dr. Luís Roberto Velloso Cairo, membros da banca de defesa de mestrado.

Por último, expresso os meus agradecimentos pessoais ao Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, por ter acreditado em mim e neste modesto (mas simbólico) trabalho de pesquisa.

RESUMO: Busca-se, neste trabalho, apresentar um estudo sobre as obras *Capão Pecado*, *Manual prático do ódio*, *Amanhecer Esmeralda*, e *Ninguém é inocente em São Paulo*, de Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, pelo aspecto que nos parece mais determinante em relação à sua composição: o registro de temas e de recursos formais da chamada “nova literatura marginal”, considerando-a inserida num estilo literário marcado pelo diálogo do discurso literário e de outros discursos originários de áreas de comunicação distintas, como a da atividade jornalística e da Sociologia, por exemplo; o estudo é ainda uma proposta de reflexão e de redefinição do conceito de literatura marginal, com base na produção de um estilo literário crítico das produções simbólicas hegemônicas na sociedade, localizado às margens de padrões estéticos (e ideológicos) da chamada literatura clássica ou tradicional.

Palavras-chave: Ferréz. Literatura Brasileira Contemporânea. Nova Literatura Marginal. Literatura e Sociedade.

ABSTRACT: This work seeks to introduce a study on the literary works *Capão Pecado*, *Manual prático do ódio*, *Amanhecer Esmeralda* and *Ninguém é inocente em São Paulo*, by Reginaldo Ferreira da Silva, the Ferréz, for the aspect which seems determinant in relation to its composition: themes and formal resources record from the called “new marginal literature”, considering it inserted in a literary style featuring the dialog of literary discourse and other discourses from distinct communication areas, for instance the journalism and Sociology; the study still is a proposal of reflection and redefinition of the marginal literature concept, based on creating a critic literary style of the simbolic hegemonic productions in society, placed at the margins of aesthetic (and ideologic) patterns of the called classic or traditional literature.

Key words: Ferréz. Contemporary Brazilian Literature. New Marginal Literature. Literature and Society.

SUMÁRIO

- Pág. 8 - INTRODUÇÃO – uma apresentação (auto) biográfica
- Pág. 9 - Auto-retrato
- Pág. 23 - Fortuna crítica – o olhar dos outros
- Pág. 25 - Um “porta-voz da periferia”
- Pág. 28 - Literatura, sociedade e controvérsias
- Pág. 32 - Reconhecimento profissional
- Pág. 38 - Da periferia para o mundo
- Pág. 43 - Cap. I. *Capão pecado* (romance): Literatura e discurso sociológico
- Pág. 43 - Apresentação
- Pág. 47 - O conflito de classes: mundo narrado e mundo comentado
- Pág. 54 - O narrador e a espacialidade periférica
- Pág. 59 - Gíria, a linguagem do *rap*
- Pág. 63 - Os personagens marginais
- Pág. 67 - A violência, a criminalidade e o ódio social
- Pág. 77 - O discurso religioso: 1ª leitura
- Pág. 85 - Do leitor
- Pág. 88 - Cap. II. *Manual prático do ódio* (romance): a formação do sujeito marginal
- Pág. 88 - Apresentação
- Pág. 102 - Um romance de tipos genéricos
- Pág. 110 - O discurso religioso: 2ª leitura
- Pág. 116 - Do estigma à estigmatização: projeções de um ‘olhar maniqueísta’
- Pág. 121 - O código da periferia
- Pág. 124 - Um perfil de mulher: Aninha
- Pág. 129 – Cap. III. Ferréz e as suas incursões por outros gêneros
- Pág. 129 - *Amanhecer Esmeralda e a Representação social da infância*
- Pág. 140 - *Ninguém é inocente em São Paulo* – a experiência da narrativa curta
- Pág. 150 - Cap. IV. Considerações Finais: Elementos para uma teoria do novo romance marginal
- Pág. 179 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUÇÃO – UMA APRESENTAÇÃO (AUTO) BIOGRÁFICA

“Um dos mais respeitados autores da nova geração de escritores” – A inscrição é uma referência a Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, morador do Capão Redondo, bairro pobre da zona sul da cidade de São Paulo; o registro polêmico, posto no alto da página de seu *site* pessoal¹, serve para, aqui, apresentar o escritor “por ele mesmo”, ou a partir de seu “Auto-retrato”, tópico que antecede um ensaio sobre sua “Fortuna crítica”. “Quem é Ferréz?": é a pergunta fundamental a que se busca responder neste texto introdutório.

De início, o nosso exercício analítico rastreia o que o escritor assina “sobre si mesmo”, a partir de apontamentos cronológicos de seu *site* e *blog* pessoais, nossas fontes principais. O que exatamente tem a dizer sobre si a figura artística que produziu as obras do *corpus* desta pesquisa? A primeira consideração, sobre sua atividade profissional, traz um registro publicamente manifestado pelo próprio autor: a sua (auto-)intitulação de “escritor marginal”. De algum modo, tal gesto de “auto-referência” prevê e chancela o reconhecimento público e crítico sobre seu trabalho artístico.

Quanto à significação da faceta de respeitado escritor da “nova geração”, veremos aos poucos, ou ao longo da leitura desta “Introdução”, se esta afirmação possui pertinência, do ponto de vista de críticos e pesquisadores que estudam a chamada “nova literatura marginal”². Adiantemos, porém, o reconhecimento de um já cristalizado estilo literário: o da *literatura nas margens*, entendida aqui como um molde formal, reforçado por certo viés estilístico, associado à temática da violência e sua representação social e que, na prática, se constitui como um movimento coletivo de autores. Trata-se, ainda, de uma manifestação cultural em crescente desenvolvimento e propagação no quadro de nosso sistema literário.

Ferréz é reconhecidamente um escritor desta vertente artística, em ascensão nas duas últimas décadas: uma forma literária que compreende a ficcionalização do ambiente das periferias urbanas. O escritor destaca-se pela abordagem do estigma

¹ Disponível em: <http://www.ferrez.com.br/>. Acesso em: 14 jun. 2009.

² Nesta passagem, vale pontuar a necessidade de, aos poucos, caracterizarmos a produção de Ferréz identificada como “nova literatura marginal”, mesmo que esta seja tomada por muitos críticos e estudiosos como “Literatura marginal”. Entendemos como necessária esta distinção conceitual, pois o uso artístico desta expressão resgata termo histórico da década de 1960/1970, pela chamada “geração mimeógrafo” dos poetas marginais, com a qual a Literatura marginal de hoje não possui vínculos simbólicos de desdobramento ou continuidade artísticos. A passagem de um termo para outro merece atualização, considerado o grau distintivo de cada contexto sócio-cultural posto.

da desigualdade que, neste caso específico, traz um registro referencial localizável: o olhar discursivo de um narrador-comentarista, que parte “de dentro” da favela; seu discurso literário atinge o *status* de uma produção simbólica usada como instrumento de crítica sociológica sobre uma dada realidade humana.

E precisamos lembrar: este tipo de literatura possui seus antecedentes históricos; basta rastrear detalhadamente as tentativas literárias de representação do “pobre” e da “violência” no Brasil. Ao longo deste trabalho, e na medida do possível, faremos algumas pontuações históricas acerca do surgimento do seu conceito. De qualquer maneira, na contemporaneidade é com o ex-favelado e escritor Paulo Lins que a chamada *nova literatura nas margens* ganharia forma e notoriedade pública e crítica. Boa parte dos estudiosos no assunto realça *Cidade de Deus*³, romance publicado em 1998, como o grande marco histórico que consagraria tal estilo literário. E é justamente na esteira desse *best-seller* que Ferréz vai produzir a sua obra.

Auto-retrato

Começemos pelo nome artístico. O próprio Reginaldo Ferreira da Silva faz questão de deixar explícita ao público a potencial tradução da inscrição “Ferréz”, usada como assinatura de suas publicações artístico-literárias. Trata-se da composição híbrida que faz referência a duas personalidades históricas e emblemáticas da cultura historicamente marginalizada no país: o legendário cangaceiro Virgulino **Ferreira** (“Ferre”) da Silva e o quilombola **Zumbi** (“z”) dos Palmares.

Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião⁴, é identificado pela história brasileira como o mais conhecido cangaceiro do país; em torno de sua figura, paira a imagem mítica do cangaceiro mais temido do nordeste brasileiro. Lampião nasceu em Serra Talhada, no estado de Pernambuco, em 1897, e morreu em Poço Redondo, em Sergipe, dia 28 de julho de 1938. Ao longo de sua trajetória, foi visto

³ *Cidade de Deus* é descrito/celebrado pelo crítico Roberto SCHWARZ (2002), como uma obra “fora do comum”; para alguns estudiosos, a publicação do romance de Paulo Lins, no ano de 1998, é considerada o grande marco de definição de contorno estilístico da chamada Literatura marginal. Ver LINS (2002).

⁴ Ver WIKIPÉDIA. *Enciclopédia On Line*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Virgulino_Ferreira_da_Silva. Acesso em: 14 jun. 2009.

como uma espécie de Robin Hood brasileiro, já que roubava de ricos/fazendeiros, para depois distribuir os objetos do crime aos mais pobres.

Já Zumbi dos Palmares⁵ nasceu em 1655; durante a infância, ele aprenderia português e latim, sob a proteção de um missionário português, mas se rebelaria contra a aculturação “branca” a partir dos 15 anos. Morreu trinta anos depois, num combate contra membros da coroa portuguesa, no dia 20 de novembro de 1695. Teve a cabeça cortada e salgada e levada a público na cidade de Recife, a mando do governador da época, para, conforme a oficialidade do período, tentar desmentir ou desconstruir a crença popular em torno da imortalidade do então conhecido líder do Quilombo dos Palmares.

Zumbi é identificado por determinados segmentos da sociedade brasileira como um símbolo de resistência. O Quilombo dos Palmares (localizado na atual região de União dos Palmares, no Estado de Alagoas) era uma comunidade de resistência social, auto-sustentável, uma espécie de “reino” formado por escravos negros que haviam escapado das fazendas, prisões e senzalas brasileiras, no período escravocrata. Estima-se que alcançou um contingente populacional em torno de 30 mil pessoas. Desde 1995, a data da morte de Zumbi foi adotada oficialmente como o Dia da Consciência Negra no país.

Logo, vemos que a intenção de Reginaldo Ferreira da Silva é associar o seu nome de escritor à simbologia de resistência da cultura negra no país, historicamente localizada à *margem* dos centros econômicos de poder e de decisão do Estado nacional.

Filho do motorista Raimundo Ferreira da Silva e da empregada doméstica Maria Luiza Cotta, Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, nasceu em 29 de dezembro de 1975, na cidade de São Paulo. Começou aos 12 anos sua prática literária, ao se iniciar na produção de contos, poemas e letras de canções. Kursou o primeiro grau no Colégio Euclides da Cunha, com reprovações na primeira e na terceira séries na disciplina de Língua Portuguesa; fez o segundo grau no Colégio Estadual Margarida Maria Alves. Suas primeiras influências viriam da literatura de cordel e do *rap* – que o escritor considera uma espécie de “cordel da periferia”.

Antes de se tornar um escritor conhecido, Reginaldo Ferreira da Silva trabalharia como balconista (de bar e padaria), vendedor ambulante, auxiliar-geral e

⁵ Disponível em: “http://pt.wikipedia.org/wiki/Zumbi_dos_Palmares”. Acesso em: 14 jun. 2009.

arquivista, chapeiro numa rede de *fast food*, entre outras ocupações. Sua condição social incidiria diretamente na publicação de sua primeira obra. *Fortaleza da desilusão*⁶, livro de poesia concreta, de edição independente, foi lançado no ano de 1997, com o patrocínio da empresa Ética Manpower⁷, local onde o escritor trabalhava no período.

Atualmente, além de escritor, Ferréz é *rapper* e ativista social ligado ao movimento Hip Hop. É microempresário, sócio-fundador da 1DASUL⁸, uma espécie de organização que defende um “ideal de dignidade” e expressão cultural na região sul da cidade de São Paulo, e que, ao mesmo tempo, produz roupas e objetos personalizados; além disso, o selo patrocina projetos culturais/áudios-visuais da periferia, a partir do bairro do Capão Redondo, local onde o escritor vive e faz questão de permanecer, mesmo após sair do anonimato.

O lançamento de *Capão Pecado*⁹, em 2000, abriria as portas para o escritor da periferia paulistana, não apenas no espaço simbólico literário, mas ainda lhe renderia a oportunidade de escrever crônicas e ensaios em um meio de comunicação de considerável alcance crítico, no âmbito da opinião pública nacional. É o que acontece quando Ferréz assume o crédito de uma coluna mensal numa das páginas da revista *Caros Amigos*¹⁰, de uma empresa de comunicação jornalística ligada a um grupo de intelectuais e pensadores de esquerda do país.

No mesmo período, torna-se, ainda, um “conselheiro editorial” do *Jornal Le Monde Diplomatic Brasil*¹¹, uma iniciativa conjunta do *Instituto Paulo Freire* e do *Instituto Polis*. O escritor paulistano seria o primeiro responsável pela edição eletrônica da referida publicação no país, além de assumir o posto de segundo responsável pela sua edição impressa.

Ferréz passa a “reivindicar voz própria e dignidade para os habitantes das grandes cidades brasileiras”, a partir do ponto de vista da própria marginalidade

⁶ Disponível em: <http://www.ferrez.com.br/livros.html>. Acesso em: 20 jul. 2009.

⁷ Registro do blog pessoal de Ferréz. Disponível em: http://ferrez.blogspot.com/2004_10_01_archive.html. Acesso em: 01 jul. 2009.

⁸ Registro do blog pessoal de Ferréz. Disponível em: http://ferrez.blogspot.com/2004_10_01_archive.html. Acesso em: 01 jul. 2009.

⁹ Conforme registro de Ferréz, no prefácio de seu romance, *Capão Pecado* tende a ser uma obra representativa da temática da marginalidade urbana: “talvez um reflexo de uma periferia que cerca toda a cidade [São Paulo, naturalmente]. Um povo que serve a comida, que lava; muitas vezes não tem segurança nem alimentação para os próprios filhos, e que ainda tem esperança, embora cada vez menos sonhos”. (FERRÉZ, 2005).

¹⁰ Site da revista *Caros Amigos. Periódico On Line*. Disponível em: <http://carosamigos.terra.com.br>. Acesso em: 20 jul. 2009.

¹¹ Site do jornal *Le Monde Diplomatic Brasil. Periódico On Line*. Disponível em: <http://diplo.uol.com.br/>. Acesso em: 20 jul. 2009.

social. No entanto, sua percepção de mundo ultrapassa o que podemos chamar de limites invisíveis e visíveis que hoje separam a “maioria pobre” da *periferia* social de sua “minoria rica”, localizada ao *centro*; diga-se: uma polaridade recorrente e ficcionalizada nas obras ferrezianas.

Podemos perceber que Ferréz não se restringe a circular pelo bairro do Capão Redondo, local que lhe dá base discursiva. Desde que começou a publicar, em 1997, o escritor paulistano tem dirigido seu discurso para além da “linha sócio-urbana” de sua comunidade periférica, atingindo distâncias mais longínquas, na esfera de sua atuação profissional. Seu objetivo principal, se assim podemos dizer, é divulgar ou denunciar a realidade das periferias urbanas, seja em páginas ficcionais ou não-ficcionais.

O ex-balconista aumentaria, com o tempo, a sua esfera de atuação cultural. Seus horizontes se expandiram para além da periferia de São Paulo, em direção aos demais centros urbanos do país, como Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte, até sua mensagem atingir territórios mais distantes, como o de outros países, sobretudo os europeus: Alemanha, Portugal, Espanha, Itália, França.

Se sua primeira obra, *Fortaleza da desilusão*, não teve muita repercussão, sua consagração viria três anos depois, com *Capão pecado*, seu primeiro romance. A boa recepção da obra confirma-se por sua tiragem, que se esgotaria em um mês, na edição da pequena Labortexto. Na época, o romance “abriria as portas” para a carreira profissional do então desconhecido Ferréz.

Em franca exposição midiática, Ferréz formula e cria um projeto chamado *Literatura Marginal*, no ano de 2001. Com o selo literário L.M., o escritor praticamente chancela a auto-intitulação de escritor marginal. No ano seguinte, o reconhecimento profissional o leva a participar de uma publicação juntamente com figuras tradicionais do universo literário e cultural do país. Ferréz colabora na edição do livro *Notebook*, no qual ainda assinam textos Caetano Veloso, Roberto Freire, Paulo Coelho, Paulo Lins, Arnaldo Jabor, além de Pelé. O livro é distribuído em inglês e espanhol, respectivamente nos Estados Unidos e na Europa.

Em junho de 2002, o escritor do Capão Redondo organiza a segunda edição da revista *Literatura Marginal*. Participam da publicação vinte escritores de locais

distintos do país. Além disso, marca presença no encontro “Esquina da Palavra”¹², ao lado do escritor Ignácio de Loyola Brandão e do jornalista Marcelo Coelho, evento promovido pelo Itaú Cultural. Ferréz também escreve matérias avulsas para o jornal *Folha de S. Paulo*.

O envolvimento de Ferréz com a atividade literária o projeta como um dos principais nomes da nova literatura marginal urbana, um dos expoentes de um estilo em projeção desde o final da década de 1990. A cada novo registro, a produção ferreziana se definiria em torno de um projeto de atuação cultural e política. Como resultado, o escritor recebe um prêmio da APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte, na modalidade *Melhor Projeto Literário* (2002).

Mas, até então, Ferréz é tido por parte da crítica como uma incógnita. A atividade literária impunha-lhe o que normalmente acontece com os escritores em início de carreira: o estigma de “autor de uma obra só”. Simbolicamente, *Capão pecado* pode ser alçado como sua primeira obra, considerando a inexpressiva recepção crítica de *Fortaleza da desilusão*. E seu desafio estava bem definido: escrever outra obra com ressonância crítica, feito próximo a se realizar.

Em outubro de 2003, *Manual prático do ódio*¹³ é lançado pela editora Objetiva. A mensagem da renomada editora carioca, registrada em uma das “orelhas do livro”, apresenta Ferréz como um escritor que “desenvolveu sua vocação, procurando amorosamente decifrar o cotidiano violento da periferia”. E mais: o segundo romance é caracterizado como “uma narrativa especular, um retrato sem artifícios, um romance-verdade”. A partir deste registro, a alcunha de “autor de uma obra só” não lhe caberia mais como referência.

Ferréz ainda chamaria a atenção do público e da crítica por sua múltipla ação social. Além de escrever, ele também atua como *rapper*. Paralelamente, procura unir, como acontece desde o início de suas primeiras experiências literárias, sua atividade literária com a produção musical. Nesta tomada de posição, o escritor lança, no mesmo ano de 2003, o álbum *Determinação*; e emplaca “Judas” como um

¹² Registro do blog pessoal de Ferréz. Disponível em: “http://ferrez.blogspot.com/2004_10_01_archive.html”. Acesso em: 01 jul. 2009.

¹³ *Manual Prático do Ódio*, segundo romance de Ferréz, surge como uma forma de consagração pessoal e profissional para o jovem escritor paulistano. Uma epígrafe parece atestar certa necessidade de afirmação e autodefesa: “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.” (FERRÉZ, 2003).

dos *hits* concorrentes à premiação na MTV, canal televisivo de música e entretenimento.

Atuando como escritor, músico e editor, Ferréz experimenta uma nova forma de expressão: ao seu nome, soma-se agora a alcunha de roteirista. Neste estágio profissional, ele já vive especificamente das composições que produz no/sobre o cotidiano: é objetivamente um profissional da palavra. Pode-se dizer que sua atuação como literato já não possui limites de ação. Em 2004, roteiriza um episódio (“Hip-Sampa-Hop”) do programa *Cidade dos Homens*, para a (sempre criticada por ele) Rede Globo de Televisão.

Em 2004, o escritor torna pública a terceira edição da revista *Literatura Marginal*. Participam do projeto dezenove escritores de diferentes periferias urbanas do país. No mesmo ano, concorre ao prêmio *Guggen Foundation*, entidade norte-americana – por indicação de Normall Gal, um dos jurados do concurso. Ferréz é celebrado internacionalmente; vira manchete de uma publicação européia. Um conto de sua autoria, “Viver em São Paulo”, é lançado numa edição da revista alemã *Literatur Nachrichten*.

Ainda em 2004, negocia os direitos de *Manual prático do ódio* para o cinema¹⁴. No mesmo período, escreve para a revista americana *Jungle Drums*, número 14, o conto “O Plano”; como convidado, participa da palestra “Diferentes olhares em torno da literatura marginal”, ao lado dos escritores brasileiros contemporâneos Marçal Aquino, Paulo Lins e Fernando Bonassi, num evento realizado no Sesc Consolação, na capital paulista.

No mesmo ano, o escritor marginal é palestrante do mais festejado evento de literatura realizado no país: a famosa feira internacional de literatura de Parati-RJ, a Flip. Na ocasião, é visto por um público presencial acima de 1.400 pessoas. Entre os presentes famosos, durante a sua conferência, estavam o escritor e médico Dráuzio Varela, o cineasta Cacá Diegues, o escritor e jornalista Zuenir Ventura, o senador e professor universitário Eduardo Suplicy e a comediantes e apresentadora de TV Regina Casé.

Assim como o escritor termina o ano de 2004, começa o ano seguinte: recebendo mais congratulações públicas sobre sua atuação profissional. No início de 2005, Ferréz recebe mais uma vez uma manchete internacional. Espanha e

¹⁴ Registro do blog pessoal de Ferréz. Disponível em: http://ferrez.blogspot.com/2004_10_01_archive.html. Acesso em: 01 jul. 2009.

França reverenciam o autor de *Capão pecado* no continente europeu. Segundo o registro de seu *site*, Ferréz é notícia de página inteira no jornal *La Vanguardia*, da cidade de Barcelona; ele também é citado na publicação francesa *Courrier International*. O que se vê é que o escritor marginal romperia os limites geográficos com a mesma rapidez com que ultrapassara os limites simbólicos da periferia paulistana.

Agora Ferréz é notícia dentro e fora do país. No entanto, parece não se contentar com um gênero literário ou linguagem artística específicos. Decide, mais uma vez, expandir seus horizontes estilísticos e profissionais. É o que acontece no ano de 2005, momento em que apresenta ao público o seu primeiro livro infanto-juvenil. O lançamento de *Amanhecer Esmeralda*¹⁵, pela Objetiva, é feito naquele ano na Bienal do Livro, no Rio de Janeiro.

Não demora e o escritor retorna à atividade editorial. Após a publicação de três edições, a revista *Literatura Marginal*¹⁶ é convertida em livro. Ferréz organiza o volume, numa parceria entre a editora Agir e o selo L.M., de propriedade do próprio escritor. Sob a tutela do já prestigiado escritor marginal, mais dez nomes da periferia ganharam destaque com o selo da chamada “nova escrita periférica”. Pode-se ver, nesta abordagem, que o prestígio literário do “notável escritor da favela” atinge, ao mesmo tempo, as suas atividades empresariais.

A literatura ferreziana ganharia ainda outros alcances simbólicos no mês de maio, no ano de 2005. O livro *Capão pecado* é lançado pela Editora Palavra, do grupo ASA, em Portugal. De alguma maneira, podemos notar que o mercado editorial (de tendência global) tem vislumbrado um segmento do público-consumidor interessado nas representações estilístico-literárias que tratam especificamente da realidade social das periferias: a literatura ferreziana é um notável exemplo; vê-se na temática da violência urbana um objeto de evidência na contemporaneidade.

A representação ficcional das periferias nas obras ferrezianas, de alguma maneira, desperta a atenção da crítica comprometida com dada luta em favor da diminuição da desigualdade social do país. Talvez este tenha sido um dos motivos

¹⁵ Em *Amanhecer Esmeralda*, temos a história de uma menina chamada Manhã. O livro trata do cotidiano de uma garota negra, de nove anos de idade, e que vive o contexto social da periferia de um grande centro urbano. Como muitas meninas de sua idade e de condição social semelhante, Manhã tem que acordar cedo todos os dias, ir à escola, além de cuidar das tarefas de sua casa, no período em que sua mãe trabalha como empregada doméstica. (FERRÉZ, 2005).

¹⁶ Organizador de *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, Ferréz (2005) afirma em prefácio da obra que este tipo de literatura é feito por minorias, ou feita para e por pessoas que foram postas sócio-economicamente à margem da sociedade.

principais que levaram Ferréz a ser convidado (ainda em 2005) a redigir um relatório para o PNUD – Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento –, órgão ligado a uma rede global de desenvolvimento presente em 166 países. Entre as atribuições do PNUD, destaca-se o combate à pobreza no mundo. No texto¹⁷ redigido e divulgado em seu blog (em fevereiro de 2007), Ferréz dá seu testemunho sobre a realidade da periferia de São Paulo.

No relatório produzido por Ferréz, temos um registro das condições sócio-econômicas de uma parcela da população de um grande centro, que vive em condições subumanas. No documento, o escritor, que reside no bairro do Capão Redondo (zona sul de São Paulo), procura reproduzir o sentimento daqueles que representam um cenário significativo de violência e de pobreza social do país. “[Na favela] A sensação é de desespero, quando chega o fim do mês e você não tem dinheiro para manter a dignidade”, escreve. “Só queria ter isso, só queria ter aquilo, ter de tudo pra não dar mais tanto valor apenas no pão com manteiga”. O escritor assinala que “no corpo cansado é visível o desgosto, o olhar perdido ao longe, o desemprego é o assunto da maioria, a falta de dinheiro já é rotina”. A mensagem traz uma crítica (em forma de denúncia) sobre a atuação do aparato de segurança pública nas favelas: “Policiais petulantes passeiam gastando a gasolina do estado, com arma na mão apavoram o mais humilde, dá estilexada na cara, rasga a barriga do menor, que não soube dizer por que estava naquele horário na rua, talvez tivesse vergonha de dizer que está ali porque seu pai chega bêbado e o espanca toda noite”. No entanto, Ferréz não se restringe a marcar o policial militar como um corrupto. O escritor vai além ao criticar também o sistema público educacional, ao mesmo tempo em que não poupa uma parcela da própria população favelada: “A escola é quatro horas, a vida é vinte e quatro, o pai não cria o filho, a rua sim, a elite financia a miséria e no final todos se trombam na guerra aí fora”, considera. “É muita treta, morar num lugar que ninguém se respeita, onde os ratos desfilam pelas ruas, onde seu filho brinca com a água do córrego, e no final querer competir no mercado de trabalho com o filho da elite que fez inglês desde os cinco anos de idade”. Em seguida, o escritor (se) interroga: “O que estamos plantando para nossos filhos aqui? Não temos nem a consciência de uma cultura, não temos nem como contar nosso passado, então como olhar o futuro?”. Na periferia retratada, “a vida é um

¹⁷ Registro do blog de Ferréz. “Realidade Perversa (texto feito para o relatório da O.N.U)”. Disponível em: “http://ferrez.blogspot.com/2007_02_01_archive.html”. Acesso em: 13 jun. 2009.

retorno ao grande nada aqui na zona sul de São Paulo a vida é uma grande piada, embora agente (sic) quase nunca de [sic] risada dela”. Na conclusão do relatório o discurso da esperança é sublinhado, o desejo (quase um apelo público) de que a periferia “merece respeito e consideração”, “um mundo melhor”, nas palavras do escritor paulistano.

A repercussão do nome do escritor do Capão Redondo ganharia, ao longo do tempo, novos horizontes promocionais. Após *Capão pecado* ter sido editado em Portugal, *Manual prático do ódio* chega às livrarias espanholas, pela Editora El Aleph. É mais um marco na carreira do escritor: a obra ferreziana romperia as fronteiras da língua portuguesa; definitivamente, Ferréz não se expressa apenas para o seu país de origem.

Reginaldo Ferreira da Silva transforma-se em cidadão do mundo. Não à toa, ele atua como um profissional da palavra integrado com o mundo que o cerca, ou com as transformações sociais do mercado editorial. Diga-se: o *release* sobre seu histórico, oferecido em sua página na internet, traz uma versão de sua mensagem também no idioma inglês, o que não deixa de ser uma estratégia de comunicação, junto a seu novo público e ao mercado-consumidor. Neste contexto, o escritor não seria tão marginal assim, da forma como o próprio se posiciona ideologicamente; sua “marginalidade” define-se, antes, pelo contorno discursivo de sua obra.

Por ora, o que podemos pensar de um escritor que mal começou a carreira e já tem livros traduzidos em outros idiomas? É uma pergunta que pode suscitar respostas distintas, mas que aponta algumas direções, como a do sentimento de realização profissional. O lançamento de seu *Manual prático do ódio* em Portugal (Editora Palavra) e na Itália (Editora Fazio Stile Libero) só reforçaria o reconhecimento público do ativista social, *rapper* e literato identificado com a periferia urbana do país. Na Itália, Ferréz tem um conto seu publicado no livro *Lusofônica*. A publicação do conto “Pão Doce” logo revelaria a incursão do escritor brasileiro em mais um gênero: a chamada prosa curta.

Por conta de seu desempenho estilístico/literário, Ferréz ganharia três premiações, entre os anos de 2005 e 2006. A primeira delas foi o prêmio Hútz, curiosamente um concurso não ligado à “arte da palavra”, mas vinculado ao selo Ciência e Conhecimento, pela publicação do romance *Manual prático do ódio*; já a segunda congratulação pública recebida no período foi uma homenagem com o “1º Prêmio Cooperifa”, dado ao escritor pelo conjunto de sua obra; a terceira

homenagem viria na seqüência, no ano de 2006: o Prêmio/Homenagem Zumbi dos Palmares, conferido pela Assembléia Legislativa de São Paulo.

No final de 2005, o escritor celebraria a extensão de seu contrato com a Editora Objetiva; a partir desta data, seu primeiro romance também seria editado pela editora carioca. Em seu blog, no dia 11 de setembro, o escritor anuncia que “o livro [*Capão pecado*] que consagrou minha carreira de escritor, vai sair com nova capa e novas participações, além de ter uma nova introdução, mostrando o tanto que mudou minha vida em 5 anos”. Após sair do anonimato, ele asseguraria seu espaço no quadro do sistema literário nacional.

Seu novo contrato com a Objetiva lhe daria oportunidade para comentar¹⁸ sobre sua relação com a antiga editora; o escritor venceria, na justiça, uma pendência indenizatória. Questionado por parte do público pelo “sumiço” de seu primeiro romance, editado pela LaborTexto, Ferréz afirma que o problema não iria mais se repetir. “O novo *Capão Pecado* sai pela editora Objetiva, a minha nova casa desde o *Manual Prático do Ódio*”. O acontecimento ainda é motivo de celebração e de conquista: “Os caras [os editores] que fizeram a capa do livro são os mesmos capistas de Stephen King”¹⁹. A nova edição de seu primeiro romance sairia dois meses depois deste anúncio.

Já 2006 seria o ano do lançamento de *Ninguém é inocente em São Paulo*²⁰, livro de contos, crônicas e ensaios do autor. A obra tem também o selo notório da famosa Editora Objetiva, instalada no Rio de Janeiro. No ano seguinte, o mesmo livro de contos seria indicado para a disputa do consagrado *Prêmio Jabuti*, o concurso de maior prestígio da modalidade literária no país. Com a mesma obra, Ferréz também seria finalista de um concurso internacional: o Prêmio Portugal Telecom, em 2007.

¹⁸ Registro do blog de Ferréz. “Ferréz x Labortexto”. Disponível em: http://ferrez.blogspot.com/2007_04_30_archive.html. Acesso em: 13 jun. 2009.

¹⁹ Stephen Edwin King, escritor norte-americano, reconhecido como um dos mais notáveis escritores de contos de horror fantástico e ficção de sua geração. Seus livros foram publicados em mais de 40 países e muitas das suas obras foram adaptadas para o cinema. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Stephen_King. Acesso em: 20 jul. 2009.

²⁰ *Ninguém é Inocente em São Paulo*, a partir de seu próprio título, institui-se como uma espécie de “mensagem de alerta”. A sua imagem de capa escancara o retrato de uma grande metrópole dividida entre “ricos” e “pobres” e/ou “playboys” e “manos”. Vendido como um livro de contos, a obra mescla seu conteúdo com crônicas, ensaios, cartas, além de narrativas ficcionais propriamente ditas. No conjunto, o livro nos apresenta um vínculo claro ou declarado entre ficção e não-ficção. Como constam, alguns de seus textos já foram anteriormente publicados, de forma separada, em meios de comunicação midiáticos – conforme o registrado em prefácio. Caso de “Pão Doce”, publicado na Itália, “O Plano”, na revista *Caros Amigos* e “Buba e o muro social”, que saiu numa edição do jornal *Folha de S. Paulo*. FERRÉZ (2006).

No mesmo ano em que lança o livro de contos, Ferréz escreve uma peça teatral. Ou melhor, "o maloqueiro aqui, pegou um texto de Aristófanos que nasceu em 445 anos antes de Cristo, e reescreveu tudo", conforme postagem de seu blog²¹, no dia 30 de setembro de 2007. A peça, que traz o nome *Lisístrata: Sexo, drogas e greve*, "fala do tráfico, da criminalização da periferia, da desvalorização de nossas mulheres, da cegueira da elite, e da banalização do sexo, entre outras coisas que acontece nesse mundão". A peça entraria em cartaz uma semana após o seu anúncio, dirigida por Débora Dubois. Famosos e não famosos prestigiariam a encenação.

De certo modo, o ano de 2006 terminaria de forma surpreendente para Reginaldo Ferreira da Silva; ele, contudo, seguiria com a mesma perspectiva de experimentações artístico-literárias. Mal acabara de lançar um livro de contos e o escritor "investe" em outro gênero, ou em outro filão da indústria cultural: decide publicar uma revista em quadrinhos. Em parceria com o desenhista Alexandre de Mayo, Ferréz publica *Os inimigos não mandam flores*²², pela Editora Pixel; diga-se, um título anteriormente (em 2004) adaptado para o programa *Fantástico* da Rede Globo de Televisão, por meio de uma produtora independente.

O projeto de lançar "uma história da periferia em quadrinhos" deve-se à predileção do escritor pelas leituras de revistas ilustradas, desde os primeiros anos de vida. Na chamada editorial da publicação ele depõe sobre sua relação com "os quadrinhos". O escritor até afirma que foi "educado por eles desde a infância", quando contava sete anos de idade. A paixão por tal gênero o insere numa nova atividade literária; seu gesto de mutação/experimentação não seria o último. Logo, ele experimentaria a incursão em outra forma de expressão.

No início de 2007, Ferréz torna público um convite²³, feito a ele por editores da *Folha de S. Paulo*. Um texto de sua autoria, então inédito, seria publicado no conhecido jornal do país, no dia 25 daquele ano, em comemoração ao aniversário da capital paulista. O escritor assinala, em postagem de seu blog: "é quente, dia 25 é o aniversário de Sampa, e nada melhor que dar um texto contundente para seus

²¹ Registro do blog de Ferréz. "A SURPRESA QUE PROMETI". Disponível em: http://ferrez.blogspot.com/2006_09_01_archive.html. Acesso em: 20 jul. 2009.

²² *Os inimigos não mandam flores* apresenta uma narrativa que mostra a trajetória de vários personagens - entre eles Igordão, um ex-presidiário, e Pipo, um jovem que busca no crime um futuro melhor -, os quais se entrelaçam pelo medo, traição e a certeza de que o sol não é para todos, conforme *press release* divulgado à imprensa, pela editora da revista em quadrinhos. (FERRÉZ, 2006).

²³ Registro do blog de Ferréz. "Ferréz na Folha". Disponível em: http://ferrez.blogspot.com/2007_01_01_archive.html. Acesso em: 13 jun. 2009.

moradores mais ilustres, os periféricos”. O artigo sai com o título "Metrópole de Aço"²⁴; como presente de aniversário, São Paulo é descrita ou simbolizada pelo escritor do Capão Redondo, como uma espécie de “cidade do pecado”.

No mesmo ano, e no mesmo jornal, a capital paulista seria, mais uma vez, palco simbólico de um texto do escritor marginal. Desta vez, porém, o objetivo não era celebrar algo em especial. Em “resposta” a um artigo intitulado “Pensamentos quase póstumos”²⁵, publicado por Luciano Huck no dia primeiro de outubro de 2007, Ferréz publica “Pensamentos de um ‘correria’”²⁶, texto datado de oito de outubro de 2007. A publicação assinada pelo escritor suscitaria uma polêmica intensa no “Painel do Leitor” da *Folha*, durante o período de quase vinte dias, de 1º a 18 de outubro. O “Caso Rolex” remete ao roubo de um objeto de uso pessoal do famoso apresentador de TV, um relógio de pulso roubado em plena luz do dia na parada de um semáforo na esquina de uma rua movimentada da cidade de São Paulo; um ato criminoso praticado por dois sujeitos armados e montados numa motocicleta.

O “Caso Rolex” – da forma como chamamos aqui – representaria uma discussão produtiva entre os leitores do jornal, que se dividem entre defender o “pensamento do escritor” ou defender o “pensamento do apresentador de TV”. O “caso” começa como uma discussão, até se transformar num embate maniqueísta. De forma alternada, apresentador e escritor são citados pelos leitores, por suas posições marcadamente distintas; ora um representava o “mocinho”, ora o outro aparecia no papel do “vilão” da história. Analogicamente, ambas as representações suscitam uma imagem muito estilizada no conjunto das publicações ferrezianas: o embate maniqueísta entre o “rico” e o “pobre”.

Além da polêmica, o “caso” ainda renderia ao escritor um processo (que ainda corre) por apologia ao crime, impetrado por um membro do Ministério Público Estadual. Sobre o assunto, Ferréz manifestar-se-ia publicamente algumas vezes em seu blog. Em um dos registros²⁷, ele se queixa de parte da recepção ao seu artigo “Pensamentos de um ‘correria’”. Para ele, “interpretação” não seria o “forte” dos leitores da *Folha de S. Paulo*; muitos deles confundiram o estatuto discursivo de seu

²⁴ Registro do blog de Ferréz. “Metrópole de Aço (publicado na Folha de S. Paulo)”. Disponível em: http://ferrez.blogspot.com/2007_01_01_archive.html. Acesso em: 13 jun. 2009.

²⁵ HUCK, Luciano. Pensamentos quase póstumos. *Folha On Line*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u336144.shtml>. Acesso em: 21 abr. 2009.

²⁶ FERRÉZ. Pensamentos de um ‘correria’. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u336145.shtml>. Acesso em: 10 jun. 2009.

²⁷ Registro do blog de Ferréz: “Sobre o texto na Folha de São Paulo”. Disponível em: http://ferrez.blogspot.com/2007_10_01_archive.html. Acesso em: 13 jun. 2009.

artigo. Conforme as palavras de Ferréz, “já dá pra notar no título que [o texto] é ficcional, assim como fiz o ponto de vista do ladrão, poderia ter feito o retirante nordestino (como fiz em *Capão Pecado*, meu primeiro livro), poderia ter feito sobre um evangélico (como fiz em *Ninguém é inocente em São Paulo*) ou qualquer outro personagem que quisesse”, justifica.

Ainda sobre o “Caso Rolex”, Ferréz se pronuncia em outras duas postagens. Em uma²⁸, do dia 18 de outubro de 2007, ele registraria a opinião do leitor Fabrício Romano. Na mensagem enviada por e-mail ao escritor, reproduzida no blog, o leitor citado se diz “um dos 150 ‘sortudos’ que o Luciano Hulk ajuda na sua onguizinha (sic), um dos 150 meninos de baixa renda que ele ajuda para não serem ladrões de relógio da sua coleção”.

Em poucas palavras, o leitor expõe sua solidariedade ao escritor do Capão Redondo, ao afirmar que concorda com o final de seu artigo publicado na *Folha*, no qual Ferréz formula uma versão ficcionalizada do ponto de vista dos ladrões do Rolex do famoso apresentador de TV. Em “Pensamentos de um ‘correria””, Ferréz afirmara que ambos, ladrão e apresentador, saíram “ganhando” no fim da história do roubo do relógio. O primeiro ficou com o objeto; já o segundo, ficou com o mais importante, a sua vida, conforme a consideração do escritor.

Em outra postagem²⁹ – para concluirmos a menção sobre a polêmica do “Caso Rolex” –, temos um comentário de um professor Doutor em Literatura Latino-Americana pela Duke University e professor na Tulane University, da cidade de Nova Orleans, nos Estados Unidos. Em publicação no blog de Ferréz, o professor Idelber se diz solidário com o escritor brasileiro, e se oferece para depor em favor dele, no caso do processo de apologia ao crime, movido pelo Ministério Público.

“Estou nos EUA, mas pego um avião aqui, com meu dinheiro, e vou depor na hora que você quiser. É só avisar. Se quiser, pode colocar seu advogado em contato comigo também”. Na mesma postagem, Ferréz responde como forma de agradecimento ao professor de literatura do país estrangeiro, para escrever o que seria mais um capítulo da “novela do cotidiano” em que se transformaria o roubo do Rolex e as conseqüências de “Pensamentos de um ‘correria””, precisamente um ano após a polêmica ter sido criada nas páginas da *Folha*.

²⁸ Registro do blog de Ferréz. “A Verdade.” Disponível em: http://ferrez.blogspot.com/2007_10_01_archive.html. Acesso em: 13 jun. 2009.

²⁹ Registro do blog de Ferréz. “Mais força no caso da apologia.”. Disponível em: http://ferrez.blogspot.com/2008_09_01_archive.html. Acesso em: 13 jun. 2009.

Após experimentar produções jornalísticas, musicais e literárias, Ferréz aproxima-se do mais popular veículo de comunicação midiática do país: a televisão. Em 2008, o escritor assume um quadro no programa semanal *Manos e Minas*³⁰, exibido pela TV Cultura de São Paulo, e comandado pelo *rapper* Thaíde. Intitulado *Interferência*³¹, o quadro apresentado por Ferréz tem duração de cerca de 15 minutos e periodicidade quinzenal. Na transmissão, o escritor recebe seus convidados para uma “conversa informal” num ambiente improvisado de um bar, direto de uma localidade da periferia paulistana.

Na função de apresentador, o escritor do Capão Redondo defende publicamente que seu quadro televisivo seja espaço para um “debate de idéias alternativas”. Projeto audacioso, *Interferência* pretende atingir “o acesso e a produção da informação apenas do círculo composto pela elite cultural, estendendo-se às demais esferas sociais”. Vê-se que o discurso do (auto-)intitulado escritor marginal, como apresentador, também se caracteriza por um nítido contorno crítico-ideológico.

A repercussão de Ferréz no meio televisivo pode ter contribuído para a efetivação de outro convite de trabalho, no âmbito da esfera áudio-visual. No mesmo ano de 2008, o escritor é contratado como roteirista da série *9MM*, da rede de televisão norte-americana *Fox*. No dia 8 de janeiro, o próprio escritor celebraria a notícia, numa mensagem postada em seu blog, com o título impessoal “Ferréz é o novo roteirista da série *9MM*”³².

O vínculo com a televisão suscita uma reflexão interessante: este meio de comunicação é muito criticado em suas produções, seja em mensagens ficcionais ou não-ficcionais. Curiosamente, o “escritor multimídia”³³, conforme expressão cunhada pelo próprio, utiliza-se de tal meio de comunicação como forma de construir e divulgar o seu chamado discurso marginal. O que se vê é uma espécie de ex-excluído do mercado da cultura de informação e de entretenimento, usando o

³⁰ De acordo com informação no site da *TV Cultura*, “Manos e Minas” traz “o universo do jovem da periferia e o resgate de histórias da cultura brasileira e internacional”. Exibido todo sábado, às 19h, com reprise a partir da 1h30 do domingo. Comandada pelo *rapper* Thaíde, a atração aposta nos segmentos de música, esporte, danças, comportamento, artes plásticas e cinema. Disponível em: “<http://www.tvcultura.com.br/manoseminas/?sid=80>”. Acesso em: 11 jun. 2009.

³¹ Sobre o programa “Interferência”. Disponível em: “<http://interferencia.art.br/sobre/>”. Acesso em: 11 jun. 2009.

³² Registro do blog de Ferréz. “Ferréz é o novo roteirista da série *9MM*”. Disponível em: “<http://ferrez.blogspot.com/2008/08/ferrez-o-novo-roterista-da-srie-9mm.html>”. Acesso em: 13 jun. 2009.

³³ Registro do blog de Ferréz, uma postagem na qual o próprio autor se utiliza do termo. “Escritor Multimídia”. Disponível em: “http://ferrez.blogspot.com/2005_09_01_archive.html”. Acesso em: 13 jun. 2009.

próprio “sistema” (estatal) para contestá-lo. Assinalar tal contradição é o mínimo que podemos fazer, neste caso específico.

Veremos agora, na forma de um breve ensaio, o registro de parte de sua “Fortuna crítica”, sintetizando sobre o que de mais importante se afirmou sobre o escritor, ao longo de sua carreira profissional, iniciada no ano de 1997, com a publicação de *Fortaleza da desilusão*.

Fortuna crítica – O olhar dos outros

Data de 14 de fevereiro de 1977 a morte de Carolina Maria de Jesus, autora de *Quarto de despejo*³⁴ de 1960, considerada uma das precursoras de um estilo de produção artística identificada com a marginalidade social. Clarice Lispector também morreria no mesmo ano, ao mesmo tempo em que parte da crítica celebrava a publicação de *A Hora da Estrela*³⁵, novela ímpar da literatura brasileira. De comum entre ambas as obras, um traço expressivo sobre a representação literária do pobre: enquanto a primeira produz um discurso da pobreza ou do “pobre”, a segunda trata sobre o assunto, com certo distanciamento narrativo.

Carolina de Jesus projetou-se como sujeito e objeto de representação artística, mas não conseguiu ultrapassar o *status* de um projeto individual³⁶; sua obra de maior destaque foi *Quarto de despejo*, um conjunto de diários sobre o seu cotidiano de mulher negra na favela de Canindé, em São Paulo. Já Clarice Lispector, em um pouco habitual momento de sua carreira profissional, tratou de assinalar um posicionamento de “viés realista”, ao problematizar a “incapacidade” do intelectual de falar pelo “outro”. Partindo da aproximação comparativa entre o registro auto-referencial da escritora favelada Carolina Maria de Jesus e a discussão da problemática sobre o intelectual de classe média, diante da representação literária do “pobre”, em uma das novelas mais celebradas de Clarice Lispector, é que

³⁴ JESUS (2004, p. 178).

³⁵ LISPECTOR (1998).

³⁶ João Cezar de Castro Rocha, em entrevista à repórter Eliane Brum, da revista *Época*, considera a produção de Carolina Maria de Jesus um “projeto individual” sobre a problemática da marginalidade da representação artística, na comparação com as produções literárias de Ferréz e Paulo Lins, associadas a um estilo literário com propósitos de um “projeto de coletividade”. Disponível em: "<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG79130-5856,00.html>". Acesso em: 10 jan, 2009.

adotamos o nosso ponto de partida na constituição de um breve ensaio sobre a “Fortuna crítica” de Ferréz.

A Hora da Estrela destaca-se com o autor-narrador-personagem Rodrigo SM, num exercício de contar a história da datilógrafa Macabea, uma migrante nordestina recém-instalada no Rio de Janeiro. A narrativa expõe a “incapacidade” (ou a “falta de legitimidade”) do escritor/intelectual de criar uma “representação legítima” do “pobre”, mas que, ao mesmo tempo, se equipara à condição deste “outro”, objeto temático de sua produção literária. Em dado momento, eis o que assinala Rodrigo SM: “Antecedentes meus do escrever? sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou.”³⁷. Na novela, Macabea simboliza uma mulher socialmente excluída ou que possui “pouco poder” ou “nenhum domínio de voz” na sociedade. No final da década de 1970, o texto apreciava – na percepção de Rodrigo SM (“na verdade Clarice Lispector”) – a incapacidade genérica do intelectual de falar no/do “lugar do pobre”, mas, sobretudo, considerava a própria incapacidade discursiva do “pobre” de “falar sobre si”. O fato de Carolina de Jesus, a partir da década de 1960, ter materializado em livro o seu próprio cotidiano de favelada parece não ter sido considerado pela angústia pessoal de Rodrigo SM: uma visão de mundo então dominante como instância imaginária e sócio-cultural, paradigma destituído da vivência prática, no final do século XX.

Um “favelado” desce um morro carioca com um “livro entre os braços”, com a curiosa diferença de que “a história contada” é de sua própria autoria. Praticamente vinte anos depois da “mudez” da datilógrafa clariceana “ganhar vida literária”, a revelação do romance *Cidade de Deus* (1998), de Paulo Lins, abriria caminho para que a crítica especializada no assunto se reposicionasse; ao mesmo tempo, a publicação deste romance serviria de referência para o surgimento de outros autores, identificados com um estilo literário comprometido em representar a realidade social das periferias, como um “projeto coletivo”, vinculado à realidade da própria periferia. Logo, esta forma de “releitura da representação urbana da pobreza” ganharia um contorno discursivo simbolicamente definido, o que em pouco tempo lhe renderia a denominação de “nova literatura marginal”.

³⁷ Lispector, op. cit., p. 18.

Em “A literatura da violência e a violência da literatura”³⁸, Ary Pimentel e Ricardo Pinto destacam que o surgimento do romance de Lins – posteriormente considerado pela crítica especializada como o marco da chamada nova literatura marginal – foi celebrado por matérias jornalísticas que chamariam a atenção do público para o fato de o escritor do citado romance “ser uma legítima ‘voz do morro’”. “Por trás desta espécie de encanto com o fato do morro ser capaz de produzir uma voz (finalmente!) havia a suposição de que lá não era lugar em que voz fosse produzida. Com o passar dos anos”, conforme as palavras dos estudiosos, “ficou cada vez mais claro que a importância da obra de Lins não era uma concessão dos de fora do morro, mas sim uma imposição daquele romance do morro sobre o resto da sociedade, e mais que isso, uma representação adequada da identidade daqueles que estão lá dentro e lá fora”. Com Lins, chegou-se à consideração da necessidade de se admitir que ao “falar do morro” (como uma imagem figurativizada “de dentro” da periferia), fala(va)-se sobre o Brasil. Dessa forma, o contexto sócio-cultural que antecede o final dos anos de 1970 – simbolizado como um “retrato de época” – fica literalmente para trás. Se naquele período não se cogitava que o “pobre” do país tivesse “poder de voz”, apesar do registro de Carolina de Jesus, hoje vemos que o “outro” não carece mais de “mediação” para expressar seus “atos de fala” ou suas “competências artísticas”. Com Paulo Lins, a representação artístico-literária sobre a pobreza nunca mais seria a mesma no quadro de nosso sistema literário.

É deste contexto que começamos a tratar de alguns dos textos críticos que repercutiram na imprensa acerca das obras literárias de Ferréz, considerado o principal nome da “nova literatura marginal” depois de Paulo Lins. Não fosse o reconhecimento da qualidade estilístico-literária de *Cidade de Deus*, poderíamos apontar Ferréz como o principal expoente desta forma contemporânea de retratar a pobreza, também cunhada de “literatura nas margens”.

Um “porta-voz da periferia”

Assim como aconteceu com Paulo Lins, Ferréz também tem histórico parecido no que se refere à recepção crítica de suas obras. Na prática, o escritor do

³⁸ In PIMENTEL & PINTO, Ricardo (2005: 5-8).

bairro pobre do Capão Redondo é reconhecido como um dos novos nomes da literatura brasileira, ao mesmo tempo tratado como uma espécie de “porta-voz da periferia”, dada a sua representatividade simbólica.

No *Jornal do Brasil*, sob o título "Meu lugar é aqui. Minha guerra é esta"³⁹, o auto-intitulado escritor marginal é assinalado, ao lado do *rapper* Mano Brown, como um legítimo “representante da periferia”. “Após o lançamento de *Capão pecado*, [Ferréz] juntou-se a Mano Brown, líder do grupo de rap Racionais MC's. Os dois se tornaram ‘vozes da periferia’, referência para jovens sem perspectiva de vencer na vida, que muitas vezes vêm no tráfico de drogas a única forma de ascensão econômica e social”.

De fato, o escritor paulistano é sempre mencionado como um referencial nas publicações artísticas em que o eixo temático é a periferia. A evidência reiterada do escritor, nos meios de comunicação do país, muitas vezes ocorre em detrimento da exposição de outros. Mas, embora muito requisitado como “porta voz da periferia”, Ferréz não é o único que atualmente sobressai. Há artistas que também se destacam longe dos holofotes da mídia, como é o caso de Alessandro Buzo, autor dos livros *Suburbano convicto* e *Guerreira*. O que se verifica é que normalmente os chamados “artistas marginais” ora publicam em editoras menores, ou bancam suas próprias publicações – a exemplo do próprio Ferréz, no início de carreira. Há ainda os que se servem de blogs, sendo a maioria destes escritores oriundos de São Paulo, como Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Sacolinha e Allan da Rosa⁴⁰.

De qualquer modo, a exposição alcançada pelo escritor do Capão Redondo faz algum sentido, já que ele próprio procura se empenhar no exercício de divulgar “nomes novos” da intitulada “Literatura marginal”. Por exemplo, em 2005, o escritor foi organizador de uma coletânea chamada *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (Agir), que após ser publicada como revista em três edições, seria editada posteriormente como livro. Diga-se: uma publicação que reuniu uma série de autores comprometidos com a realidade da periferia, em um projeto literário que teve o apoio da editora Casa Amarela e da revista *Caros Amigos*.

Vale destacar: na obra, o escritor paulistano pontua a ascensão dos escritores marginais munidos de habilidade para fazer o retrato simbólico da própria realidade. Em “Terrorismo literário”, Ferréz aponta as principais características que, segundo

³⁹ Disponível em: <http://quest1.jb.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2003/10/03/joride20031003006.html>

⁴⁰ Disponível em: http://quest1.jb.com.br/editorias/_20080829_ideias/papel/2007/08/18/ideias20070818006.html

ele, compõem a produção literária com a qual se identifica, sempre associando Literatura e crítica social. “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, do poder aquisitivo”⁴¹.

Em 8 de setembro de 2008, Ferréz é objeto de uma resenha crítica acerca do livro *Literatura marginal – Talentos da Escrita Periférica*. Organizador da obra, o escritor é descrito na ocasião como um “ex-vendedor de vassouras” que virou um “escritor famoso por causa de obras interessantíssimas”. O registro é de Caio Caprioli, em “Literatura marginal: periferia bota a boca no trombone”⁴².

Caprioli destaca a Literatura marginal como um movimento cultural, mas um movimento que “não é atual”, “mas anda fazendo o maior sucesso”. O crítico realça ainda que a referida obra procura apresentar “a quem ainda não conhece, os novos talentos da escrita ‘marginalizada’”. Esse tipo de literatura, ao invés de trazer ficção romantizada para os livros, mostra a realidade na favela”.

A resenha crítica, que começa a tratar do livro sobre escritores marginais, acaba, em grande parte, tratando da figura de Ferréz. Na prática, o jornalista apenas se concentra na imagem do escritor de *Capão pecado*, embora considere que “o livro não fala especificamente de Ferréz mas, para quem ainda não teve a chance de ler algo dele, recomendo demais”, considera o jornalista, em tom abertamente favorável.

Parece coerente, então, afirmar que Paulo Lins é uma espécie de precursor da literatura marginal contemporânea e que Ferréz é o autor mais representativo no momento, em função da menção crítica quase que constante e comparativa entre a atuação cultural de um escritor e do outro. Na prática, apresentam um tratamento temático e um ponto de vista ideológico semelhantes; porém, enquanto um produz um retrato da periferia na forma verticalizada dos morros cariocas, o outro problematiza a periferia no plano físico horizontal, o do chão paulistano. Por ora, a principal diferença sublinhada entre um e outro remete à esfera biográfica: Paulo Lins se mudaria da favela, seu local de origem, com a notoriedade pública; enquanto Ferréz permanece “íntimo” da realidade retratada em suas obras, o que ele próprio

⁴¹ Disponível em: FERRÉZ (org.). **Literatura marginal: talentos da escrita marginal**. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 12

⁴² Disponível em: <http://colunistas.ig.com.br/bookmarks/2008/09/08/literatura-marginal-periferia-bota-a-boca-no-trombone/>.

faz questão de deixar explícito. Já na literatura, ambos atuam como “escultores de um retrato de época”.

Em “Zona de transição”⁴³, a pesquisadora Giovanna Bartucci procura identificar o perfil dos escritores da “nova geração”. Ela cria uma noção de “literatura de transgressão” a partir de exemplos como os de Paulo Lins, Ferréz e Marçal Aquino, entre outros. “É verdade, pequenas transgressões são capazes de transformar movimentos geracionais em movimentos estéticos de idéias”, segundo Bartucci. “Contudo, uma vez que a necessidade de constituição de uma ‘identidade’ parece estar presente no bojo da cultura, a pergunta que se segue deverá ser: quem é o leitor de ficção dos anos 1990?” Analisada, a literatura contemporânea associa-se a um estilo de produção que traz um diálogo entre o documental e o ficcional, “por meio do esgarçamento das tensões sociais existentes”. No caso da literatura de Ferréz, segundo a pesquisadora, o que se vê é uma forma de “re-apresentar o mundo das ‘quebradas das velas da periferia paulista’ por meio de material autobiográfico e de uma linguagem oral, de gueto”, que pretende oferecer aos “manos” algo que tenha “a sua cara”.

Literatura, sociedade e controvérsias

Como expressão de uma identidade, Ferréz praticamente “mora dentro do tema” abordado em suas obras; tanto em *Capão pecado* quanto em *Manual prático do ódio*, seus romances, a ficção do escritor é aliada à representação da vivência na periferia. Conforme registro da página do *Jornal do Brasil* na internet, no ensaio intitulado “Morando dentro do tema”⁴⁴, Cecília Gianetti destaca o escritor que persiste em viver na periferia, mesmo após a fama e o reconhecimento público/profissional. Para a jornalista, o escritor do Capão Redondo “alia ficção à vivência na periferia para construir um texto veloz, sem barreiras com a realidade”. Ao mesmo tempo, a jornalista relembra uma polêmica do período sobre o fato de Ferréz vincular a sua literatura a uma atividade de militância política. Gianetti recorda, também, um depoimento polêmico do escritor, feito durante um debate na

43 Disponível em: <http://quest1.jb.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2005/04/29/joride20050429002.html>

44 Disponível em: <http://quest1.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2004/04/20/jorcab20040420001.html>

18ª Bienal do Livro de São Paulo, em 2004. Na ocasião, Ferréz contaria ao público sobre uma crítica que recebera, por telefone, do escritor Marcelo Mirisola, na semana de realização do citado evento cultural. Criticado pelo autor de *Bangalô* (Editora 34) por “misturar” literatura e política em suas produções e aparições públicas, Ferréz foi ao ataque verbal, ao afirmar que “falar da realidade e não interferir nela é hipocrisia. Não posso ficar no meu escritório escrevendo sobre o que acontece sem fazer nada”. Do outro lado da controvérsia, Mirisola acusa o autor de *Capão pecado*, ao considerar que “acha muito perigoso dizer que a literatura pode tirar alguém da marginalidade”. “O que ele [Ferréz] faz é assistência social”, acusou. Em resumo, o ensaio jornalístico de Gianetti acaba destacando o ativismo social do escritor do Capão Redondo.

Em outro texto, publicado no mesmo ano de 2004, denominado “Por dentro do crime”⁴⁵, Cecília Gianetti escreve sobre mais uma polêmica protagonizada por Ferréz. A discussão da vez é descrita como um caso “não menos tranqüilo”, na comparação com o “episódio Mirisola”. No segundo relato, Ferréz aparece no programa “Usina”, da MTV, na mesma semana em que participou do debate na Bienal do Livro de São Paulo. Na pauta, uma discussão sobre “segurança e criminalidade”. “O canal de música garantiu uma platéia semelhante à que o rodeou na feira de livros: predominantemente jovem, com camisetas de grupos como Ramones e Nirvana e cheios de perguntas”, escreveu a jornalista. Ferréz “indignou-se com os comentários do outro debatedor, Rodrigo de Almeida Prado, empresário do ramo de importações que defende o porte de armas pelos cidadãos e dizia falar em nome da classe média”. À reportagem, o escritor afirmaria que, se dependesse do citado empresário, “a polícia deveria invadir mais barracos”. O que se percebe é que o texto assimila o ponto de vista de Ferréz e de sua produção literária de viés “marginal”, dando projeção midiática à sua perspectiva ideológica.

O questionamento político-social, aliás, acompanha o escritor do Capão Redondo por onde quer que ele vá. Participante da II Festa Literária Internacional de Paraty (2004), Ferréz mais uma vez chamaria a atenção do público. “A única mesa a ser aplaudida de pé foi a que reuniu o polêmico escritor paulista Ferréz e o sociólogo paulista José de Souza Martins, num debate sobre os problemas sociais – vividos

⁴⁵ Disponível em: <http://quest1.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2004/04/20/jorcab20040420002.html>

diariamente por Ferréz e estudados por Martins. Ambos criticaram o conceito de exclusão”. Na ocasião, o autor de *Manual prático do ódio* afirmou que “a palavra exclusão é uma grande sacanagem conceitual. Ela protege a consciência pesada”: “Não sou excluído. Vou a qualquer favela e não tenho nenhum problema. Meu muro não é muito alto e não ando em carro blindado. Não estou excluído de nada. Quem está excluído é o rico”, o escritor acrescentaria, em outra passagem do debate.

No relato publicado no site do *Jornal do Brasil*⁴⁶, a discussão sobre “exclusão social” entre o professor universitário e o escritor autodidata recuperaria o tema da escravidão. Membro de uma comissão da ONU sobre o assunto, Martins afirmaria que existiam, no período, 200 milhões de escravos no mundo, dos quais 25 mil brasileiros. “Foi a sociedade contemporânea que criou essa tragédia. E os problemas estão crescendo. Essas pessoas não são excluídas, são trabalhadores produtivos. O sistema não funciona sem eles”, explicou Martins. Em seguida, Ferréz contestaria os números então apresentados pelo professor/sociólogo: “O número no Brasil é maior. Amigos meus trabalham num supermercado, de domingo a domingo, por um salário de R\$ 380. Essa é a pior forma de escravidão: trabalhar pela ração”, conforme as palavras do escritor, publicadas no relato.

De fato, as intervenções públicas de Ferréz não dispensam uma situação de controvérsia, como a registrada no início de dezembro de 2003. Na ocasião, o escritor foi convidado para participar do primeiro encontro do ciclo “A Vida na Metrópole”, promovido pelo jornal *Folha de S. Paulo*, a propósito dos 450 anos da capital paulista. Além da presença do autor de *Capão pecado*, o debate contou com a participação de Alexandre Youssef, da Coordenadoria da Juventude da Prefeitura de São Paulo; de Braz Rodrigues Nogueira, diretor da Escola Municipal Presidente Campos Salles, que atendia na época a favela Heliópolis; de Flávia Schilling, professora-doutora de Sociologia da Educação da Universidade de São Paulo; de Rosely Sayão, psicóloga, consultora em educação e colunista da *Folha*. A coordenação da discussão foi de João Batista Natali, repórter do jornal paulistano. O evento foi realizado no auditório do Museu Brasileiro de Escultura.

Informativo, o citado texto de jornal realça certa ironia do escritor, durante a sua participação no debate, dirigida ao próprio veículo que edita a reportagem. “Acho que a *Folha* foi xarope em me convidar para esse debate sobre crescer em

⁴⁶ Disponível em: <http://quest1.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2004/07/11/jorcab20040711004.html>

São Paulo, porque na periferia acontece exatamente o contrário”. Durante a discussão, o escritor criticaria o “deslocamento forçado” por que passam as populações periféricas – conforme seu ponto de vista. “Primeiro foi Santo Amaro, de lá para o Valo Velho, depois Capão Redondo, para locais sempre mais distantes e onde dava para pagar aluguel”. Como ocorre normalmente em suas intervenções públicas, o escritor aproveita para apontar a materialidade de um conflito de classes na sociedade: “A elite tem vergonha da gente e vai jogando cada vez mais longe. Por isso estamos isolados, não participamos da vida econômica e cultural da cidade”. Em certo sentido, a crítica de Ferréz atinge contornos de depoimento, sobretudo na parte final de sua fala: “Na periferia o jovem não tem absolutamente nada pra fazer e eu tenho amigos da minha idade [ele estava com 27 anos no período] que nunca foram ao centro da cidade”.

Não apenas com declarações polêmicas Ferréz se notabiliza. Muitas vezes, ele se expõe com intervenções anticonvencionais. Um bom exemplo: o escritor declararia, momentos antes do lançamento de seu disco de rap “Determinação”, que não desejava o sucesso de sua carreira de *rapper*. “A gravadora vai me matar por eu dizer isso, mas não quero que meu disco seja um sucesso”, de acordo com o texto “Morador do Capão Redondo estréia no rap avesso ao sucesso”⁴⁷, do jornalista Pedro Alexandre Sanches, do jornal *Folha de S. Paulo*.

Na reportagem, Ferréz declara que se considera “mais um escritor que um cantor de rap”. “Nem queria fazer show”, diz ele, “acho que é entretenimento demais. Não acredito, prefiro palestra”. De acordo com o relato de jornal, “Ferréz tem medo de se desviar de sua rota predileta, a de escrever”. O show de lançamento de seu disco de rap se realizaria no Itaú Cultural, na capital paulista, com entrada gratuita. “Determinação”⁴⁸ foi produzido por uma parceria entre a 1DASUL e o selo Caravelas, da gravadora Velas. No show, Ferréz seria acompanhado pela banda Antinome. A sua estréia no mercado fonográfico teve participações especiais de Arnaldo Antunes e Chico César.

O texto citado ainda traz uma consideração sobre a biografia do escritor/*rapper*, por meio de um retrato de artista que “move-se para o rap como o mesmo autodidata que antes virou escritor, ultrapassando o obstáculo de só haver estudado até a terceira série”.

⁴⁷ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42420.shtml>

⁴⁸ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42206.shtml>

Reconhecimento profissional

Contudo, a notoriedade de Ferréz transcende suas polêmicas, já que também alcança o reconhecimento crítico de suas obras. É unânime a afirmação de que o escritor tornou-se conhecido, sobretudo, ao lançar no ano de 2000, o romance *Capão pecado* (Labortexto, 171 páginas): “um retrato em tintas fortes do bairro barra-pesada da periferia de São Paulo onde cresceu”⁴⁹, conforme as palavras de Catharina Epprecht, então repórter do *Jornal do Brasil*, e mediadora de uma entrevista com o escritor paulistano, publicada em outubro de 2003, um pouco depois do lançamento de *Manual prático do ódio*, seu segundo romance.

Capão pecado daria a seu autor reconhecida exposição crítica, diferentemente do que ocorrera em 1997, com a publicação de *Fortaleza da desilusão*, que a crítica nem considera como “obra precursora” do escritor paulistano. “Com o sucesso do primeiro livro [leia-se, o primeiro romance], ele chegou a receber uma oferta de bolsa para estudar literatura numa universidade dos Estados Unidos, imediatamente recusada”, segundo o texto assinado por Catharina Epprecht. Como justificativa da recusa, o escritor explicaria, por meio de nota de jornal, por que jamais aceitaria a proposta que lhe ofertaram: “- Nunca. Sou convicto do que tenho de fazer, sou determinado: meu lugar é aqui; minha guerra é esta”. A declaração seria base do título da citada entrevista.

Na mesma entrevista, Ferréz ainda comentaria outra proposta recusada. No período posterior à publicação de *Capão pecado*, ele recebera um convite para transformar em filme o enredo de seu primeiro romance. A proposta de adaptação de sua obra partiu de um produtor de Hollywood, mas o convite foi recusado pelo escritor, conforme seu depoimento, para não correr o risco de tornar a periferia um cenário estereotipado.

Cinco anos depois de sua primeira edição/publicação pela editora Labortexto, o romance de estréia de Ferréz ganha o selo de uma grande editora do país: a editora Objetiva. *Capão pecado* volta repaginado. A edição de 2005 traz na capa duas menções críticas e/ou honrosas. Uma do *Jornal da Tarde* de São Paulo: “*Capão pecado* é um cartão-postal do fim do mundo”. A outra menção – um tanto promocional – é da revista *Época*: “O livro saiu da periferia, onde circula de mão em mão, e chegou à classe média”. Aos registros na capa do livro se soma outra

⁴⁹ Disponível em: <http://quest1.jb.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2003/10/03/joride20031003006.html>

mensagem no verso; neste, o crédito é do jornal *Folha de S. Paulo*: “*Capão Pecado* traz uma escrita rápida, espontânea, crua e seca. Por isso pode ser considerado um exemplo de literatura oral”. Destacadamente, o título da obra faz referência explícita ao bairro pobre da região sul da capital paulista: Capão Redondo.

A localidade ganha uma citação calorosa nas chamadas orelhas do romance. O ambiente social narrado na obra confunde-se com o cotidiano da periferia de uma grande metrópole urbana do país: a cidade de São Paulo – contexto simbólico de praticamente todas as produções ferrezianas. Mano Brown, antigo morador do bairro e líder do mais celebrado grupo de rap do país, o *Racionais MC's*, entoava seu canto de reconhecimento sobre o “Capão”. “No mundão eu não sou ninguém, mas no Capão Redondo eu tenho meu lugar garantido, morô, mano?”. Mano Brown tem a consideração e reconhecimento por parte do escritor, com um agradecimento no prefácio do mesmo romance. Entre outras figuras que “contribuíram para o crescimento do livro”, ou colaboraram com a publicação do escritor, aparecem menções a outros *rappers*, além de moradores e amigos de infância e de “caminhada” do escritor autodidata e também cantor de rap.

Após a repercussão crítica do primeiro romance, o escritor ainda persistiria em viver no bairro do Capão Redondo, no extremo sul da maior cidade da América do Sul, local onde faz questão de permanecer até hoje. A associação do ambiente retratado em suas obras com o cotidiano que o cerca como pessoa física parece ser o grande diferencial que expõe as composições de Ferréz na prateleira de obras identificadas estilisticamente como *Literatura marginal* – acrescido o fato de o próprio escritor se auto-intitular um “artista marginal”. Conforme pudemos verificar nas palavras de Ferréz, registradas no prefácio de seu romance, *Capão pecado* tende a ser uma obra representativa sobre a temática da marginalidade urbana, “talvez um reflexo de uma periferia que cerca toda a cidade. Um povo que serve a comida, que lava os carros, que faz a segurança, que cuida dos filhos dos ricos e que muitas vezes não tem segurança nem alimentação para os próprios filhos, e que ainda tem esperança, embora cada vez menos sonhos”. Vê-se que o compromisso do escritor não se resume apenas a produzir um material estilístico-literário, mas sim pretende também atingir e alterar com tal objeto artisticamente produzido questões sociais e políticas. Em outras palavras, a literatura ferreziana possui contornos de

um discurso sociológico que visa compor um espectro genuíno de *Vozes marginais na Literatura*⁵⁰.

Por causa da publicação e repercussão de *Capão pecado*, Ferréz receberia até ameaças de morte dentro da favela onde mora. O assunto seria manchete de uma reportagem da revista eletrônica *Isto É Gente*. Em “Como na ficção”⁵¹, a reportagem de Cesar Guerrero compara a vida do escritor com a de personagens de seus romances. Conforme o relato, as ameaças de morte recebidas pelo escritor aconteceram logo após o lançamento de seu primeiro romance. “Ferréz não põe o pé fora de casa, em Capão Redondo, zona Sul de São Paulo, sem antes examinar o movimento da rua”, assinala o repórter. Polêmico, o escritor confirma as “ameaças” recebidas, mas complementa em tom de desafio: “Quem quiser me matar pode vir aqui e tentar a sorte”.

A mescla de realidade e ficção nas obras ferrezianas é reforçada no citado texto jornalístico. Guerrero aborda *Capão pecado* como uma espécie de “documentário em forma de ficção”, “já que boa parte dos personagens [ferrezianos] vivem, em carne e osso, nas vielas da favela”. Por sua vez, Ferréz admite que sua produção possui *status* de um diário sobre o cotidiano da favela: “Aqui é um local que tem muitas histórias para serem contadas, basta olhar pela janela”, considera.

Como dado que desperta curiosidade, o citado texto de jornal ainda traz o registro sobre a experiência de Ferréz no exercício da escrita. Consta que o escritor levaria quatro anos para chegar ao último capítulo de seu primeiro romance. Conforme a reportagem, o escritor explica por que “demoraria” para escrever o livro. “Durante um temporal, [ele] teve parte do trabalho perdido numa enchente. ‘Meu quarto ficou todo alagado’, lembra. Os contratemplos não pararam por aí. Por pouco ele não ficou sem personagens. ‘Os caras iam morrendo e eu tinha de reescrever vários trechos do livro’, conta”.

Já *Manual prático do ódio*⁵² surge como uma forma de consagração pessoal e profissional para o jovem escritor paulistano. O registro de uma epígrafe, numa das páginas iniciais de sua obra romanesca, nos parece bem válido ou simbólico como atestado de autodefesa: “Aos que conspiraram e torceram pela minha queda, nada

⁵⁰ Desta expressão fazemos referência ao título do livro da antropóloga Érica Peçanha Nascimento, no qual a autora produz uma importante reflexão sobre a *Literatura nas margens*, a partir da análise dos chamados escritores marginais na cidade de São Paulo. Ver em: NASCIMENTO (2009).

⁵¹ Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/52/reportagem/rep_comonaficcao.htm.

⁵² FERRÉZ (2003).

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.” Percebe-se: este *Manual* serve bem como atestado de identidade sobre o fim de um estigma que possivelmente povoa o imaginário de boa parte da realidade de um escritor em início de carreira: o de um “artista de uma obra só”.

Embora tenha sido publicado apenas três anos após *Capão pecado*, o segundo romance definitivamente projeta seu autor no quadro do sistema literário do país. Mais uma vez, Ferréz retrata em páginas ficcionais o mesmo cotidiano da periferia urbana contemplado em seu primeiro romance. Nas páginas de *Manual prático do ódio*, aparecem personagens assumidamente inspirados em vidas reais, do mesmo modo como ocorrera em sua publicação anterior. O próprio Ferréz deixara entender, no prefácio de seu primeiro romance, a transposição de marcas e traços de amigos e/ou vizinhos de bairro na constituição de seus personagens ficcionais, a começar pelos epítetos pessoais (Cebola, Amaral, Panetone etc). A contracapa do segundo romance ainda possui uma nota que traz o “fato” que permeia o enredo do livro: o registro de assassinatos e de um assalto a um banco por parte de um grupo da periferia. A nota ainda oferece uma ressalva: uma auto-referência de que o “autor nunca matou alguém por dinheiro mas sabe entender o que isso significa – do ponto de vista do assassino”. Diferentemente de *Capão pecado*, na segunda obra romanesca, o escritor “abdica” dos prefácios em benefício de três epígrafes e uma dedicatória. Nesta, por exemplo, há a relação de trinta e cinco nomes de pessoas mortas. Destacadamente, a violência urbana permeia o conjunto das obras ferrezinas e a lista de mortos faz associação direta à periferia paulistana.

No prefácio de *Os inimigos não mandam flores*⁵³, primeira HQ ou revista ilustrada de Ferréz (em parceria com Alexandre de Mayo), Rodrigo Fonseca, então repórter e crítico de cinema do jornal *O Globo*, celebra o escritor de Capão Redondo, inserido no chamado neo-realismo literário, avaliando o conjunto de suas obras como “o espaço mais adequado ao grito de revolta com o teatro do absurdo encenado pelas autoridades brasileiras em reação ao crime”. Em texto crítico, Fonseca descreve Ferréz como um escritor que incorpora a voz daqueles que sobrevivem em meio “à guerra da exclusão social”; um artista que “incorpora em sua

⁵³ FERRÉZ (2006).

prosa os ecos de um cotidiano onde sobreviver é um verbo conjugado a uma só voz”.

Na entrevista, registrada na página seguinte ao prefácio da obra, Ferréz comenta sobre suas preferências, influências literárias e posições sociais. Destaca que sua “especialidade” é mesmo abordar a vida criminal do ambiente da periferia. De fato, a temática da violência é o tema central da “nova literatura marginal”.

Ferréz – que também é *rapper* – ainda depõe sobre a formulação do rap como uma produção estritamente paulistana. Com certa ironia, ele rebate a crítica: “É uma dose de ânimo para quem às vezes se perde no meio dessa guerra toda. Uma dose de auto-estima para quem não tem psicólogo para afogar as mágoas”. O escritor aproveita a abordagem sobre o *rap* para criticar as classes dominantes, a quem ele reiteradamente rotula como “elite”: “Tudo o que fazemos eles não classificam como cultura, é apenas panfletário”.

Além da crítica social, a entrevista traz ainda o registro das influências artístico-literárias do escritor paulistano. Entre as publicações em quadrinhos, Lourenço Mutarelli e Mascaro figuram entre seus preferidos. Na literatura brasileira, Paulo Lins, Plínio Marcos, João Antônio e Carlos Drummond de Andrade ganham menções honrosas. Já na literatura estrangeira, o escritor do Capão Redondo expõe as influências de Hermann Hesse, Charles Bukowski, Gustave Flaubert e Máximo Gorki.

De modo geral, a crítica recebe positivamente as obras de Ferréz. O lançamento de *Manual prático do ódio*, por exemplo, mereceu uma nota curta do *site* da *Folha de S. Paulo*: “Livro de Ferréz tem lançamento duplo”⁵⁴, conforme registro do dia 08 de novembro de 2003. “O escritor Ferréz, 27 [anos], que está lançando seu segundo romance, ‘Manual Prático do Ódio’ – que aborda o violento cotidiano na periferia paulistana –, terá duas noites de autógrafos em São Paulo”. A primeira exposição pública foi realizada no Jardim Fim de Semana, região sul da capital paulista; já a segunda aparição aconteceria quatro dias depois, na Livraria Cultura, na Avenida Paulista – um símbolo do centro econômico do país.

Um mês antes, mais precisamente no dia 20 de outubro de 2003, *Manual prático do ódio* recebeu resenha elogiosa de Marcelo Rubens Paiva, escritor consagrado pela crítica e então articulista da *Folha de S. Paulo*. Sob o título “Ferréz

⁵⁴ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38680.shtml>

volta à periferia em romance ‘firmeza’⁵⁵, Paiva projeta uma representação do autor de *Capão pecado* como um “jovem escritor” que “colocou abaixo os muros do preconceito e entrou num mercado fechado e de poucas oportunidades, em especial para quem vem da ‘perifa’”. No texto, Ferréz ainda é comparado a Paulo Lins, a Lima Barreto e a Plínio Marcos, a quem se atribui a alcunha de “proletários” que produziram literatura.

Sobre o segundo romance ferreziano, Paiva analisa-o como “mais profundo, mais bem escrito e, como não poderia deixar de ser, mais envolvente”, em uma comparação direta com *Capão pecado*. Para o crítico, *Manual prático do ódio* “aborda o universo da violência urbana com o refinamento de quem a conhece em detalhes. Tem aquela crueza dos primeiros contos de Rubem Fonseca, aquele de ‘Feliz Ano Novo’. Sua violência não é alegórica. Narra a história de uma gangue (‘firma’) como deve ser narrada, sem preconceitos, humanizada”.

Em outra passagem, Paiva aborda a realidade social projetada na produção literária de Ferréz. A periferia retratada aponta para um contexto de desigualdade social, com destaque para o recorte humanizado dado aos bandidos da ficção. “Não são apenas bandidos sobrevivendo com arma em punho, aterrorizando a cidade gratuitamente. São sonhadores, amam, vingam-se, procuram um sentido para a vida e, sobretudo, planejam o futuro”.

No final de sua resenha, Paiva ainda se atém a abordar a figura de Ferréz associando-o à militância política, ao considerá-lo um sujeito que “não vê na literatura apenas uma válvula de escape, também ambiciona, através dela, mudar a realidade em volta”. Na condição de crítico, o articulista de jornal ainda daria mostras de que acompanha(va) a carreira do escritor: “Nos últimos anos, Ferréz tem estudado muito. Em cada palestra que dá, quando um autor é citado, ele anota e o lê. Leu Flaubert. Descobriu John Fante depois de ler Bukowski. ‘Um autor puxa o outro’, diz. Considera tais escritores seus amigos, conversa com eles”.

Em 31 de agosto de 2006, *Ninguém é inocente em São Paulo*, livro de contos e crônicas de Ferréz, recebe comentário crítico de um dos renomados jornalistas da *Folha de S. Paulo*. Em “Ferréz lança livro sobre a guerra de SP”⁵⁶, Gilberto Dimenstein associa a biografia do escritor ao conteúdo de suas obras. “Ele já foi pintor de parede, trabalhou em padaria e hoje sobrevive da venda de camisetas.

⁵⁵ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38002.shtml>

⁵⁶ Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/cbn/m_sp_310806.shtml

Mas ficou conhecido pelas letras de rap e os livros que mostram a vida na periferia paulistana”.

Dimenstein considera *Ninguém é inocente em São Paulo* como uma obra que “reúne pequenos contos que fazem o leitor mergulhar no cotidiano e na cultura da periferia. Realidade onde abuso de autoridade policial, balas perdidas e assassinatos fazem parte da rotina e que Ferréz, morador do Capão Redondo - um dos bairros mais violentos da cidade, com nada menos do que 584 favelas - conhece de perto”.

O jornalista destaca ainda o fato de o primeiro livro de contos de Ferréz ter sido publicado um pouco depois da onda de violência provocada por ataques da organização criminosa “Primeiro Comando da Capital”, o PCC, ocorridos em todo o território do Estado de São Paulo, em maio de 2006. Na época, o jornalista da Folha afirma que *Ninguém é inocente em São Paulo* chega “oportunamente ao mercado editorial”, em função da problemática da violência. Citado na crítica, Ferréz considera a violência urbana como um tempo de conflitos. “São Paulo está vivendo um novo período. Muitas vezes me perguntam se caminhamos para uma guerra. Mas isso já é uma guerra”.

A violência, aliás, é a origem e segue o percurso da própria produção do “escritor marginal”. Dimenstein relata que o livro de contos de Ferréz é uma homenagem a um grande amigo de infância do autor, (na época) morto há um ano e meio na rua onde cresceram. “Alex Rodrigues dos Santos, de 23 anos, foi abatido a tiros por dois mascarados. Ninguém sabe ao certo o porquê”, escreve. ‘Desconfio que tinha mulher no meio da história’, afirma Ferréz, que não se conforma com o fato. ‘Já vi muito assassinato por lá, mas o de Alex deixou marcas’”. Como consequência da morte, um mês e meio após o enterro, o escritor tatuaria o rosto do amigo no lado esquerdo das costas.

Da periferia para o mundo

Com o reconhecimento crítico de seus livros, Ferréz se transformaria em figura tarimbada de bienais de livros e eventos ligados à literatura. Em meados de 2004, o escritor participa como palestrante de um ciclo chamado “Café Paulicéia”⁵⁷,

⁵⁷ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fohla/ilustrada/ult90u43090.shtml>

junto com outros escritores e personalidades ligados à história de São Paulo. Naquele ano, comemoravam-se os 450 anos da capital paulista. Além do autor de *Capão pecado*, o “ciclo” reuniu nomes como os de Glauco Mattoso e de Mário Chamie, músicos como Tom Zé e o maestro Júlio Medaglia, e acadêmicos, como Ismail Xavier, Carlos Augusto Calil e Jorge Schwartz.

Embora se considere um artista marginal, Ferréz não se atém aos limites reais ou imaginários da periferia. O escritor é visitante assíduo da sede do Itaú Cultural, em São Paulo, onde participa do projeto “Esquina da Palavra”, programa quinzenal de encontros entre autores e o público. Sob o título “Ferréz, Loyola e Marcelo Coelho estão no 2º ‘Esquina da Palavra’”⁵⁸, a *Folha de S. Paulo* destaca a participação do escritor marginal, ao lado de dois colunistas renomados da grande imprensa do país. A mediação do evento coube ao organizador do projeto, o jornalista Claudiney Ferreira. No encontro, os escritores tratariam sobre estilo, temas preferidos e linha condutora para a elaboração do texto. Até a ocasião (11 de junho de 2002), haviam passado pelo “projeto” Ivan Angelo, Lourenço Diaféria e Moacyr Scliar, entre outros com participação agendada para as próximas edições.

No ano em que publica o seu segundo romance, Ferréz participa do projeto “Jogo de Idéias”, ao lado de Fernando Bonassi, então colunista da *Folha de S. Paulo*. Patrocinado pelo Itaú Cultural, cada edição do evento – dentro da série “A Formação do Escritor” – recebe dois convidados que “contam como se tornaram escritores”, ao mesmo tempo em que “lêem trechos de obras que os influenciaram”. O registro concedido ao escritor do Capão Redondo foi publicado na página da *Folha* na internet, sob o título de “Série recebe Fernando Bonassi e Ferréz”⁵⁹, em 17 de setembro de 2003.

Em fevereiro de 2007, Ferréz receberia menção indireta em resenha crítica no site⁶⁰ da mesma *Folha de S. Paulo*, a respeito da publicação de *Cenas da Favela*, livro organizado por Nelson de Oliveira, descrito no texto como um profissional premiado no “Casa de las Américas”, de Havana, e mestre em Letras pela Universidade de São Paulo. Além de contos, o livro traz trechos de romance, diários e poemas, conforme passagem da resenha. O livro foi lançado pelo selo Geração

⁵⁸ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u24700.shtml>

⁵⁹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u36920.shtml>

⁶⁰ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u68305.shtml>

Editorial, agora associado com a editora Ediouro, resultado de um “garimpo” feito “nos livros dos grandes nomes clássicos ou jovens da literatura brasileira”.

Cenas da Favela congrega “grandes autores”, entre eles Drummond, Rubem Fonseca, João Antônio, Lygia Fagundes Telles, Paulo Lins, Luiz Ruffato e Marçal Aquino, além do próprio Ferréz, que “mostram as várias faces da favela, ora em cenas violentas, com drogas, tiros, massacres, ora em cenas ternas, com a narração de amores, canções, e heroísmo”.

Nelson de Oliveira organiza contos de 24 autores, entre eles "Feliz ano novo", de Rubem Fonseca, que chegou a ser proibido pela ditadura militar em 1975, e "O guardador", de João Antônio, além de poemas, como o contundente "Favelário nacional", de Drummond, e trechos do "Quarto de despejo", de Carolina Maria de Jesus.

Três anos depois do lançamento em português, o segundo romance do escritor é publicado em espanhol. O lançamento ganha manchete do jornal *Folha de S. Paulo*, no dia 2 de março de 2006: “Ferréz lança ‘Manual prático do ódio’ em Madri”⁶¹. Na Espanha, a obra ganharia título equivalente ao original: *Manual Práctico del Odio*, “uma história entre um policial e a denúncia social na qual o jovem autor mostra ao leitor a realidade das favelas”. O romance é saudado pela reportagem como uma narrativa de “uma linguagem rítmica e sincopada, com frases curtas e muitas vírgulas, conta a história de uma vida cuja dureza é, ‘sem dúvida, maior na realidade’”. Essencialmente informativa, a reportagem ainda faz uma menção à biografia do escritor: “Ferréz pegou o caminho da literatura quando, na casa de um amigo, encontrou uma caixa cheia de livros e se apaixonou pela obra de Hermann Hesse, John Fante e Charles Bukowski. Mas as histórias em quadrinhos, a rua e o hip hop são suas grandes referências”.

Ferréz é celebrado também pela participação em importante Festival de Literatura de Berlim, conforme texto informativo publicado no *site da Folha* (“Berlim apresenta a nova literatura da América Latina”)⁶², em setembro de 2007. O escritor do Capão Redondo é saudado como um dos “novos autores latino-americanos”: “A América Latina volta a ocupar este ano um lugar de destaque na agenda cultural de Berlim. O 7º Festival Internacional de Literatura da capital alemã, que se iniciou nesta terça-feira (04/09), terá o continente como tema central, com mais de 20

⁶¹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u58361.shtml>

⁶² Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/dw/ult1908u325963.shtml>

autores convidados e um grande número de atividades”, assinala o informe. Entre os principais nomes da literatura latino-americana, com presença marcada no evento, estavam o da escritora chilena Isabel Allende e do novelista peruano Mario Vargas Llosa.

Em “Ferréz lança o documentário *Literatura e Resistência*”⁶³, de Thiago Domenici, texto publicado em 26 de maio de 2009, o escritor de *Amanhecer Esmeralda* recebe menção midiática por conta do documentário sobre sua trajetória de escritor ao longo dos últimos onze anos. No DVD, vendido ao preço popular de R\$ 9,90, Ferréz é lembrado por depoimentos de nomes conhecidos do cenário cultural do país. Mais que um profissional da palavra, o autor é saudado no texto como um “empreendedor sócio-cultural da periferia paulistana”. Em outra passagem, recebe nova menção honrosa: “Morador e, por que não, embaixador do Capão Redondo, o título do documentário faz valer na prática o que representa Ferréz, legítimo criador da nova literatura marginal”. Como conteúdo, o documentário traz depoimentos de amigos e parentes do escritor, além das participações de Chico César, Preto Ghóez, Lourenço Mutarelli, Lobão e Eduardo (Facção Central). Os extras tratam do processo criativo do autor e contam com videoclipes.

Em depoimento anotado no verso do DVD, Chico César declara que “é importante as pessoas saberem que há vida na periferia para os jovens fora do crime, e há vida para os jovens também fora da música ou fora do esporte, tem outro caminho, o da literatura, quem apontou esse caminho foi Ferréz”.

O lançamento do documentário aconteceu no dia 4 de junho, no Itaú Cultural, com a abertura da quarta edição do “Antídoto – Seminário Internacional de Ações Culturais em Zonas de Conflito”, entre os dias 4 e 28 do mesmo mês, reunindo líderes sociais e religiosos, intelectuais, jornalistas, escritores, artistas e pensadores de comunidades brasileiras como, por exemplo, Heliópolis e Paraisópolis, em São Paulo.

Atualmente Ferréz se dedica à divulgação de sua mais nova publicação: o livro *Cronista de um tempo ruim*, lançamento do Selo Povo, de propriedade do

⁶³ Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/multimedia/blogs/curta-essa-dica/ferrez-lanca-o-documentario-literatura-e-resistencia>

próprio escritor. O livro contém os textos “As Respostas”, “Matemática de Favela”, “Jovem em Promoção”, “SPCC”, “A Verdade Absoluta” e “Sobreviver em São Paulo”. Eles foram publicados previamente nas revistas *Trip*, *Caros Amigos*, entre outras, de acordo com a nota do site *Catraca Livre*, coordenado pelo jornalista Gilberto Dimenstein. A mais nova obra ferreziana foi lançada ao público no dia 24 de novembro de 2009, vendida pelo preço simbólico de R\$ 5,00.

O escritor ainda prepara um novo romance, sem data de publicação revelada. O pouco de informação que se tem sobre o terceiro romance ferreziano foi publicado em uma nota jornalística do *site* do jornal *O Estado de S. Paulo*, sobre “uma história de um personagem só”⁶⁴. Segundo a publicação, “Férrez fala de solidão e explora a densidade psicológica de um único homem, chamado Calixto. Trabalha também a idéia de um mundo em constante movimento”, neste caso, conforme interpretação de um trecho do ainda inominado romance do escritor, disponibilizado na página de seu blog.

⁶⁴ Disponível em: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20070816/not_imp35465,0.php.

CAP. I. CAPÃO PECADO (ROMANCE) – LITERATURA E DISCURSO SOCIOLOGICO

Apresentação

Capão pecado (2000) aborda o contexto social de um bairro periférico de uma grande cidade, tendo como referência Capão Redondo, em São Paulo. O romance basicamente retrata a história de Rael, um leitor voraz de romances e revistas em quadrinhos e freqüentador de sebos, cujo hábito o levaria à carreira de escritor, mas que teve como grande pecado ter se apaixonado pela namorada do melhor amigo, para depois ter um fim trágico, a morte dramática numa cela de cadeia.

Filho de dona Maria, doméstica, e de Zé Pedro, sem emprego fixo ou definido, Rael – nome que remete ainda à palavra “Real” – convive com a família em uma casa simples (de madeira), nas imediações da região do Valo Velho, no extremo da zona sul da capital paulistana. O protagonista é tido como uma pessoa de bom relacionamento com outros moradores do bairro. É trabalhador honesto; acorda todos os dias de manhã para fazer e vender pães, na “Vivenda das Pousadinhas”. Graças a uma dica de um amigo, tenta arrumar outro trabalho: um “emprego melhor”, como ele mesmo define. Com alguma esperança, faz uma ficha numa metalúrgica. Consegue a vaga de ajudante, única existente. Muda de emprego, mas mantém as relações de amizades de antes. Possui, como melhor amigo, Matcherros, personagem que não trabalha e que fica jogando *Playstation* (vídeo game) até tarde da madrugada. Cebola, Capachão, Narigaz, Seu Lucas e Burgos estão entre os outros de seus amigos ou companheiros de cotidiano. Este último, sem polarizar com o protagonista, faz o papel de personagem sanguinário. Burgos é retratado como um sujeito frio e calculista, mercenário, criminoso, matador de aluguel, assassino reconhecido nas imediações da zona sul de São Paulo. A ele são atribuídos, por exemplo, os assassinatos de Maria Bolonhesa, Wil, Dida – os dois últimos, amigos próximos de Rael. Motivo das mortes: dívidas com o tráfico de drogas. Pelo mesmo motivo, o jovem Testa também seria vítima do temido Burgos. Viver tem seu preço, a vida segue adiante.

Rael continua na fábrica, onde – desde o primeiro dia de serviço – se aproxima de Paula, que trabalhava no escritório da pequena empresa. Trata-se da namorada de seu melhor amigo, Matcherros. Com o tempo, Rael e Paula

aproximam-se cada vez mais. Acontece o primeiro beijo, num ponto de ônibus. Logo vêm à tona as cenas de sexo entre o casal. Envolvem-se a ponto de morarem juntos, numa casa no fundo da Metalúrgica onde trabalham. Antes, porém, Rael conta a Matcheros que Paula e ele estão juntos. O amigo não o perdoa: terminam a amizade. Dona Maria, a mãe de Rael, sente a “partida” do filho, mas o apóia em sua nova situação.

O protagonista levava uma vida tranqüila na fábrica e no casamento com Paula. Nasce Ramon, o filho do casal. O nome do menino é escolhido em homenagem a um jogador de futebol, que o pai tanto admirava. Anos depois, num dia aparentemente normal, sem ao menos esperar, Rael volta para casa e se depara com um bilhete de sua esposa: ela o havia deixado. Tinha levado Ramon junto com ela. Contrariado, Rael perde a razão, vai a um bar e toma “todas”. No dia seguinte, sua situação agrava-se ainda mais: o patrão chama o jovem até o escritório da empresa. Seu Oscar o demite sem muitas explicações. Não demora muito, Rael descobre que a mulher teria sido vista junto com seu patrão, em outro ponto da cidade. Rael não suporta o peso da traição. Com a ajuda de Burgos, tramam a morte de Seu Oscar. Depois de assaltar o escritório do ex-patrão, executa-o com um tiro na cabeça. Ao sair da fábrica, uma vizinha o vê. Imediatamente é denunciado e preso pela polícia. Depois de alguns dias, é tragicamente morto na prisão pelo primo de Burgos, após o outro detento lhe enfiar uma caneta pelo ouvido. Astuto, Burgos não quer ter o seu nome envolvido com o crime da metalúrgica, do qual havia aparentemente escapado. No entanto, não demora muito para que o criminoso sanguinário também sofra uma emboscada. Dias depois, é morto num crime articulado por membros da polícia militar.

A narrativa de *Capão pecado* mostra, sob forma de denúncia, a rotina de um espaço onde a criminalidade, a violência, a desigualdade e o ódio social são experiências cotidianas, conseqüentemente atreladas a um cenário de sobrevivência penosa e de guerra civil permanente. Ao eleger como matéria ficcional representações sociais de uma das comunidades mais pobres da maior metrópole da América Latina, Ferréz adere à produção artística contemporânea (auto-)intitulada como “literatura marginal”: conceito que, se não pressupõe uma vinculação orgânica entre autoria e suas respectivas experiências narradas, pode entretanto ser identificado por um registro específico de linguagem, por meio do qual tais experiências são narradas. É o caso do conjunto das produções literárias de

ficção contemporâneas identificadas com o contexto violento e socialmente caótico das periferias urbanas.

A concepção de literatura marginal toma forma e identidade como uma espécie de manifestação cultural recente, registrada no âmbito de localidades “não valorizadas socialmente”, como é o caso das regiões periféricas dos grandes centros urbanos (favelas, guetos, comunidades marginalizadas), principalmente no que se refere ao acesso a bens de consumo e serviços, aspectos traduzidos, por vezes, em condições sociais mínimas de existência humana. Na realidade, tais localidades configuram-se como espaços “estigmatizados” pelo poder público, regiões onde a criminalidade, a violência, a desigualdade social impõem aos membros de suas respectivas comunidades um ritmo específico de vida (ou de sobrevivência).

Genericamente, o cenário mais corriqueiro da nova literatura marginal contemporânea está associado a situações da própria marginalidade social: o contexto das regiões periféricas urbanas, sendo seu principal objeto de produção literária a (própria) experiência de sobreviver nos espaços marginais e marginalizados de uma dada realidade social. Eslava (2004, p. 39-40) destaca o *marginal* dessa *literatura* impondo-se no centro da abordagem crítica como um “problema que gera a implementação de um adjetivo tão carregado de valor sociológico, pois, como é óbvio gramaticalmente, dá ao substantivo que acompanha uma dimensão assaz diferenciada da que costuma ter entre as elites letradas”. É o que explica – muitas vezes – o fato de esta produção ser desenvolvida por escritores que, em virtude de sua origem ou condição social, se apresentam como favelados, ex-presidiários, detentos, desempregados, índios, negros, nordestinos, seres integrados ao cotidiano violento ou miserável das periferias. Na prática, este tipo de literatura ganha estatuto de documentário ou de documento social, como uma releitura contemporânea ou aproximada do Realismo e do Naturalismo literários de períodos anteriores, vinculada a contextos históricos distintos, mas subseqüentes – a Inglaterra do século XVIII e do Brasil do século XIX.

No registro de Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, acerca da literatura realista no país, identificamos algumas características que remetem ao conceito ou idéia de realismo, no caso, no momento histórico em que foi “adotado” por nossa literatura. Segundo o citado estudioso, “ele [o realismo] existe sempre que o homem prefere deliberadamente encarar os fatos, deixar que a verdade dite a forma, e subordinar os sonhos ao real” (1955, p. 21-22). Em síntese, o realismo literário

pressupõe a idéia de apresentar a “verdade”; procura mostrar a vida – na medida do possível –, conforme os fatos concretos de uma dada realidade.

Assim, entre o Realismo-Naturalismo da época de Machado de Assis e Aluísio Azevedo e o chamado híper-realismo da dita “Literatura marginal” de nosso tempo – por exemplo, o caso específico das produções de Ferréz –, destacam-se alguns elementos diferenciadores, entre os quais a caracterização dos personagens, o tratamento literário/estilístico e o grau de “objetividade” da narrativa.

É claro que as (possíveis) diferenças e semelhanças estilísticas entre um período literário e outro são reflexos estéticos das particularidades históricas de cada época. Herança explícita de um período anterior, a literatura contemporânea associada à “marginalidade social” segue uma vertente artística que desperta crescente interesse de pesquisa entre os estudiosos de literatura na atualidade. Tal registro simbólico trata o ficcional como representação de uma realidade social, cuja abordagem quase sempre remete à tradição ensaística de nossa literatura, e que historicamente propaga pontos de vista interpretativos sobre a realidade do país.

Capão pecado confirma, assim, a associação direta e indireta a um contexto extraliterário e referencial, a qual começa a partir do próprio título do romance do “escritor marginal”. Já nas primeiras linhas da obra, o narrador oferece uma versão sobre a origem do nome de um dos bairros mais pobres e violentos da periferia paulistana:

Valo Velho, o nome que estava em seu registro de nascimento. Ele não sabia o significado do nome de seu bairro, mas admirava o campão onde os moleques maiores jogavam futebol todos os dias. Sentiu muito mas não teve escolha, e foi para o novo lugar onde seu pai pôde comprar um barraquinho.

Era muito pequeno. Como antes, não entendia o nome do lugar; Capão Redondo era um nome 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 a impressão de ser uma cesta. Colocaram o nome de Capão Redondo, ou seja, “uma grande cesta redonda”. (FERRÉZ, 2005, pp. 15-16)

O texto apresenta, resumidamente, o relato oral (o que se configura como produção de memória e retomada de uma tradição cultural) sobre a origem de um bairro paulistano, local onde Ferréz também (ou, ainda) vive – espacialidade que serve como referência na constituição do ambiente físico e/ou cenário social do romance. Neste “caso”, temos um nítido diálogo entre Literatura e História. Ainda podemos apontar no livro outras aproximações entre o discurso literário e outros

discursos produtores de sentido, como o jornalístico e o sociológico, que destacadamente assinalam uma produção literária associada a referenciais extraliterários localizáveis.

Significativa, a menção ao surgimento de Capão Redondo ainda confere contornos antropológicos à representação das relações humanas na espacialidade de uma periferia urbana, que serve como “palco principal” dos fatos narrados no romance. Diga-se: o ambiente físico da periferia é o objeto de problematização consagrado no próprio título da obra. O bairro do Capão é celebrado como uma espécie de personificação da periferia de uma grande metrópole, a cidade de São Paulo.

Com a representação literária do contexto de marginalidade social urbana verificam-se, também, as relações culturais entre os membros dessa localidade periférica, que derivam de uma condição de existência específica, a começar pela singularidade do código lingüístico mobilizado: ganha projeção ficcional, assim, o emprego da gíria, notoriamente veiculada em letras musicadas pelo *rap*. Em destaque, o código usado na literatura marginal de Ferréz ganha alcance simbólico como produto da comunicação oral, associada a uma condição social específica, de uma dada realidade humana.

Consideremos, então, no desenvolvimento desta análise, a constituição simbólica de um narrador, cujo “olhar marginal” elabora uma concepção genérica de periferia, apoiada em um domínio discursivo específico. Ao mesmo tempo em que se ocupa do ato de contar uma história, o narrador ferreziano pratica o exercício recorrente de fazer comentários sobre o mundo narrado: narrador-comentarista munido de sensibilidade sociológica, propõe-se a representar a fabulação dos conflitos de classes, instituídos a partir de um “retrato idealizado” de periferia.

O conflito de classes: mundo narrado e mundo comentado

O conflito de classes é exposto em *Capão pecado*, sendo os membros da periferia, os atores principais, retratados em situação de choque direto e indireto com uma ideologia distinta, ante outros atores economicamente (mais) ativos, das classes média e alta da sociedade, e que quase não aparecem diretamente na narrativa. A tensão discursiva processa-se a partir de uma dimensão real/imaginária problematizada na narrativa, vinculada às *margens* de uma metrópole urbana.

Vemos que este tipo de tensão traz a conformação de dois domínios discursivos na obra. De um lado, temos o “mundo narrado”, referente à própria constituição do enredo da história. De outro, a configuração de um “mundo comentado”, que suscita intervalos na narrativa, momento em que o narrador intervém na história contada com comentários sobre temas e personagens. Ora o narrador age com isenção (“mundo narrado”) diante do conflito de classes posto ou declarado na história contada, a partir do ponto de vista do contexto social da periferia; ora, atua com parcialidade (no “mundo comentado”), especialmente em “defesa” dos favelados.

A distinção entre os dois “domínios discursivos” parece evidente neste primeiro romance de Ferréz. O narrador de *Capão pecado* não se ocupa somente com a narrativa em si, ou com as ações do enredo propriamente dito. Embora a história de Rael seja contada em terceira pessoa, é marcante o registro de comentários de quem narra (e espelha a perspectiva crítica do autor): em certos casos ocorre uma “participação incisiva” de quem conta a história. Vê-se, ainda, que a “objetividade” do narrador foge do padrão clássico do Realismo e do Naturalismo da segunda metade do século XIX, com o qual a nova literatura marginal dos séculos XX e XXI é, ou pode ser, associada, sobretudo no que se refere à criação artística centralizada na representação da figura do pobre. Processa-se novo aspecto distintivo entre um período literário e o outro: além da caracterização diferenciada de “tipos genéricos” de personagens, há também a diversidade na caracterização ideológica do narrador e de sua forma de narrar.

O modo tradicional e onisciente de narrar, em terceira pessoa, apresenta-se de forma bem diferente nas produções literárias da contemporaneidade. Diferentemente da “objetividade narrativa” de cem anos atrás, o narrador onisciente das obras de Ferréz – se é que podemos assim afirmar – participa do enredo com comentários, de forma a interferir na narrativa de determinada maneira, com discurso explicitamente identificado à concepção ideológica de seus personagens. Na prática, o narrador ferreziano posiciona-se empática e enfaticamente ao lado “dos dominados” da periferia urbana, ante o conflito social estabelecido entre a “margem” e o “centro” de uma sociedade retratada e suas configurações materiais e simbólicas de poder.

Parece válida, assim, a distinção verificada entre uma “tradição literária” e uma “contraposição estilística”, visualizada no plano das produções ligadas à

literatura marginal, com *status* de releitura. Resguardadas as diferenças ideológicas e estilísticas, o “narrador comentarista” (aparentemente anônimo) de Ferréz possui marcas semelhantes ao “narrador comentarista” de Clarice Lispector – Rodrigo S.M. de *A Hora da Estrela* (publicado em 1997). Aliás, o registro do narrador ferreziano (a “tomada de voz dos dominados”) é o que mais nos tem instigado, no âmbito da análise do *corpus* desta pesquisa. E, quem sabe, seja este o dado principal ou inovador, do ponto de vista formal-estilístico, a ser realçado como resultado deste estudo.

Na produção de Ferréz, a elocução não se apresenta tão “objetiva” ou “distanciada”, como ocorre com a do narrador naturalista de Aluísio Azevedo, por exemplo. Acrescente-se: no caso de *Capão pecado*, temos um narrador em terceira pessoa, mas que “fala” “de dentro” da periferia, realçando substancialmente o ponto de vista do pobre/favelado. Dalcastagnè (2002: p. 69-70) aponta Ferréz – junto com Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins – como um escritor *porta-voz da escrita dos dominados* – que produz a sua literatura a partir “de dentro”, já que nasceu e cresceu e (ainda) vive no bairro do Capão Redondo, bairro pobre da periferia urbana da cidade de São Paulo.

De alguma maneira, o fato de partir “de dentro” de sua matéria narrada parece legitimar de *per si* a atuação do escritor paulistano na abordagem da matéria associada à “marginalidade social”, retratada no conjunto de sua obra. No entanto, não cabe “deslegitimar”, por outro lado, qualquer intenção artística de quem parte “de fora” do ambiente da favela/periferia, a exemplo do que faz o pernambucano radicado em São Paulo Marcelino Freire, entre outros. Embora dispondo de recursos estilísticos diferentes dos de Ferréz, Freire exercita a arte de dar “voz” à figura do “pobre”, na medida do possível deixando o personagem comandar sua própria história ou o relato em primeira pessoa de sua trajetória de vida, como ocorre no caso específico do conto “Muribeca”, do livro *Angu de sangue* (2000). A narrativa apresenta-se como depoimento autodiegético de uma catadora de lixo, que vive exclusivamente do que é jogado num depósito a céu aberto.

Já o narrador ferreziano possui suas particularidades: detém o domínio sobre a narrativa e sobre a consciência de seus personagens, com os quais – faz questão de deixar claro – mantém, em parte, convergência de idéias e de valores, além de compartilhar do mesmo referencial lingüístico (e ideológico), materializado no ódio explicitado e dividido com seus personagens periféricos: o ódio verbalizado

predominantemente contra a camada social economicamente dominante em nossa sociedade, figurativizada na imagem simbólica da chamada classe média urbana e associada às denominações do “burguês” e do “playboy”. Eis o paradoxo posto: é nessa mesma classe média que vai se constituir o leitor predominante da literatura marginal de Ferréz.

A luta pela sobrevivência experienciada pelos *favelados* é posta em debate pelo narrador ferreziano. Além dos conflitos internos, presenciemos os embates externos. É o que percebemos a partir da primeira leitura de *Capão pecado*. Embora exista o conflito interno entre os personagens periféricos, a narrativa oferece destaque ao conflito externo entre as figuras dos “marginais” junto às dos “não-marginais”. Suscita-se a polarização real e imaginária entre a figura dos “manos” e a dos “playboys”, o “sujeito pobre” da periferia *versus* o “sujeito rico” do centro urbano. Fica instituído, ao longo da narrativa, o sentimento de ódio entre estas classes, sentimento mais evidente por parte de quem vive nas regiões periféricas. Ao “não marginal”, sobra a imagem daquele que é indiferente à situação social do “outro”: não há a descrição ou a aparição física do “playboy” na narrativa de *Capão pecado*, fato que relativamente ocorrerá no segundo romance, *Manual prático do ódio*, embora numa configuração não muito destacada.

Nota-se no conflito de classes, representado no primeiro romance do escritor paulistano, a reprodução de um determinado maniqueísmo – manifestado na realidade social – entre “pobres” e “ricos”, “favelados” e “não-favelados”, respectivamente. Na narrativa, o pobre odeia o rico, que por sua vez não possui lugar de fala na narrativa para contra-argumentar sobre a condição do “outro”. Neste caso, tem-se um narrador que pouco dá voz à classe média, e que ao mesmo tempo parece não se contentar em dar “voz” aos favelados, pois também acaba formulando comentários (críticos) ou adotando “posições sumárias” em relação ao “burguês filho-da-puta”, que “não dá valor pra nada”.

No conflito de classes representado, temos dois lados opostos assim estabelecidos: o favelado, que vive à margem da sociedade, e que regularmente faz o papel de vítima; enquanto o não-favelado – da classe média que se posiciona “de fora”, afastada da periferia, mais próxima a um centro urbano real e imaginário – em parte, faz a vez do vilão na obra. A julgar por esta análise, a constituição do papel do vilão na história parece não seguir uma tradição folhetinesca tradicional.

A figura de Burgos, que possui *status* de vilão, o sujeito sanguinário do romance – mesmo com sua morte/derrota no final da narrativa – não possui elementos que o oponham totalmente ao protagonista. Aliás, um ajuda o outro no assassinato de seu Oscar. Enquanto Rael se sente vingado com a morte do ex-patrão, Burgos é recompensado pelo roubo do cofre da metalúrgica. Ambos atingem seus objetivos. Assim, não há oposição ou rivalidade entre estes personagens favelados. Embora os dois possuam aspectos relacionados às figuras do “bem” e do “mal”, a imagem a ser “demonizada” na obra fica por conta daquele que chamamos de “não-marginal”, o representante da classe média que pouco se materializa fisicamente na ficção, sendo mais mencionado do que visto.

A realidade social descrita no bairro do Capão às vezes parece se configurar como o resultado de um “castigo” divino à localidade e aos seus respectivos “membros pecadores”. Vive-se uma situação crônica na periferia. Logo, cobra-se uma dívida social que parece não ser levada em conta por quem detém o poder econômico na sociedade: daí o ódio à classe média ou ao “burguês filho-da-puta”, o vilão notório da história.

A experiência da pobreza social retratada oferece destaque à temática do ódio no discurso ferreziano. Quem se posiciona ideologicamente distante da periferia transforma-se em objeto de antipatia. De forma notável, o sujeito da classe média é retratado como membro de uma classe social odiada pela periferia. Evidentemente, a relação de ódio com a classe-média – impregnada nos textos ferrezianos – denota e reafirma uma concepção destacadamente maniqueísta de mundo. Só que sob a ótica invertida. Há casos, e não são poucos, de uma rivalidade posta entre as figuras dos “manos” e a dos “playboys”.

No exemplo a seguir, o personagem de Narigaz procura conscientizar Matcherros sobre a necessidade de cada pessoa ou “mano” da periferia se aplicar em alguma atividade cultural ou esportiva, como que para “mostrar” aos “playboys” (classe social que na esfera da recepção forma o público leitor de Ferréz) que a periferia “também” tem talento para criar e/ou “vencer na vida”:

- Deixa pra lá, vou continuar com a idéia. Então se liga, os playbas têm mais oportunidade, mas na minha opinião, acho que temos que vencê-los com nossa criatividade, tá ligado? Temos que destruir os filhos-da-puta com o que a gente tem de melhor, o nosso dom, mano. O Duda e o Devair pintam pra caralho, o Alaor e o Alce fazem um *rap* bem cabuloso, o Amaral e o Panetone jogam uma bola do caramba. Você, Matcherros, desenha até

umas horas, mas tão aí tudo vacilando, cês tem que se aplicá. (FERRÉZ, 2005, pp. 93-94)

Antes, porém, na mesma página, Narigaz ainda compara a vida de favelados e não-favelados. Matcherros ouve o amigo, até certo ponto, com sentimento de enfado. O conflito de classes, a partir da configuração do “mundo narrado”, estabelece o “playboy” como uma espécie de antítese da figura do “mano”. Além e apesar de alvo de crítica, o não-favelado acaba curiosamente servindo de referência e modelo aos membros da periferia. No discurso do narrador (e do autor) percebe-se uma auto-crítica do favelado na percepção sobre seus pares que, “vão [ou que tendem a] ser engolidos pelo sistema”, por falta de “preparo” ou por falta de qualificação técnica ou educacional:

– (...) Falta algo pra esses mano, sei lá, preparo; eles têm que se ligá, pois se você for notar, tudo tá evoluindo e os chegado tão lá no mesmo, e não tô dizendo isso porque sou melhor não. Cê tá ligado que comigo isso não existe, mas na moral, cara, esses aí vão ser engolidos pelo sistema; enquanto eles dormem até meio-dia e fica rebolando nos salão até de manhã, os playbas tão estudando, evoluindo, fazendo cursinho de tudo que é coisa (Idem, p. 93).

Como sujeito periférico, Rael está entre aqueles que buscam o “preparo”. Leitor voraz de romances e apaixonado por revistas em quadrinhos, o protagonista trabalha durante o dia numa padaria e ainda arruma tempo pra cursar datilografia. Em certo sentido, o personagem principal da história narrada possui *status* de um sujeito *politicamente correto* (revertido apenas no final): Rael ajuda os pais em casa, não comete delitos ou não se envolve com o tráfico, como ocorre com outros de seus companheiros ou amigos. De comum apenas com o que pensa a maior parte da periferia, ainda assim matizado pela reflexão, está o sentimento de ódio do protagonista sobre os membros da classe média.

No trecho a seguir, temos uma exemplificação do que acabamos de afirmar. Rael diz à mãe que não gosta de playboys. Ela pede para que o filho vá buscar o pagamento dela no mercado do Sr. Halim, que representa no texto uma das facetas da classe média urbana, a do patrão e proprietário. O micro-empresário mora num bairro não nominado, que fica além dos limites da periferia. Rael deixa clara a insatisfação de falar com “esses playboys”, ao ser “convidado” a sair dos limites da favela, em favor de sua família. Com resistências, o pedido da mãe é atendido pelo “fio”:

Seu horário chegou ao fim e ele foi correndo para casa, com o intuito de dormir um pouco antes de ir para o cursinho de datilografia. Chegou e não gostou nada quando sua mãe lhe disse que ele teria que retirar seu pagamento lá no mercado do seu Halim.

– Ah! mãe, você sabe que eu não gosto de trocar idéia com esses *playboys*, e ainda mais receber.

– Num posso fazer nada, meu fio, preciso do dinheiro pra poder fazer uma feira, afinal cê sabe que seu pai tá recebendo uma merreca de salário.

– Droga!

– Vai! Toma um banho e vai lá. (idem, pp. 23-24)

O narrador não se atém apenas a mencionar o ódio de Rael com relação ao Sr. Halim. O conflito de classes surge em comentários do narrador ou por meio de pensamentos interiorizados do protagonista, explicitados por meio do recurso do discurso indireto livre. A narrativa revela que Rael tinha “nojo daqueles rostos voltados para cima”, sugerindo certa arrogância ou prepotência transmitida pelo comerciante com sobrenome de descendente de estrangeiros:

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 filho-da-puta; lá embaixo, fio, é que se descobre que todo mundo é igual. (idem, p. 24)

Como se vê, o conflito de classes, figurado na rivalidade entre Rael e o Sr. Halim, rende trechos tanto na composição do “mundo narrado” como na do “mundo comentado”. Rael odeia Halim a ponto de pensar em matá-lo com o auxílio de substâncias explosivas. Este era o pensamento do protagonista, enquanto viajava de ônibus na volta para casa, de posse do pagamento devido a sua mãe. A ida ou a saída do personagem principal para além dos limites da periferia ainda exemplifica um dos poucos momentos na obra em que o narrador visualiza um ambiente o qual não seja exclusivamente o da periferia urbana:

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. Era constante o pensamento de que seu amigo Ratão estava certo, talvez se ele descolasse uma granada, era só chegar no mercado do Sr. Halim e explodi-lo com toda sua ganância, mas como sempre ele relevava e dizia a si mesmo ser loucura tal ato. (idem, p. 24-25)

Ao explorar o exercício do comentário, o narrador deixa de lado qualquer tipo de “isenção” na análise ou na fabulação do conflito de classes retratado em *Capão*

pecado, a ponto de seu discurso se confundir, por meio de julgamentos de valor, com algumas “falas” de seus personagens no romance, como ocorre em muitos dos registros em que o personagem principal expõe seu sentimento de ódio sobre o membro da classe média, mesmo quando este é genérica e reiteradamente chamado de “burguês filho-da-puta”.

Segue-se o trecho comentado pelo narrador, em que Rael reflete sobre a figura genérica e imaginária do membro da classe média, após fazer “um buraco de oito centímetros na cabeça de Oscar”, outro micro-empresário, dono de uma metalúrgica, seu ex-patrão:

Rael ouviu ao fundo um maluco dizendo que trabalhou para um burguês filho-da-puta que tinha de tudo, tinha piscina, um jipinho para ele brincar com seu filho, com motor e tudo, uma puta árvore de Natal forrada de presentes; mas quando olhava pra ele só via ganância e desapontamento. O burguês filho-da-puta num dava valor pra nada. Rael começou a pensar e se lembrou de Nadinho, de sua humildade, lembrou que, quando pagava um pastel pro moleque, ele dividia quase que com a favela inteira, lembrou do brilho do olhar dele. (Idem, p. 139)

Vê-se que o sentimento de ódio funciona como um símbolo presente e recorrente no imaginário de Rael. Estranhamente, neste caso, cria-se uma associação de idéias que, gerada depois de um ato passional, descamba para a crítica social ou ideológica sobre a figura genérica do “burguês”, após a morte do dono da metalúrgica. A impressão é de que o narrador tende a enfatizar um “culpado” durante toda a obra. O vilão da história, o membro da classe média, mais do que localizado, é reiterado pelo narrador ao longo de *Capão pecado*.

O registro do conflito de classes destaca a existência de duas formas de representação na narrativa do primeiro romance de Ferréz: o comentário e a narrativa propriamente dita. E, conforme nossa análise, pouco pudemos notar de predominância entre uma e a outra forma, na fabulação da tensão social narrada no romance. Este aspecto acaba incidindo genericamente sobre a produção da literatura marginal do escritor paulistano, como podemos identificar em análise, do mesmo modo, de outras de suas obras. Mais que um contador de histórias, o narrador ferreziano atua também como comentarista enfático de sua matéria narrada.

O narrador e a espacialidade periférica

Ao analisarmos a problematização artística sobre a espacialidade no primeiro romance de Ferréz, podemos constatar precisamente um narrador que, de fato, produz ou constrói o seu discurso simbólico “a partir” ou “de dentro” da favela, ao mesmo tempo em que se apropria de um código específico e vinculado ao universo social e imaginário das periferias urbanas do sudeste do país. Em outras palavras, podemos nos referir ao narrador ferreziano como um narrador genuinamente marginal, resguardada sua ambigüidade de sentido.

A produção da literatura (marginal), ao mesmo tempo concebida como depoimento e testemunho, memória e documento social, ganha destaque no exemplo de Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz. Morador/residente no bairro do Capão Redondo, na periferia paulistana, o escritor assume publicamente, e deixa implícito ou registrado em suas produções artísticas, o propósito de vincular a criação fictícia à própria experiência cotidiana de sua comunidade de origem. A presença de personagens e de imagens reais, ou extraliterariamente localizáveis, neste caso específico, é importante recurso encontrado nas obras *ferrezianas*.

A legitimidade consagrada ao sujeito marginal, ou marginalizado, para falar sobre si ou sobre seu mundo circundante, como acontece em boa parte das obras dos novos escritores marginais, remete diretamente às possíveis habilidades do intelectual de criar representações da pobreza a partir do ponto de vista da própria realidade social das periferias urbanas. No entanto, a “exclusividade” de falar sobre a pobreza social, antes delegada ao intelectual, agora legitimada como prerrogativa do próprio sujeito periférico, suscita um questionamento importante: é preciso viver a pobreza para representá-la como tal?

A pergunta parece bem emblemática. Patrocínio (2007, 34-35) atenta para “as condições reais do intelectual” de falar sobre “os sofrimentos do povo”. Para tanto, o estudioso se atém à experiência literária de Marcelino Freire como uma resposta possível sobre a questão. Na análise, o estudioso expõe o caso do conto “Nação Zumbi”, de Freire, texto que trata da angústia de um homem ao ver desfeito o seu plano de vender um rim. Temos ali a materialização da perspectiva do próprio sujeito que deseja comercializar seus órgãos. Na condição de leitores, “somos levados a experimentar a situação desumana que é narrada a partir da percepção” do protagonista da história.

Associado a um contexto socialmente localizável às margens de um centro econômico e de poder, e adotando um modo de dizer semelhante ao dos

personagens da história contada, o narrador ferreziano também se filia à própria condição de sua matéria narrada. Tal caracterização discursiva, porém, resulta em determinada “parcialidade ideológica” na constituição da história contada, momento em que ganha projeção a imagem de um narrador notadamente comentarista.

Na prática, o narrador marginal posiciona-se e se identifica com os favelados. De forma predominante, o vemos exercer uma defesa enfática da periferia, embora, em dados momentos, ele também se ocupe em criticá-la. Curiosamente, a constituição de seu comentário crítico é associada ao emprego da terceira pessoa do singular, um recurso estilístico tradicionalmente sintonizado a um efeito de objetividade.

Mais que uma narrativa de concepção explicitamente parcial diante da matéria narrada, temos a constituição de um narrador que prioriza a estilização do espaço social da periferia. Seu “olhar” pouco se afasta do ambiente da favela. São raros os momentos em que a narrativa transpõe os limites da periferia. Quando o faz, é para confirmar um registro de marginalidade consentida. É o que podemos verificar no início do capítulo quinze, no qual o narrador se dedica a contar uma parte significativa da história de vida de Carimbê, tio de Matcherros.

Graças ao recurso do *flashback*, sabe-se que o personagem exercera a função de ajudante de pedreiro, em uma construção civil na cidade do Rio de Janeiro. Condensado em poucas linhas sob a forma de sumário, o cotidiano de Carimbê remete a um retrato de trabalhador mal remunerado, sem muitas perspectivas de vida. Ele mal tem tempo para o lazer pessoal. O narrador compõe o seu retrato: “E finalmente é domingo, o colega de alojamento o convida para juntos tomarem umas cachaças, pois era o dia de folga dos dois e podiam se dar ao luxo de beber e escapar da porcaria da monotonia.” (Idem, p. 97)

Vê-se que o narrador demonstra compreensão da situação narrada e se solidariza com o personagem, diante da “porcaria da monotonia”. Como desdobramento, a narrativa mostra Carimbê – parágrafos depois – indo da cidade do Rio de Janeiro em direção à Praça da Sé, no centro de São Paulo, com o propósito de buscar seu pagamento, após ser demitido de uma obra de construção civil da capital fluminense. Este “caso” figura um dos raros momentos em que não é a periferia retratada em *Capão pecado*. A história de Carimbê, diga-se de passagem, ocupa um capítulo único. Desmembrada na obra, a história do tio de Matcherros

continuaría tendo seu sentido com autonomia, podendo se apresentar, também, no formato de conto.

Em outro momento, a narrativa faz menção a outro sujeito periférico, trecho no qual outra imagem rara do exterior da favela é evocada: logo após Rael e Paula tomarem assentos num coletivo, no mesmo ônibus (“alguns pontos à frente”), subiria um homem inominado. Ele entra na condução, passa pela catraca e “encara” o cobrador, “dando-lhe um pedaço de papel que substituiu o dinheiro. Foi para o último banco do lado esquerdo, 2 metros após o eixo traseiro, ficando bem perto do calor do motor.” (Idem, p. 65-66)

Na cena, a narrativa realça um traço psicológico do citado sujeito periférico, que “sentia-se importunado pelo som do motor do veículo”. O motorista – alerta o narrador – “nunca olha nos olhos de nenhum deles”. O perfil do personagem referido é de um morador específico da periferia, um sujeito impaciente que “classifica a si próprio como um louco e a vida como louca”. Neste caso, o personagem condensa uma espécie de representação máxima de um marginal, certo sujeito que vive às margens, que acabara de assaltar uma residência numa região rica e conhecida da cidade de São Paulo.

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 (Idem, p. 66).

Percebe-se, mais uma vez, que a imagem do ambiente externo à favela é pouco mobilizada pelo narrador. Mesmo quando o faz, é por meio de um comentário ou de uma alusão breve, sem se ater a qualquer tipo de descrição ou fabulação do espaço não-marginal.

Em situações diferentes, outras imagens de localidades não-periféricas também aparecem em passagens da narrativa. É o que acontece quando Rael se encontra com o amigo Capachão, num ponto de ônibus na periferia. Ambos começam “a conversar e o amigo lhe disse que logo seria chamado para entrar na academia [de Polícia Militar] do Barro Branco, onde seria treinado para se Deus quisesse, em breve tornar-se policial” (Idem, p. 55). Diga-se: a APMBB⁶⁵ – Academia de Polícia Militar do Barro Branco – não remete a uma representação do espaço

⁶⁵ Ver em ACADEMIA DE POLÍCIA MILITAR DO BARRO BRANCO. “Institucional”. *Site*. São Paulo, ago. 2009. Disponível em: <http://www.polmil.sp.gov.br/unidades/apmbb/index.html>. (Acesso em: 20 ago. 2009).

periférico; trata-se de um centro tradicional de formação de oficiais, que remonta ao ano de 1910.

Na distinção dos espaços sociais em *Capão pecado*, é possível perceber a menção ao ambiente da periferia como uma espécie de chave para compreendermos a configuração estilística da narrativa ferreziana. Neste caso, a caracterização do universo periférico destaca-se como primeiro plano da narrativa, embora sua constituição simbólica não se sustente sem os personagens que o povoam na história contada. O próprio título do romance sugere algo neste sentido: a narrativa privilegia o território simbólico de um bairro pobre da periferia sul da cidade de São Paulo.

No início do capítulo 14, temos uma passagem ilustrativa que evidencia bem o vínculo interdependente de narrador e espacialidade retratada. No trecho a seguir, temos o personagem de Jacaré correndo de uma perseguição, na tentativa de escapar da própria morte:

Jacaré corre, se espreita rapidamente entre as apertadas trilhas com laterais rústicas, de madeira, um verdadeiro labirinto. Pregos não totalmente pregados às tábuas recolhidas na feira para se montar barracos rasgam sua pele. Só o ar frio da noite e o calor da fuga não o faz sentir a grande dor. Ele corre para salvar sua vida, eles o perseguem, não sabe quem são, nem quantos, mas sabe que o querem. (Idem, p. 91)

Na exemplificação, Jacaré corre, na tentativa de livrar sua vida. O final de sua história é trágico; seu caso ainda pode servir de analogia com uma manchete de um jornal sensacionalista. Mas o mais importante, neste exemplo, é a descrição do caminho percorrido pelo personagem até a concretização de um “acerto de contas”. Trata-se da tragédia vivida por Jacaré, no momento em que ele esbarraria no “homem errado”, durante uma festa na periferia, seu *habitat*.

Em dado momento, enquanto corre para escapar de seus perseguidores, Jacaré grita e sente um prego que lhe atravessa um dos pés. A dor é grande. Mas a sua declarada necessidade de sobrevivência é maior que qualquer desconforto do organismo. Ele sabe que não pode parar. Pensa em sua mãe, “quer vê-la pela última vez, quer ao menos pedir perdão”. A narrativa sugere uma capitulação física e emocional do personagem. É o que acontece, nas linhas que se seguem:

Seus pensamentos agora se confundem, já está cansado e descuidado. Cai em uma fossa, seu corpo afunda, o cheio de podridão o faz vomitar,

seu vômito se mescla à água suja que ele tenta não engolir no desespero. Seus perseguidores estão se aproximando. Ele permanece com a cabeça dentro da fossa, até eles passarem. Os passos se distanciam, Jacaré já se sente aliviado; sai de lá enojado, mas com um leve sorriso no canto da boca. Se depara com um cano escuro, ele até pode jurar que é uma pistola. Ela está posicionada na altura do seu estômago e Jacaré ouve o eco da bala lá dentro, dentro de si. (Idem, p. 91)

Na cena, o narrador constrói uma imagem da criminalidade, e a projeta como “denúncia social”, uma amostra da realidade de uma região marginalizada, mesmo que com base em uma representação ficcional. Quer-se evidenciar a realidade das periferias. O fim trágico de Jacaré assemelha-se a um caso de página policial. Digno de registro, Jacaré se transformaria em mais um dado estatístico da violência social.

Gíria, a linguagem do rap

A produção da literatura marginal, ao mesmo tempo concebida como memória e documento social, ganha destaque no “caso Ferréz”. Este tipo de produção, segundo Pereira (2007, p. 15), implica “a exploração de uma gama de recursos, intra e extratexto, que garantem a fidelidade documental das obras literárias, mesmo que indicando conjuntamente o seu caráter de ficção”. O uso do registro sempre socialmente localizável e da citação de personagens, lugares e fatos reais ou extraliterariamente referencializáveis são alguns dos principais recursos estilísticos encontrados nas obras ferrezianas.

Analisemos, então, o emprego das gírias no primeiro romance do escritor. De certo ponto de vista, chama a atenção o registro do “vocabulário” da periferia representada. Expressões como “mano”, “treta”, “cê tá ligado?” ilustram um código lingüístico específico e até certo ponto uniforme, uma gíria correspondente a uma dada condição referencial, transportada para a produção artística.

De fato, a mescla de ficção e realidade é a base temática para o processo composicional e estilístico da literatura de Ferréz. O efeito, por parte de quem conhece a realidade narrada, seja por conhecimento socialmente adquirido, ou por conhecimento obtido em livros (ou ainda por meio de testemunhos), remete a uma realidade existente além do texto ficcional, aspecto que dá base à hipótese de nossa pesquisa: a que contempla a ficção ferreziana como uma produção artística que pode ser alçada/usada como matéria de um discurso sociológico sobre o real.

Nas últimas páginas do romance, localizadas no final do capítulo 23, temos o diálogo entre dois personagens inominados, que tratam, por meio da gíria e com

recursos de linguagem do *rap*, sobre a questão do tráfico de drogas na favela: um deles até cita a “firminha” de Matcherros, afirmando “que ele tá indo pela órdi lá com o esquema”. Na seqüência da passagem, podemos propor uma *tradução* do enunciado:

- E aí, truta! Firmeza?
- Só, eu tô na boa, choque, e você?
- Na moral, tô lá trampando com o Matcherros na firminha dele.
- Ah! Tô ligado, o Amaral me contou que ele tá indo pela órdi lá com o esquema.
- É, o bagulho virou bem, se pá nós vamo contratá até o Panetone, isso é, se o bagulho dele com o futebol num virá.
- Firmeza, o esquema é esse; afinal, como diz o crente, “Se Deus é por nós, quem será contra nós”.
- Choque, a parada sempre foi nesse naipe, e a parada cada vez vai ser pior, as correrias estão ficando mais forte e a parada vai ficar cada vez mais louca, firma! (FERRÉZ, 2005, p. 23)

“Firminha”, neste caso, um “ponto de drogas” ou “negócio”. “Choque”, expressão que designa uma forma peculiar de chamar alguém de “amigo”. “Trampando”: termo um pouco mais conhecido, quer dizer “trabalhando”. A “parada”, ou seja, a “situação”. “Correrias”: corresponde, neste caso, aos “trabalhos desenvolvidos” pelos vendedores de drogas.

Há, evidentemente, no trecho, o uso reiterado do recurso da gíria. O código é específico. Lembra as letras do *rap* de grupos como Racionais MC’s e Fação Central, entre outros. O próprio Ferréz, já é sabido, também atua nesta modalidade artística. A menção ao código comumente usado em letras musicadas é o mesmo das composições do escritor. De qualquer modo, a forma de expressão da gíria é muito comum também nas periferias do país.

Na obra *Gíria como linguagem literária em contos de João Antônio*, Cabello (1988, p. 31) conceitua a gíria como um dialeto social reduzido ao léxico, de caráter parasita (na medida em que ela outra coisa não faz senão desdobrar com valores afetivos diferentes um vocábulo já existente, empregado numa determinada camada da sociedade que se põe em oposição às outras). Tal variante lingüística tem como propósito comunicativo ser compreendida por iniciados em uma dada prática social: como é o caso daqueles que pertencem a uma determinada comunidade da periferia. Daí, os falantes pertencentes de uma mesma comunidade terem a oportunidade de compartilhar de um saber comum, desde que haja um mínimo de

identidade entre aqueles que habitam o mesmo ambiente social. O repertório de cada membro de uma dada comunidade dificilmente será idêntico; porém, um mínimo de identidade é indispensável para que haja compreensão mútua, comunicação entre os falantes de um mesmo grupo.

Em *Capão pecado*, o emprego de gírias atinge um grau de coloquialidade considerável, sem dúvida, muito característico da linguagem oral das conversas do cotidiano das periferias urbanas, principalmente nas localidades do eixo Rio-São Paulo. O uso dos chamados *palavrões* como “foda” e “porra” é comum ao texto da literatura marginal, na comparação com o “beletrismo” da literatura canônica. Cabe ainda observar o registro de expressões em inglês, como “*point*”. E se algumas palavras podem pedir a contextualização histórica, já outras, como “cerva” ou “breja”, termos que na linguagem-padrão correspondem à cerveja, por estarem contextualizadas, não apresentam dificuldade de decodificação do público-leitor.

Entre as expressões corriqueiras e orais estão as contrações “cê”, “tô” e “tá”. Já o conhecido “tá ligado”, como recurso fático, pode ser considerado o “vício de linguagem” mais conhecido, associado às periferias do sudeste do país, embora seja muito comum o emprego deste para além de outras “fronteiras sociais”:

- E aí, Zeca! Quer uma cervia gelada?
- Não Burgos, eu tô a pampa. Porra, o bagulho tá cheio hoje, hein, mano!
- É! O bar do Polícia é o *point* agora, cê tá ligado? Também, o lava-rápido lá perto da igreja fechou; lá dava umas 2 mil pessoas, mano.
- O que pegava lá, Burgos, é que o som da equipe tinha uma puta qualidade, aqueles manos da Thalentos são foda, além do equipamento eles agitam o pessoal pra caramba.
- É, pode crê, eu vim lá da Funchalense agora, tava tomando umas breja lá, com os manos da Sabin.
- Ô Burgos, na moral, num fica dando rolê com esses mano não. Cê tá ligado que tá mó treta aí nas quebra, mano.
- Num esquentar não, Zeca, eu num chego nesses rolê sozinho, cê tá ligado? O Ratinho e o China tavam comigo.
- Tá certo. Aí, mano, eu tô indo buscar mais uma, cê faz um tempo aí?
- Não, não, Zeca, eu tô indo, falou.
- Falou, Burgos (FERRÉZ, 2005, p. 29-30).

Para Cabello (1988, p. 06-07), a gíria é considerada ainda como um “signo de classe”, isto é, serve pra identificar elementos simbólicos, por exemplo, de um determinado grupo social formado segundo um dado interesse comum – a idade, o sexo, os esportes preferidos, as experiências vitais, a filosofia de vida etc.

Assim, é natural afirmar que o “modo de dizer” da gíria funciona como uma marca de identidade, um elemento cultural identificador ou ideológico; um código social específico, mais uma forma de expressão e comunicação; conseqüentemente, um recurso estilístico muito habitual nas obras da nova literatura marginal.

A influência do *rap* na produção do escritor paulistano também é realçada, momento em que Ferréz é “colocado na posição de porta-voz da escrita dos dominados, patrono de novos talentos e uma espécie de líder da vertente literária do movimento hip-hop” no Brasil (DALCASTGNÈ, 2002, p. 69). A menção processa-se – não gratuitamente – na constituição de uma suposta “voz genuína”, na autoafirmação de uma “diferença” em relação à experiência entre “manos” e “playboys”, duas das figuras opostas veiculadas também nas mensagens do *rap* da periferia.

Exemplifiquemos o registro, no livro, de uma obra do conhecido grupo de *rap* *Racionais Mc's* como exemplo de referência lingüística, bem como “dado real”, inserido no texto de ficção. Trata-se da citação da música “Homem na estrada”, um dos primeiros sucessos do grupo mais reverenciado deste gênero musical do país. O *hit* narra o contexto da vida de um morador de favela, perseguido e morto por policiais militares, atingido sem motivo aparente, dentro de sua própria casa, designada de “barraco”. A menção ao grupo de *rap* na obra literária possui certo valor adicional: ele teve origem no mesmo bairro pobre periférico do Capão Redondo, de Ferréz.

A denominação da imagem do policial é reforçada agora por meio de um intertexto, em um modo de expressão influente na periferia, ritmado nos versos cantados do vocalista e líder do grupo de *rap* mais conhecido do país, Mano Brown.

Observe-se a frase entre aspas no fim da passagem:

A polícia subiu o morro, pois um boteco lá em cima chamava a atenção pelo alto volume do som. As frases dos grupos de *rap* deixaram irados os gambés, que chegaram botando pra quebrar no bar do seu Tinho Doido, um senhor de idade que era aposentado e tinha o bar como meio de ajudar a sustentar seus quatro filhos e três netos. O som, antes de ser interrompido por motivo de perfuração à bala, bradou o último verso: “Não confio na polícia, raça do caralho.” (FERRÉZ, 2005, p. 129).

A passagem intertextual reafirma a inclusão do “elemento real” na literatura de Ferréz. A menção aos *Racionais Mc's* não se resume a apenas um registro. Há mais de um trecho em que o grupo do líder Mano Brown é aludido ou citado:

Capachão chegou em casa, estava cansado. Havia treinado o dia inteiro na academia militar e pegara ônibus lotado; só pensava em dormir. Foi até sua cômoda, pegou o disco *Raio X Brasil* dos Racionais MCs e colocou na vitrola antiga que foi a única coisa que sua mãe deixou antes de abandoná-lo. (Idem, p. 111)

No início do capítulo dezesseis, por exemplo, a narrativa traz o personagem de Capachão – que no desenvolvimento da história, ironicamente, ou não, se tornaria um policial militar –, em contato com um disco do mesmo grupo de *rap* da periferia paulistana.

Os personagens marginais

Na ficcionalização do espaço periférico, o romance *Capão pecado* problematiza, conseqüentemente, a distinção de classes, suas causas e seus efeitos em um grande centro urbano. O narrador de Ferréz apresenta a questão a partir da caracterização dos principais traços de um tipo genérico de “personagem marginal”. É o que podemos verificar no início da narrativa, quando surge a figura de Vasp, num diálogo com Marquinhos.

Na configuração de Vasp, percebe-se, aos poucos, sua condição social, que o narrador constrói com precisão. Há, neste exemplo, um modelo, uma síntese do que, no livro, se entende como “marginal”. Nota-se, no (auto-)desnudamento de Vasp, em sua constituição física e imaginária (ideológica), aquilo que se projeta como uma imagem corriqueira de um morador da periferia de uma grande cidade do país. Enquanto Marquinhos ouve o amigo, Vasp se apropria do direito de verbalizar. E começa admitindo que “bebe todo o dia”, “fuma pra cacete”, além de dormir “sempre aqui em frente à vendinha da Maria”, local onde dialogam no momento. Com ironia e sem conceder tempo ao outro para qualquer tipo de réplica, Vasp afirma que já viu de tudo “no Capão [Redondo], coisa que até o diabo duvida”.

Nesta afirmativa, temos o registro sugestivo de que na favela as chamadas “forças sobrenaturais” têm seu lugar no cotidiano de seus moradores. Entretanto, se o título, que artisticamente sintetizaria o conteúdo da obra, indicia a presença do discurso religioso no âmbito da periferia urbana (com o qualificativo “pecado”),

vemos, no desenrolar da narrativa, que a desigualdade social narrada na ficção reproduz “abismos” sociais e imaginários no cotidiano do favelado, os quais nenhuma força sobrenatural pode “resolver”, na concretude da realidade propriamente dita, ou representada. Em outras palavras, nem Deus pode intervir em benefício da população da periferia, ou em favor de uma parcela “esquecida” de sua “cristandade pecadora”.

O diálogo, que mais parece um monólogo, prossegue. Vasp apresenta-se na seqüência como um sobrevivente: “– Sobrevivo comendo coisas que ganho, mano, e até reviro os lixo, é mó treta com os cachorro, cê tá ligado?”. Como se o que foi dito até então não bastasse, Marquinhos ainda é informado de que o outro já fora esfaqueado duas vezes, “uma pelo Luís Negão e a última foi pelo Sandrinho e o China”, conforme as palavras da vítima, “uns moleques forgado da porra”. Marquinhos só consegue falar algo, de fato, quando a conversa ou o “desabafo alheio” termina:

– 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? Aí, eu vou sair fora agora, vai ter um boi na brasa lá no Saldanha, e hoje eu vou comer que nem um cachorro, falou Marquinhos, depois a gente se cruza.

– Falou Vasp, depois a gente se tromba. (Idem, p. 15)

A passagem mostra a projeção de um tipo genérico de sujeito periférico, variavelmente reproduzido ao longo da narrativa, mesmo que com faces diferentes. E mais: destaca a espacialidade e suas condições de vida, além da percepção de mundo de quem vive ou tenta sobreviver no cotidiano da periferia de uma grande cidade. Desse ambiente, aliás, podemos apontar alguns motivos e temas predominantes que compõem, com certa uniformidade, a ficcionalização da periferia urbana na literatura marginal de Ferréz: a violência, a criminalidade e o ódio social.

Desenvolvidos do início ao *grand finale* de *Capão pecado*, tais temas e motivos sustentam e desenvolvem a fabulação das peripécias dos personagens marginais na sua uniformidade estilística de sujeitos periféricos, segundo Ferréz, e configuram a espacialidade marginal urbana retratada e representada no romance, como uma composição explicitamente de *status* de discurso fronteiro, a qual combina dados referenciais extraliterários verificáveis e elementos fictícios.

Tome-se o caso do protagonista e suas possíveis “marcas de realidade”. Sua descrição logo remete ao seu *habitat* social. Já no primeiro capítulo de *Capão pecado*, temos um trecho que traz o retrato físico e comportamental de Rael:

O impacto da mudança para o novo terreno da prefeitura foi amenizado pelo carinho dos novos amigos, afinal até as brincadeiras eram as mesmas; e se num dia ele os conhecia, no outro já estava passando por suas casas, sendo bem-vindo, por causa do seu jeitinho 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. (Idem, p. 16)

A passagem citada traz ainda alguns indícios que levariam à constatação de que o personagem principal possui traços físicos e psicológicos aproximáveis aos do próprio escritor do romance. Basta uma consulta ao *site* pessoal de Ferréz, na internet, para ver uma imagem sua, além de verificar informações biográficas, que remetem a sua predileção pela leitura de romances e de revistas em quadrinhos.

Coincidência ou não, os indícios ou registros autobiográficos revelam também uma marca estilística predominante no texto ferreziano: a constituição de tipos está sempre atrelada à descrição de sua exterioridade física e do contexto social que os cerca.

Vê-se que o narrador ferreziano projeta “retratos” de seus personagens. E a descrição do ambiente é sempre realçada, como se o contador da história fosse uma testemunha ocular de seu tempo e espaço geográfico, como se ele tivesse também um “olhar de repórter”. Pode-se dizer que a literatura de Ferréz busca a projeção social e crítica. Portanto, não seria um despropósito associá-la a um dado tipo de literatura-denúncia, como se sua matéria buscasse ser um objeto de polêmica jornalística, tipicamente de viés “sensacionalista”.

Tomemos o caso do perfil de Carimbê, outro personagem destacado na obra. Associada ao contexto de pobreza social e suas problemáticas existenciais, temos a descrição física de uma figura – até certo ponto emblemática – que remete à falta de perspectivas sociais do favelado desempregado, posicionado economicamente à *margem* da sociedade: trata-se de um ajudante de pedreiro desempregado. No fim da narrativa, em que é contada retrospectivamente uma parte de sua história, o narrador atesta seu sentimento de “fracassado” diante da vida.

Na fabulação do perfil do personagem, a narrativa não evidencia Carimbê como uma figura introspectiva, como ocorre na constituição de outros personagens

ferrezianos, momento em que o narrador imerge em suas consciências. Nesse caso, pode-se dizer, o narrador usa da mesma imparcialidade do narrador realista do século XIX – sem projetar comentários. No exemplo, tem-se, predominantemente, a descrição objetiva de alguns aspectos que remetem ao estado de existência de uma figura periférica, que traz como apelido o nome de um ex-jogador de futebol (trata-se, na realidade, de uma aproximação ironicamente inusitada ao nome do ex-jogador da seleção francesa, que assina Karembeu).

Eis a passagem em que o Carimbê “abrasileirado” surge na narrativa de *Capão pecado*. Temos Matcherros, o sobrinho do ex-servente, indo em direção à cozinha, sem saber que, naquele instante, seu tio se encontrava em casa, mais especificamente na sala, deitado num sofá, dormindo. Para o leitor de “primeira viagem”, o trecho pode provocar perplexidade ou estranhamento; o estado em que Carimbê é descrito é, no mínimo, deprimente:

/.../ Carimbê, que se encontrava deitado sem camisa, com uma aparência horrível; enrugado, com os lábios secos e os olhos vermelhos; careca, com alguns fiapos de cabelo somente na nuca, com a calça e a bota toda suja de lama e mijo. Notou ainda catarro no travesseiro, viu a dentadura dentro do copo com água, o cigarro ainda aceso e pela metade no chão, o cinzeiro sujo, um copo de café sujo. Tudo era sujeira à sua volta. Sua respiração era lenta e forte, seu olhar concentrado no teto, estava bêbado novamente. (Idem, p. 95)

Carimbê – que, diga-se de passagem, vive “de favor” na casa da irmã e do cunhado – pode ser analisado como um dos personagens mais marcantes deste primeiro romance de Ferréz, não apenas por causa de sua descrição física, mas também por sua controvertida e trágica história de vida, contada no capítulo 15 da obra. Aliás, como vimos, o capítulo que traz a história do tio de Matcherros pode ser desmembrado e lido como um conto, separadamente do restante do romance, sem que a história deixe de oferecer coerência ou sentido.

De fato, os personagens ferrezianos caracterizam-se antes como “tipos genéricos” do que como “indivíduos concretos” em sua singularidade. A idéia de “individualidade” – *indivíduos concretos, não tipos genéricos*, conforme Coutinho (1955, p. 22) –, considerada no Realismo do final do século XIX, parece não ser a mesma no chamado híper-realismo da literatura marginal de hoje. De modo geral, os personagens ferrezianos possuem os mesmos traços identificadores, assinalados pelo contexto da periferia urbana. Por exemplo, Rael, de *Capão pecado*, e Régis,

protagonista do segundo romance de Ferréz, *Manual prático do ódio*, possuem registro lingüístico, o *modo de dizer*, bem semelhante.

Mas a nossa problematização sobre a literatura marginal produzida por Ferréz não se restringe apenas à caracterização de seus personagens, conforme a percepção de seu narrador. Ao mesmo tempo em que nos apresenta personagens “resistentes” ao estereótipo do favelado marginal, além das figuras corriqueiras, associadas às manchetes jornalísticas (sensacionais) sobre a condição humana dos desvalidos, a narrativa ferreziana não deixa de abordar alguns dos principais temas que marcam o espaço da marginalidade urbana: a desigualdade social e a fome, a violência e as drogas, além da luta de classes.

Na abertura da obra, que traz o diálogo entre Vasp e Marquinhos, podemos notar, de maneira condensada, a “proposta” discursiva da literatura de Ferréz: a ficcionalização da realidade periférica vista “de dentro”, ao mesmo tempo como matéria ou tradução ilustrativa de uma tese crítica de base sociológica. Não por acaso, percebem-se a desigualdade econômica e a violência social nas periferias urbanas como as principais bases temáticas da chamada *literatura nas margens*.

Tal desigualdade social retratada, conforme a percepção ferreziana, implica – ou procura explicar, a exemplo do Realismo e do Naturalismo – a materialização de alguns aspectos determinantes para a constituição da espacialidade marginal urbana de hoje. A fonte do problema dataria da própria conformação histórico-social das cidades no país.

A violência, a criminalidade e o ódio social

Um breve olhar para o passado serve para constatar que os antecedentes históricos do que entendemos como “espaço marginal” possuem registros literários bem nítidos, por exemplo, na segunda metade do século XIX, os chamados “espaços de exclusão”: “os cortiços” e “casas de pensão”, registrados por Aluísio Azevedo. Surgem, na época, as primeiras aparições do que atualmente conhecemos como favelas, guetos e/ou localidades periféricas, regiões que abrigavam aqueles que a sociedade explorava e refugava: escravos libertos, braços pobres, imigrantes, prostitutas, homossexuais, entre outros membros das denominadas minorias sociais (PELEGRINI, 2004, p. 19).

Ainda conforme o registro do período, as formas de violência naquele contexto eram representadas obedecendo-se a códigos naturalistas do momento,

com base na leitura determinista de conflitos sociais, resultado de transformações vivenciadas no âmbito dos centros urbanos do país. Vale dizer: as conseqüências desse processo de transformação das cidades, muitas vezes desordenado, podem ser observadas, nos dias atuais, refletidas nas condições de existência das regiões periféricas dos grandes centros urbanos do país. A crítica à violência diariamente exposta nas páginas dos jornais de hoje diz respeito, sobretudo, à falta de planejamento urbano e à crescente desigualdade social que marca essas localidades normalmente “esquecidas” pelo poder público ou governamental.

No artigo “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”, Pellegrini analisa comparativamente os livros *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella. A estudiosa aponta certa ambigüidade no modo de representar a violência como traço constitutivo na tradição do romance brasileiro, aliás, tal como na própria ordem sócio-cultural do país. Embora não mobilize o conceito de literatura marginal, a análise sobre a temática da violência social contempla sensivelmente as obras associadas à ficcionalização atual do ambiente das periferias urbanas dos grandes centros urbanos do país, remetendo à constituição histórica do próprio romance brasileiro.

Historicamente, a cidade brasileira apresenta-se como uma espécie de centro irradiador da modernidade, “pólo modernizador”, centro de valores, hábitos e costumes da civilização européia; a mesma influência é, logicamente, exercida em outras localidades do mundo, pelo menos se reconhecermos a hegemonia européia de séculos anteriores aplicada ao espectro da geografia mundial. A cidade passa, ainda, a servir como uma instância sócio-geográfica de características diversas da realidade do sertão ou do campo. Do século XIX para o século XX, Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Lima Barreto vão produzir narrativas nas quais a cidade predomina como “pano de fundo” de suas produções literárias.

Na constituição de uma literatura essencialmente urbana, temos o registro da temática da violência, já que a constituição das cidades passa por demarcações de terras nem um pouco pacíficas, disputa por “espaços geográficos” nem sempre pautada em regras coletivas do Direito. No início do século, mais precisamente na década de 1920, o prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, contemporâneo de Lima Barreto, programa um conjunto de reformas urbanas no então distrito federal: populações inteiras tiveram que desocupar suas casas para que avenidas extensas fossem tiradas do papel, como consta historicamente. “Vê-se, portanto, que é muito

difícil estabelecer uma linha clara que separe a ordem legitimamente construída da desordem e da ilegalidade, com gradações e aspectos diferentes”, considera Pellegrini (2004, p. 17-18); “tanto no campo quanto na cidade (...) essa ambigüidade está na raiz da representação de todo tipo de violência, desde as mais brutais até as mais sutis”. Percebe-se: a violência representa mais um problema crônico social, pois acompanha o processo histórico da civilização.

São determinantes os aspectos econômicos, sociais e culturais na compreensão da história de qualquer sociedade. No caso especial do Brasil, temos que ressaltar a temática da violência no seu processo de constituição histórico-cultural, de modo específico, abordada em obras literárias. Do ponto de vista de sua organização social, a cultura brasileira está permeada por aspectos relativos à violência, já que tivemos um período longo de escravatura e, conseqüentemente, de desrespeito ao direito do “outro”. Outras formas de violência (mais abstratas), ao longo do tempo, também merecem menção, como a repressão (ainda) exercida pelo Estado e seu discurso (liberal/burguês) da preservação e do direito à propriedade, chamados juridicamente de “direitos adquiridos”.

Encontram-se registros da temática da violência em obras literárias diversas ao longo de nossa história. Citemos apenas uma passagem notória de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1978, p. 26), no capítulo “O menino é o pai do Homem”, quando o “menino diabo”, Brás Cubas, cavalga nas costas de Prudêncio, filho de escravos, menino resignado e subserviente amigo/objeto de seu “patrãozinho”.

Para Pelegrini (2004, p. 16), na história brasileira, o tema da violência apresenta múltiplos matizes, tons e semitons, que podem ser encontrados em obras literárias, assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras. Hoje, é comum associarmos a violência social (aditivada pelo ódio de classes) às regiões periféricas dos grandes centros urbanos do país: a matéria discursiva da literatura marginal.

É o que constatamos na produção de Ferréz: vemos que os atos de violência, associados à criminalidade e ao consumo de drogas na periferia representada são imagens recorrentes em *Capão pecado*. Muito sensivelmente, estes temas estão embrenhados numa mesma problemática sociológica: a constituição da

desigualdade social no país. Se for para usar uma abordagem de viés determinista, neste caso, pode-se inferir que a violência representada é movida por gestos ou motivações passionais, e ainda possui a ingerência de drogas, desde a ingestão de aguardente até o consumo desmedido de crack ou cocaína.

Em se tratando de drogas entorpecentes, a violência retratada, gerada por aquelas, ainda remete, muitas vezes, à posse de dinheiro e/ou à luta diária pelo domínio do poder no tráfico, entre os membros de sua organização e consumidores. Por parte do narrador, esta prática do consumo de drogas até recebe uma avaliação negativa, no momento em que China, Mixaria, Burgos e companhia fumam maconha às margens de uma represa: “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 auto-estima, que descia pelo esgoto” (FERRÉZ, 2005, p. 51).

Tomemos outros exemplos em que a temática da criminalidade e das drogas surge na obra. Inicia-se um diálogo: “Val falava alto e esboçava gestos de briga, enquanto seu ouvinte tentava acalmar a situação, pois sabia que o bicho podia pegar até pra ele” (Idem, p. 63-64). Val, ou Valquíria, desabafa com seu interlocutor inominado, a respeito de uma dívida por vendas de drogas. O ambiente descrito é o “badalado” Bar do Polícia, onde Val avista um cliente ou um sujeito de “jaqueta verde!”, que lhe deve, mas que não lhe paga. Indignada, diz a seu interlocutor que gosta do “bagulho”, mas que não pode usar: “tenho dois filho pra criar, agora o cara leva meu lucro, chega pedindo na nóia dizendo assim: Ei, Val, qualé meu, te pago na sexta-feira, juro. E depois, qué dá uma di migué, tô na aba do viado, faz mó cara, desde o começo da festa”. De fato, na favela, a dívida com o tráfico não é tolerada. Cumpre-se o “contrato” de compra e de venda: paga-se ou se sofrem as conseqüências; em casos extremos, o devedor ou o consumidor do tráfico de drogas acaba pagando com a própria vida.

Neste caso, impressiona o valor da dívida do sujeito que se diverte na festa do Bar do Polícia, no momento em que é avistado por Val e seu ouvinte. Veremos que o valor devido, apesar de ser o lucro de quem vende a droga, não seria justificativa, a partir de uma perspectiva exterior, para que a personagem de Valquíria agisse com violência desmedida contra o sujeito que lhe devia, o que acabaria acontecendo. Mas para ela, e da mesma forma que pode ser para outros, o ódio ao “devedor” é um aspecto recorrente na favela retratada.

Se não pagá hoje, que por acaso é sexta-feira, eu deito ele, mano, é meu lucro, morô? Eu num consumi pra levá o leite pros piveti, e o viado curtiu o bagulho, num pagou, é safado, num tem idéia! Ó lá ali, é aquele de jaqueta verde! Curtiu o bagulho e agora num qué dá meu lucro, cinco real, morô? (Idem, p. 63)

Cinco reais. A dívida era de exatos cinco reais. Consumida pelo uso de álcool, Val está na iminência de prestar contas com seu devedor. Agitada, ela não se contém, resolve ir até a presença do sujeito que se diverte com uma “cerva” em uma das mãos. Sem chance para qualquer saída pacífica – sugerida anteriormente por seu interlocutor –, a passagem revela que uma pequena quebra de contrato social na favela pode ocasionar um ato de violência com conseqüências imprevisíveis. É o que podemos observar, no desenlace da narrativa:

Era meu ganho, mas o viado queimou ele; eu tô loca pra consumi, só goró num age mais, mas num tenho como. O Dinei qué resolver, mas a parada é minha! Ó lá! Pegou outra cerva, num é sacanagem, mano? Pô, tô dependendo do cara.

– Deixa quieto, Val, num vale nem uma bala, cê ta muito agitada, deixa quieto.

– Que nada, mano, eu vou lá e cê vai vê, vô metê a mão na cara dele! Homi que é homi não apanha na cara, ainda mais de muié, se reagi tá fudido, vai sentá no colo do capeta.

– Não, meu, tem muita gente, e ainda aqui no Bar do Polícia é embaçado, Val. Faz o seguinte: pega na quebrada, Val! Val! Deixa quieto, ô Val...

– Aí! Maluco! Toma na cara e segura isso aqui, ó! Viado do caralho.

– Val! (Idem, p. 63-64).

Além das cenas de violência, as representações da morte na obra de Ferréz também são impactantes. Em *Capão pecado*, os crimes configuram-se como atos de barbárie, em plena modernidade. Tanto neste romance, como em outras obras ferrezianas, há o registro de assassinatos ou de chacinas. Quase sempre, as motivações giram em torno de dinheiro e de poder – como acontece tradicionalmente. Do suicídio à morte encomendada, os crimes cometidos – muitos deles em espaços periféricos – fazem parte de um registro específico e recorrente neste romance analisado. Surgem como um dado elementar no texto da literatura marginal de Ferréz⁶⁶.

⁶⁶ A ficcionalização da violência e da criminalidade urbanas despona no lançamento de *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, obra referencial da literatura marginal, reverenciada pelo crítico literário Roberto Schwarz, em um ensaio do livro *Seqüências Brasileiras*.

Pode-se considerar que a ficcionalização da violência e da morte em obras literárias no país acompanha o próprio desenvolvimento urbano nacional, já que de alguma forma cada produção literária como que “fotografa” um recorte de seu tempo, o seu respectivo “retrato de época”; toda representação simbólica traz as particularidades de seu período histórico, da mesma forma como ocorre com a produção literária de Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz.

A morte de Celião, nas páginas finais de *Capão pecado*, é outro “caso” notável, relativo ao tema da violência; chama a nossa atenção pelas descrições sucessivas de golpes de “facão”, de “espeto de churrasco”, e de “facas de mesa”. A passagem transmite uma cena de algum modo inimaginável para muitos leitores que, por algumas concepções culturais ou ideológicas, desconhecem a realidade das periferias dos grandes centros do país.

Na narrativa – sem pudor –, Celião é morto por Mixaria, que, por sua vez, comete o crime sob efeito de drogas. Além de viciado, Mixaria é descrito como um personagem frio e sanguinário. Difícil ficar indiferente à história narrada, sobretudo no exercício da primeira leitura:

Mixaria viu um facão na pia, arregaçou o facão em seu braço quase o decependo, China se afastou, Célio gritou, Mixaria deu-lhe com o facão novamente, só que dessa vez na cabeça. Célio caiu de bruços. Mixaria pegou um espeto de churrasco e furou suas costas dezenas de vezes, Celião tentou gritar, mas não tinha mais forças, nem conseguia se virar. China tapou os ouvidos e tentou não escutar nada; Mixaria foi até o armário, pegou várias facas de mesa, enfiou-lhe uma por uma: uma entre as nádegas, que quase lhe atingiu o ânus; uma em seu pescoço; uma em sua perna esquerda. China saiu fora e correu como nunca, achou que Mixaria ficara daquele jeito por causa da farinha empastada da rua de baixo. (FERRÉZ, 2005, p. 143)

Vemos, aqui, que, no submundo da favela, a violência transforma-se em um recurso corriqueiro, seja como instrumento de auto-afirmação ou de defesa pessoal. Implicada com as drogas, a violência atinge ainda certo *status* de barbárie. Perde-se qualquer noção de civilidade, por parte de quem pratica um ato violento contra o outro. Sem arriscar algum tipo de explicação cabal sobre as razões que levaram Mixaria a praticar uma ação *primitiva*, o narrador deixa evidente um possível efeito de drogas no organismo do agressor/assassino. De modo relativamente comedido,

podemos afirmar que o narrador de *Capão pecado* posiciona-se contra o uso social de entorpecentes (lícitos ou ilícitos).

China, que na passagem anterior “tapou os ouvidos e tentou não escutar nada”, para evitar os gemidos de Celião, acaba tendo o mesmo fim trágico do colega Mixaria: a morte.

China foi preso uma semana depois, quando estava saindo do Palácio. Negou tudo, e após o delegado ter apagado alguns cigarros em sua barriga, viu que o pequeno nada devia e o soltou pelado no Jardim Imbé. Os moradores pensaram que ele era estuprador e o lincharam até a morte. (Idem, p. 145)

Nesta passagem, podemos aludir (mais uma vez) ao título da obra: até que ponto o maior “pecado” de China foi ter nascido e crescido no Capão? Sem resposta aparente, a narrativa mostra que na favela retratada um fato inusitado também pode levar alguém à condição de cadáver. É o que acontece com China. Confundido com um estuprador, o personagem do criminoso após sofrer violência policial, acaba sendo linchado até a morte por populares de seu bairro.

O registro de permanente insegurança ronda o ambiente periférico. A polícia, que poderia preencher esta lacuna, não o faz. O fato de os populares terem agido conforme a lei de um código paralelo, ante a figura de China, ilustra a situação de abandono ou de falta de assistência governamental num espaço social. A caracterização simbólica de uma atmosfera de ódio na favela predomina no texto ferreziano. Não há inocentes na periferia⁶⁷, e o outro que reside ao lado é sensivelmente passível de animosidade. O conflito de um “eu” com um “outro” e a falta de solidariedade entre iguais são passíveis de ocorrência, independentemente do ponto de vista de ambos, seja o “mano” contra o “playboy”, ou entre “mano” contra “mano”.

É claro, os conflitos sociais na periferia possuem seus graus diferentes de abordagem. Mencionemos o caso da animosidade do favelado ante a figura do policial militar, estigmatizado na favela como uma espécie de sujeito programado para matar marginais. Tema recorrente na produção ferreziana, o ódio do favelado pelos membros da polícia militar é destacado. Não há uma única menção de *Capão*

⁶⁷ Esta idéia pode ser percebida no título de *Ninguém é inocente em São Paulo*, livro de contos, ensaios e crônicas de Ferréz, também objeto de análise nesta dissertação.

pecado em que a imagem do policial não seja negativa ou explorada como a figura do “mal”; no conjunto da narrativa, predomina o fato de o narrador não apresentar um “contraponto” positivo como imagem da polícia. Todos, indistintamente, são retratados como maus ou corruptos, ou transgridem alguma lei atrelada aos Direitos Humanos, a exemplo do que acontece ou pode acontecer na instância da não-ficção.

Para exemplificar, selecionamos um trecho do romance, em que os policiais abusam do poder de suas atribuições institucionais. O abuso, legitimado, configura, por acréscimo, a imagem de uma polícia corrupta. O policial militar retratado só comete infrações contra a população pobre da periferia – o que de certa maneira é associado a uma dada representação social localizável em grandes centros. O narrador descreve o momento em que alguns policiais abordam moradores da favela. Entre as pessoas abordadas, estão China e Matcherros, que carregam alguns cadernos entre os braços. Não demora muito para que um dos policiais agrida um dos sujeitos: “Bateram geral, perguntaram se era só idéia, se não estava rolando um baseado; China disse que era só idéia, então um dos policiais lhe deu um tapa na cara, ele se injuriou e jogou a trouxinha de maconha no policial” (Idem, p. 129). Sem constrangimento diante dos jovens, um policial pega a trouxa de maconha e põe no bolso, antes de abordar duas “minas que desciam da Cohab”.

Analisemos o desenvolvimento e o desenlace da passagem referida, que na seqüência traz uma surpresa ao leitor, ou o que China e Matcherros poderiam chamar de “ironia do destino”: a aparição de seu amigo Capachão, agora na condição de policial recém-contratado. Quer dizer agora que o amigo de Matcherros está do lado “dos homi”, do lado do “mal”? Capachão adotaria os métodos tradicionais de violência e repressão da polícia militar, praticados na periferia? Essas interrogações suscitam apenas silêncio e dúvida na passagem da narrativa.

O capitão desceu do carro, pegou a trouxinha e perguntou se ele só tinha aquela. China disse que sim, o policial a pôs no bolso e começaram a bater geral em duas minas que desciam da Cohab. A morena mais gostosa teve as mãos do policial apalpando suas nádegas, suas pernas, seus seios firmes; o gambé baixinho em seu ouvido:

– Acho que já te vi lá na Aurora, hein, sua vadia?!

A morena nada falou, mas seus olhos se encheram de lágrimas.

Ao fundo Matcherros notou um gambé com cassetete na mão, e mesmo com a cabeça baixa percebeu ser seu amigo Capachão. (Idem, p. 129)

A partir do exposto, talvez seja válida a tentativa, por parte do narrador, de criar uma representação da realidade nas páginas do romance, reforçando uma dada “demonização” do policial militar, mais conhecido na favela como o “Robocop do governo” (Idem, p. 28). Muito em função de um dado referencial extraliterariamente localizável, o policial é uma figura odiada na periferia. Marcadamente, o sentimento de ódio e/ou de indiferença dos favelados sobre os não-favelados se processa em ceticismo na constituição de outro importante tema verificado na obra, o discurso religioso, conforme a abordagem do narrador.

O ódio também serve de índice, quando o assunto é remetido à presença da televisão, no âmbito do cotidiano da periferia. A televisão, ou sua recorrente presença nos lares e sobre os lares periféricos, suscita a crítica do narrador ferreziano, na formulação de um olhar político direto da e sobre a periferia, acerca da função ideológica dos principais meios de comunicação do país. Nem o próprio favelado escapa das críticas do narrador-comentarista, como se este sugerisse: nós favelados também somos responsáveis por este estado de coisas vigente, quando consumimos passivamente e reproduzimos o discurso dominante.

Variadas, as críticas e ironias do narrador aparecem em menções diretas e indiretas às figuras da televisão. Trata-se da materialização de um dos aspectos da temática do ódio detectados na ficção. A oposição entre marginal e não-marginal fica evidente nas citações críticas endereçadas às celebridades da televisão, abordadas em *Capão pecado*. Elemento de análise, o sentimento de ódio do “pobre” é predominante, ante os personagens retratados numa condição economicamente dominante na sociedade.

Vemos passagens em que o narrador critica a televisão, seja por meio da fala dos personagens, ou pelo próprio comentário. De modo geral, suas críticas abordam os meios midiáticos (jornalísticos, ou não) como meros instrumentos ideológicos a serviço da manutenção de um *status quo* vigente, em prejuízo da população da periferia.

O meio televisivo – entenda-se: o conjunto dos grandes veículos de comunicação do país – acaba reproduzindo uma lógica capitalista, na qual a desigualdade social também é reproduzida como imagem transmitida com *status* de matéria jornalisticamente objetiva. A sensação de que a televisão só oferece “desserviço”, do ponto de vista da realidade das periferias, aparece com clareza no diálogo entre Rael e Seu Lucas, sobre um programa de televisão, em que há um

sujeito que vive de contar fofocas sobre as celebridades. Embora os dois façam parte da audiência criticada, ambos concordam com a idéia de que o artista da imagem eletrônica só pensa em ganhar dinheiro (supostamente) à custa do público da favela:

- Faz o seguinte, Rael, dá um tempo aí, que o Cebola tá chegando da escola já, já.
- Mas, seu Lucas, ele não vai trabalhar hoje não?
- Não, hoje não, hoje é folga dele.
- O que que o senhor está assistindo?
- Ah! eu tô vendo esse programa, ele passa umas comida muito louca, sabe?
- Sim, eu sei qual é, esse programa passa todo dia; é duma loira, tem até umas fofocas de um artistas, não tem? – perguntou Rael com tom de ironia.
- Tem sim, é um cara barbudo, meio viado que fica falando da vida dos outros, quando chega a parte dele eu tiro e ponho na Band. Pra que, Rael, que eu quero saber se tal fulano lançou disco novo, ou se tal ciclano tá comendo as vadias eu fica rebolando e dizendo que é artista? Eu tiro do canal mesmo, eu quero que eles todos se fodam!
- Tá certíssimo, seu Lucas, esses malucos aí ganham dinheiro às nossas custas, é carro importado, chapéu de dois mil dólares e... (Idem, p. 22)

Na esteira do sucesso de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, Regina Dalcastgnè (2002, p. 69) traz uma apreciação sobre *Capão pecado*, a respeito do assunto aqui tratado. Segundo ela, o primeiro romance de Ferréz representa mais uma obra de grande impacto na mídia, a partir de uma “história de jovens sem muitas perspectivas e seus desencontros amorosos”. Contudo, a pesquisadora analisa o romance como um produto influenciado pelos meios de comunicação de massa, em especial, pela televisão. Diz ela: o romance possui “tratamento literário tosco e trama que revela, sobretudo, a influência dos melodramas da televisão”.

Curiosamente, a mesma televisão que influenciaria a composição literária é a que também serve de alvo de críticas na fala de alguns dos personagens ferrezianos, a exemplo de Seu Lucas e de Rael...

O discurso religioso – Primeira leitura

O discurso religioso possui certa relevância na narrativa de *Capão pecado*. Não à toa, o assunto é destacado no título da obra, como alusão (irônica?) de que o ambiente periférico representado seria constituído ou formado por uma legião de pecadores. Veremos que a menção à figura divina ou ao campo religioso cristão remete a uma percepção cética por parte do narrador do romance. A descrença que atinge as instituições sociais, associadas às periferias urbanas, também alcança – simbolicamente – a esfera do sobrenatural. A perspectiva construída é a de que, em função da situação crônica de violência e de desigualdade social nas periferias, só se produz a descrença nos favelados: daí que na narrativa nem Deus “se salva” das críticas. Não que apenas existam figuras de descrentes nas favelas; os crentes também povoam a narrativa.

No conjunto dos personagens do romance ferreziano é possível verificar uma dada diversidade de crenças, com destaque para as imagens recorrentes do catolicismo, da umbanda e do neo-protestantismo. Com certa predominância, a figura do evangélico (pentecostal) ganha evidência e destaque na obra, sendo esta religião a que recebe uma abordagem declaradamente negativa no conjunto da narrativa, ganhando o *status* de seita, de evidente viés comercial-mercadológico.

A obra revela que não existe muita perspectiva para quem vive em favelas. Vive-se, nestes locais, em condições precárias de existência. É o que podemos perceber ao longo do desenvolvimento do enredo de *Capão pecado*. A impressão geral é de que nem a religião “salva” ou ajuda a resolver os problemas dos moradores das favelas. Estes, da forma como são retratados no primeiro romance de Ferréz, podem ser vistos como “pecadores” castigados, sem um “mínimo de salvação”. O título da obra, aliás, suscita a idéia de que o Capão não é um local abençoado por Deus. Neste sentido, a menção parece ser bem sugestiva: traz em si o registro do discurso religioso, ainda que *em negativo*, em meio a uma tragédia social anunciada ou conflagrada no âmbito das periferias.

Tratemos do momento em que o narrador mais uma vez aborda a história do bairro pobre do Capão Redondo, localizado na zona sul da cidade de São Paulo. Apresenta-se outra versão sobre o nome do local onde vive Rael. Não nos esqueçamos de que, no primeiro exemplo, abordado no início desta análise, a explicação a respeito da origem do Capão foi explicitamente histórica. Houve,

naquele caso, uma tentativa de criar (ou resgatar) uma memória documental, referente à origem de uma localidade da periferia.

Na citação que se segue, aparece o diálogo de dois moradores sobre o fato de o bairro do Capão Redondo ser ou não um “lugar amaldiçoado” por Deus. Narigaz e Matcherros conversam a respeito da suposta falta de consciência social na favela, até que o debate toma uma direção sobre a origem do bairro em que ambos moram. Matcherros afirma “que esse lugar é amaldiçoado mesmo”. Narigaz, com perfil de pessoa mais “instruída”, questiona o amigo: “– Que porra de história da carochinha é essa truta!”. Em seguida, a fonte usada por Matcherros é ridicularizada. Trata-se de um pastor evangélico – figura recorrente na periferia ficcionalizada de Ferréz. Narigaz tenta argumentar contra o religioso: “Você acredita naquele pastor, cê num viu o escândalo que teve na porta da igreja dele não? Tinha uma mulher falando que ele matou a irmã dela lá na Paraíba, e que aqui queria dar uma de pastor”.

Sem muito interesse, o outro tenta contra-argumentar, mas ambos acabariam desistindo do assunto. O debate não avança, mas fica suspensa no ar a idéia de que deve existir algum sentido para a realidade de a periferia não ter “salvação”:

- Que nada, Narigaz, a real é que nem o pastor falou, que esse lugar é amaldiçoado mesmo. Cê num viu que ele explicou que o nome Capão vem de terreiro e que foi dado a este lugar porque aqui era só árvore e os macumbeiros vinham fazer trabalho aqui? Com o passar do tempo as maldades do lugar foi aumentando, e Redondo é por causa do estilo redondo do bairro; ele até disse que os espíritos fica andando e atazanando a cabeça do pessoal. (FERRÉZ, 2005, p. 93)

Enquanto Narigaz posiciona-se de forma incisiva contra a figura do pastor, o qual prega a história de que o bairro do Capão é amaldiçoado, Matcherros, se não defende o religioso, ao menos reproduz seu discurso, como pudemos verificar. A polarização entre os amigos sugere mais uma imagem recorrente no romance: o conflito instalado entre “crentes” e “descrentes”, com ligeira predominância dos últimos sobre os primeiros.

Mas, ao se buscar qualquer tipo de simpatia ou aproximação do narrador em relação a alguma religião, chega-se à breve aparição do personagem Pai Ixá, na consulta feita pelo casal Braulio e Maria Bolonhesa. O olhar cético do narrador-

comentarista ante a realidade da periferia ganha contornos relativamente definidos na abordagem do motivo da religiosidade.

No início do capítulo quatro (idem, p. 35-36), o surgimento de uma “barata enorme” que passa na parede, entre a imagem de uma santa e uma vela, serve de prenúncio para a morte de três membros da família: além de Maria, os filhos Wil e Dida. A “previsão” de Pai Ixá se concretiza, sem que em nenhum momento o narrador – que ante outras religiões é “parcial” – levante interrogações sobre esta crença. Somente a figura de Braulio se “salva”.

A identificação já declarada do narrador com o espaço das favelas pode explicar um pouco a ausência de questionamento em relação a uma religião tida por subalterna, porque historicamente vinculada à cultura africana. Indiretamente, há sim um posicionamento “favorável” da narrativa sobre os preceitos e cultos afro-brasileiros. Trata-se de um ponto pacífico na análise sobre o discurso religioso em *Capão pecado*. Há uma posição de identidade com uma tradição cultural que remete à origem histórica das favelas e de sua respectiva formação: uma herança que remontaria ao fim do período escravocrata no país, na passagem entre os séculos XIX e XX.

Temos um exemplo de discurso pró-cultura afro-descendente, no momento em que o protagonista reflete sobre a (própria) vida, dentro de uma igreja evangélica. Rael divaga, em pensamento, sobre alguns dramas sociais, entre os quais, o do “senhor que devia estar aposentado e arrasta carroça”, o drama do “operário da fábrica que chegou atrasado e é esculachado”; pensa ainda no caso da “balconista que subiu de cargo e perdeu a humildade, o motorista armado, o falso artista que não faz porra nenhuma e é um viado egocêntrico e milionário”; e, por último, ainda pensa sobre “o sangue de Zumbi que hoje não é honrado”.

Atenhamo-nos, agora, ao trecho que se segue, com destaque para o questionamento incisivo sobre a imagem cristã de Deus, além da menção positiva dirigida à figura de Zumbi, o histórico líder negro do Quilombo dos Palmares:

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. Que porra é essa, que padrão é esse? Rael chegou à conclusão mais

óbvia: aqui é o inferno de algum outro lugar e desde o quilombo a gente paga, nada mudou. (Idem, p. 54)

Além da breve referência à figura de Zumbi, temos o questionamento do protagonista sobre a hipótese de haver conflito de classes no céu, sob um ponto de vista relativamente maniqueísta. Rael pensa “no que seria o céu... teria periferia lá? E Deus? Seria da mansão dos patrões ou viveria na senzala?”. O período histórico da escravidão no país é claramente mobilizado. Vale lembrar (mais uma vez) que, em entrevistas à imprensa, Reginaldo Ferreira da Silva associa a adoção do pseudônimo Ferréz a um personagem heróico de nossa história; ele argumenta que “Ferre” possui relação direta com um de seus sobrenomes, Ferreira. Já o “Z” faz referência ao agora pouco citado e “pouco” reconhecido herói negro de nosso período escravista, Zumbi dos Palmares. A inscrição representa uma homenagem dirigida ao herói negro e à história sobre a resistência à escravidão no país, durante cerca de três séculos.

Do conjunto da obra, esta passagem nos parece uma das mais representativas sobre o registro do discurso religioso no romance. Há, ainda, a configuração de um desabafo, ou um registro de um sentimento até então reprimido, por parte de um sujeito que se sente oprimido historicamente. Percebe-se, também, que o ceticismo do narrador se confunde com o pensamento do protagonista. Rael reflete sobre a figura de Deus; logo, pensa “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”. Com o emprego do discurso indireto livre, fica difícil de saber quem exatamente é o sujeito que expressa o que é dito, se o narrador ou o personagem. A impressão é que ambos relativamente dividem o crédito do discurso: “Que porra é essa, que padrão é esse? Rael chegou à conclusão mais óbvia: aqui é o inferno de algum outro lugar e desde o quilombo a gente paga, nada mudou”. Ambígua, a indagação exaltada, acerca da imagem de Deus adotada em nossa sociedade, remete a um questionamento exteriorizado, em parte, pelo narrador, acrescido de uma consideração levantada pelo protagonista.

De volta à análise crítica do narrador, cujo discurso se marca pela mescla de ódio e indiferença frente às religiões neo-pentecostais, selecionamos um trecho da narrativa que aborda, mais uma vez, a figura marcante de Carimbê. A leitura feita

resume um pouco do histórico do personagem, em contraste com a figura de um protestante, que circula por uma via da periferia.

O tio de Matcheros perdera o emprego no Rio de Janeiro e precisava ir a São Paulo buscar o acerto de sua demissão, após beber em demasia e arrumar – de maneira involuntária – uma briga com um policial militar num pequeno estabelecimento (mescla de bar com salão de festas). Descobre que o “acerto” de sua demissão só seria entregue na matriz da empresa, localizada na capital paulista. Ocorre que Carimbê tem o “hábito salutar” de gastar todo dinheiro que ganha com mulheres e, em especial, com bebidas. Assim, em pouco tempo, fica sem o pagamento feito pela empresa que o empregava como servente de pedreiro.

O personagem perambula por albergues e por ruas e vielas da cidade de São Paulo, até chegar, sem muitas perspectivas, à periferia da metrópole paulista, na região do bairro do Valo Velho, onde mora sua irmã. No instante que antecede a chegada de Carimbê à casa da parente, aparece a figura supostamente insuspeita de um evangélico:

A casa está toda escura, todas as luzes apagadas, pergunta pelas horas para um senhor que passa e esse lhe informa que são mais de dez horas da noite. Carimbê fica puto e nem agradece ao senhor, que por sua vez desce reclamando da falta de educação dos incrédulos e dizendo que só Deus salva. (Idem, p. 104)

Tal passagem parece bem significativa quando refletimos sobre o discurso religioso na narrativa de *Capão pecado*, vinculado ao contexto das regiões periféricas. No exemplo exposto, vemos mais uma vez a constatação de que os seguidores de igrejas e/ou seitas evangélicas destacam-se no romance ante outras religiões. A menção à igreja católica, aliás, aparece pouco. Notoriamente, surge a figura de um evangélico que circula em meio a uma massa de descrentes, fato interpretado como corriqueiro nas periferias, o que não seria diferente na ficção, devido ao forte apelo que esta religião tem para os mais pobres.

Da análise de um registro referencial, pode-se inferir que o fenômeno coincide com o crescimento do número de adeptos de religiões pentecostais no país, com destaque nas periferias. É o que revela uma pesquisa do Instituto Datafolha, publicada no portal *Folha Online*, do dia 6 de maio de 2007. Conforme uma das

manchetes divulgadas, os “Evangélicos avançam na periferia das metrópoles”. Os números mostram que eles correspondiam a 29% da população das regiões metropolitanas – sete pontos acima da média nacional. Por sua vez, os católicos atingiam 55% – nove pontos percentuais abaixo da média.

Ainda conforme o estudo, o avanço do número de evangélicos nas periferias dos grandes centros “pode ser explicado pelo perfil dessas regiões – carentes de serviços públicos e submetidas a altas taxas de criminalidade – que abrigam populações de baixa renda e baixa escolaridade” (Idem). A avaliação é de que os evangélicos, aqueles especificamente associados às igrejas pentecostais, chegam a locais aonde a tradicional Igreja Católica não chega: “E estimulam a incorporação de pessoas à sociedade através de diferentes redes de sociabilidade”, conforme as palavras de Edlaine de Campos Gomes, estudiosa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Não por acaso, a corrente associada aos chamados neo-pentecostais é a que mais predomina nos textos ferrezianos.

A caracterização do evangélico na favela aponta para a constituição de um perfil distinto socialmente. Em certos momentos, tal distinção agrega pessoas em torno de uma concepção religiosa e de mundo. Em outros, gera desunião ou conflitos ideológicos. O “crente” – neste caso, o evangélico favelado – é muitas vezes visto ou se comporta como um sujeito de moral elevada, ante o cenário de desigualdade social das periferias. Rael, protagonista de *Capão pecado*, explicita bem o sentimento crítico do sujeito – outro ponto de vista – que questiona a (auto-) distinção ou o comportamento dos evangélicos. Relativamente cético, em relação à religião e a Deus, Rael “sempre desconfiou que os crentes [os evangélicos] são cheios de querer, que eles te olham como se você estivesse queimando. Eles tão tudo salvo, mas a gente não” (FERRÉZ, 2005, p. 54).

A partir do texto mencionado, pode-se perceber que a distinção entre os segmentos sociais na periferia (sejam religiosos ou não) aponta para um aspecto particular, na comparação com outras esferas da sociedade: a reprodução do sentimento de ódio e/ou indiferença entre os membros periféricos, relacionamento semelhante ao que permeia as relações sociais entre favelados e não-favelados. Assim, vê-se que os evangélicos fazem parte de um dos segmentos mais estigmatizados – e estigmatizadores – na narrativa.

O clima de conflito social, no âmbito da luta pelo poder na periferia, remete facilmente o texto da ficção à realidade, reportada em manchetes de jornais ou

imagens televisivas, que trazem um pouco das marcas de uma guerra civil “não oficializada” entre facções criminosas, entre criminosos e policiais, em favelas e guetos ou regiões socialmente marginalizadas.

Nesse contexto, a Lei dos homens não tem permissão para “entrar/operar” nas favelas. O tráfico de drogas e o crime organizado muitas vezes fazem o papel do Estado: seja pelo uso da violência ou pela assistência social. Como se a narrativa literária buscasse ser mais explícita sobre o desempenho do aparato de segurança pública nas favelas. Vê-se um sistema inoperante ou, no mínimo, falido. E a ficção de Ferréz remete a mais uma faceta de um dado referencial-extraliterário perfeitamente localizável.

Já a chamada Lei de Deus, quando não serve de consolo para alguns personagens, figura como instrumento simbólico de resignação para outros, mesmo quando se desconfia de que nem a “força divina” pode intervir no sentido de pôr fim à crônica dos conflitos sociais nas periferias. No entanto, nem todos perdem a fé. Por exemplo, a narrativa mostra Maria Bolonhesa e Raulio como pessoas de fé inabalável. Ambos moravam numa casa que “era de todo humilde, mas não se sentiam infelizes, a não ser pelo fato de seus dois filhos, Will e Dida, nunca estarem em casa. Achavam que isso era passageiro e que com o tempo os dois teriam mais responsabilidades, se tornariam companheiros” (Idem, p. 35). O casal tinha, na parede de sua casa, um retrato de uma santa – que chamavam de “a Padroeira”. Devota, Maria rezava todas as noites e lhe pedia proteção à família, em especial, aos dois filhos, Will e Dida, que, pelo envolvimento com o tráfico de drogas, corriam risco de morte.

Mas o “fim” dos filhos já estava marcado. Por causa de uma dívida com sujeitos ligados ao tráfico, ambos são mortos. Afinal, é preciso respeitar certas regras na favela, sobretudo a Lei do tráfico: em certos casos, o “pecado” de um consumidor/devedor de drogas paga sua suposta dívida com a própria vida. Se, na linguagem comum da favela, morrer é “subir”, na seqüência, Maria Bolonhesa também “subiria”, isto é, também seria morta, como garantia de que não denunciaria o assassino dos filhos: Burgos, uma das figuras mais sanguinárias do romance, a quem ainda é atribuída, entre outros crimes, a morte da esposa de Raulio. A imagem de “uma santa” na casa de dona Maria Bolonhesa traduz um dos poucos momentos em que um símbolo atrelado ao ritual católico surge na narrativa.

De certo modo, a presença comedida de símbolos do catolicismo acaba por livrá-lo de comentários críticos do narrador, o que não acontece com a culto evangélico. Predominante na obra, as figuras de evangélicos são associadas a um discurso pejorativo. Um exemplo – singular, e que não poderíamos deixar de citar – fica por conta da menção à igreja evangélica neo-pentecostal “Universal do Reino de Deus”. Em *Capão pecado*, a igreja é referida como “Sede Universal”, local para onde o personagem de Tio Chico, pai de Burgos, fora convidado a ir, depois de algumas “investidas dos crentes”. Burgos, personagem de um bandido com fama e com ficha de matador frio e calculista, se aborrece com as “investidas” que os crentes fazem sobre seu pai. “Ele não aceitava que aquelas pessoas quisessem converter seu pobre pai. As investidas nas igrejas já tinham dado confusão, e Burgos só não apagava um palhaço desse porque eles eram todos tapados mesmo” (Idem, p. 113).

A experiência breve de Tio Chico com a igreja merece citação e comentário. Trata-se de um trecho muito singular, sobretudo pela mescla de elementos trágicos e cômicos, associados ao discurso religioso. Mas a visita do pai de Burgos à “Sede Universal” termina em confusão – uma confusão inusitada, diga-se de passagem. No primeiro instante, Tio Chico assusta-se com o tamanho do templo: “- Eta, porra! Que bicha grande”. Prontamente, o “irmão” que o acompanhava logo o repreende: “- Psssiu, seu Chico, o senhor está na porta da Casa de Deus, tenha mais respeito”. Fez-se o silêncio. Tio Chico começa a observar as pessoas no interior do templo, sempre com um olhar de curiosidade. Sente-se até confortado no meio da multidão que agora ecoa um canto religioso: “O culto começou a parecer uma sessão de aeróbica, Tio Chico seguia como podia, pois seu velho corpo já destruído parcialmente pelo álcool não agüentava o ritmo frenético de sentar e levantar que os pastores impunham” (Idem, p. 115). Súbito, o pastor começa a gritar freneticamente e atacar o “inimigo de Deus”. Entre os principais nomes pronunciados: “o demônio”, “o sujo”, “o filho de Belzebu”, “o canalha”, “o porco”. O pastor não parava de gritar:

E enquanto o pastor pronunciava isso, Tio Chico ficou assustado com tantos gritos estranhos que algumas pessoas ali pronunciavam. Tio Chico abriu os olhos e viu vários pastores passando no meio deles, os pastores procuravam algo, e Tio Chico ficou apavorado e resolveu sair correndo. Foi quando um pastor parou à sua frente e disse que o demônio não podia fugir, e foi colocando a mão na cabeça de Tio Chico para fazer uma oração; mas ele estava tão assustado que, quando o pastor levantou a mão, ele deu-lhe um murro bem no meio da cara, o pastor caiu e não demorou muito a chegar mais pastores. (Idem, p. 116)

A reação contra Tio Chico foi imediata. A confusão já estava formada. Após bater em alguns pastores e membros da igreja, o pai de Burgos é imobilizado e levado para o “particular”, sob alegação de que tinha o “demônio” no corpo. O culto havia acabado e se transformado curiosamente numa “manifestação do maior demônio que já se vira”.

Levado para um “quartinho”, no fundo do altar do templo, Tio Chico fica trancado por alguns minutos até a chegada de cinco pastores. A passagem que se segue é surpreendente:

O último fechou a porta e tio Chico, mais calmo, se dirigiu ao primeiro [pastor] e disse que estava muito nervoso e que... mas não deu tempo dele terminar a frase, foi logo tomando um murro na boca, enquanto o outro pastor lhe deu um sopapo na orelha, logo depois de tomar um telefone. Tio Chico não viu mais nada, a última coisa que escutou foi:

- Pode bater, irmão, pois o demônio que domina este corpo não o deixa sentir nada.

Após duas semanas, Tio Chico recebeu alta. Nunca mais foi a nenhuma igreja, mas toda vez que passa em frente a uma, ele faz o sinal-da-cruz. (Idem, p. 116)

Nesta abordagem, a imagem da Sede Universal é claramente ridicularizada, ou pelo menos sua credibilidade é posta em dúvida. A descrição dos pastores também não parece muito “favorável” à imagem geral dos evangélicos. No romance, o protestantismo recebe um estigma bem difícil de não ser associado a uma realidade extralingüística localizável. A imagem da igreja pentecostal sugere a junção imaginária de um notório palco de teatro com um balcão de negócios. Vê-se, neste caso, que o discurso religioso funciona mais como um elemento simbólico na conformação de um dado conflito social generalizado, estabelecido na narrativa de *Capão pecado*: tensão social suscitada entre ideologias distintas e diagnosticada pelo narrador do romance.

Do leitor

Há o depoimento público e notório de Ferréz de que ele escreve para a periferia urbana, posta em seu discurso como uma espécie de lugar do seu leitor-médio imaginário. Mas, na prática, o escritor paulistano dialoga mesmo é com a classe média urbana, que majoritariamente compõe o público consumidor de suas obras.

Não bastasse a leitura contextual sobre quem, de fato, lê e consome a nova literatura marginal ou qualquer tipo de literatura produzida no país, o próprio escritor acaba tratando do assunto, no conteúdo mesmo da composição. Embora se autointitule um “marginal”, vemos, na análise de *Capão pecado*, certo esforço do autor em atingir as chamadas “belas artes”. Como principal referência, mencionemos a representação de um personagem-leitor, muito comum em sua narrativa.

Variavelmente, notamos em Ferréz um escritor que se diz marginal num percurso que o leva na direção de um centro de cultura tradicional – o mesmo espaço discursivo comumente objeto de contestação de sua literatura marginal. O que se vê é que quanto mais o escritor do bairro do Capão Redondo aproxima-se de um centro cultural de tradição – seja por divergência ou por convergência –, mais ele se contamina por seu discurso controverso.

Simbólica, a representação de um personagem-leitor na literatura ferreziana indica dois elementos fundamentais: o primeiro sugere uma resposta sobre a imagem que as periferias fazem das produções artísticas eruditas da sociedade; já o segundo aponta para o alterego de Reginaldo Ferreira da Silva, como um recurso metalingüístico impregnado no conjunto de suas próprias composições marginais.

Este último elemento ainda remete a uma realidade social dada, que fica por conta do perfil do próprio protagonista Rael e seu percurso trágico narrado no livro. No primeiro romance de Ferréz, a espacialidade da periferia urbana remete a um ambiente social extraliterariamente verificável que, em regra, condiciona a vida de seus membros. Em certo sentido, cria-se o estereótipo de que quem vive na favela é bandido, traficante etc. O estereótipo, entretanto, não é combatido, nem demasiadamente negado, na narrativa. Conseqüência: a composição ferreziana não chega a negar esta concepção determinista, mas projeta, por meio de uma produção ficcional, uma dada diversidade de atores sociais e suas contradições existenciais, com destaque para Rael, o protagonista, e seu respectivo hábito de leitura – exemplo ou registro que o determinismo social de plantão talvez não contemplasse.

A constatação do gosto do protagonista pela leitura eleva-o à categoria de personagem/pensador de sua espacialidade periférica que, em tese, possui graves problemas: sabe ou tem a consciência das contradições e mazelas sociais que o cercam. Nesta perspectiva, temos uma leve percepção de que Rael (jogo de palavras que faz referência ao termo “real”, radical dos termos realidade ou realismo) atua como uma espécie de reflexo do próprio escritor, assim como ocorre com o personagem secundário Paulo, no segundo romance, *Manual prático do ódio*, que, no complemento de nosso trabalho de pesquisa, será objeto de estudo (descritivo-teórico) no próximo capítulo.

CAP. II. *MANUAL PRÁTICO DO ÓDIO* (ROMANCE) – A FORMAÇÃO DO SUJEITO MARGINAL

Apresentação

Manual prático do ódio trata da história de um grupo da periferia que planeja um assalto a um banco, e que ao final se vê refém do próprio dinheiro roubado. Na obra, temos o registro do cotidiano da vida de personagens como Régis, Lúcio Fé, Aninha, Celso Capeta, Neguinho da Mancha na Mão, entre outros, figuras típicas da periferia dos grandes centros populacionais. O relato sobre cada um dos personagens periféricos – pois escassas são as representações de personagens não-periféricos – forma a história de vida de um mundo simbolizado na obra ficcional, como um lugar à parte na sociedade, um mundo localizado às *margens*. A narrativa traz à tona, além de temas universais como o “ódio” e o “amor”, a problemática da violência e da criminalidade na periferia de um grande centro urbano do país.

O romance começa com a menção do plano de um roubo a banco já articulado. Um dos integrantes do grupo, Mágico, é o estrategista. Conforme o “plano”, os bandidos iriam “efetuar” a operação de roubo, assim que recebessem um aviso de uma pessoa que trabalhava no banco, uma espécie de informante da quadrilha dentro da agência. A história contada descreve Régis – o protagonista – como um personagem articulado e estrategista. No entanto, para efetivar o roubo, ele se aliaria com outros bandidos da periferia apenas por conveniência. Pensava que com os demais membros da quadrilha não poderia se indispor: “se não colasse com eles, se bateriam de frente e em vez de dividir era melhor somar”. Régis era um bandido que quando “pegava” alguém era sempre para matar. O que mais lhe interessava no “final de toda história” era que seu bolso estivesse sempre cheio. Como expressão de identidade, o protagonista possui um perfil que sofre alterações durante o desenvolvimento da narrativa. Ora ele transparece a imagem de um mocinho, ora se assemelha a um vilão (tradicional). Seu retrato é de um profissional da criminalidade, mas que se nega a matar sem critérios pré-estabelecidos. Na obra, persiste a idéia de que o personagem principal é um criminoso diferenciado dos demais. Tal distinção pode ser percebida no momento em que a narrativa o retrata

como uma figura relativamente sensível; como se diz na gíria, trata-se de uma pessoa de “conceito”; por isso, na esfera simbólica da favela, ele é respeitado entre os “seus”. Testemunha ativa de um retrato de violência na periferia ficcionalizada, Régis acaba tendo um final trágico na história retratada no segundo romance, assim como boa parte de seus comparsas.

Celso Capeta é outro tipo de marginal que se destaca na quadrilha. A narrativa o trata como uma figura “contraditória”: agia com serenidade e astúcia, mas cometia atos impensados, como fez ao roubar o comércio próximo de sua casa. Celso “escaparia” do episódio com a ajuda e conselho de um amigo de favela, de nome Inácio. Filho de pais adotivos, o personagem é descrito como um sujeito que tivera uma infância “conturbada”. Celso Capeta possui uma síntese biográfica bem sublinhada na obra; diga-se: vemos no caso uma figura que nasce, cresce e vive (ou sobrevive) num ambiente relativamente caótico, para terminar no contexto da criminalidade. A narrativa (re)trata Celso por um viés determinista, embora não desvirtue a lógica que guia as suas ações e de outras personagens: a luta pela sobrevivência, permeada pelo ódio ante uma dada instabilidade sócio-econômica; de modo geral, cada personagem – inclusive João Antônio, um evangélico – sintetiza uma face da caracterização do marginal, sempre atrelado a um contexto de dificuldades sociais.

No geral, nota-se que as personagens vinculadas à periferia de *Manual prático do ódio* possuem contornos definidos de uma generalidade social – representam tipos genéricos. Neste sentido, vemos a estilização de um espaço geográfico tipificado e, de certo modo, sem muita denominação específica, embora às vezes se faça uma alusão à cidade de São Paulo, como o cenário destacado da narrativa. O contexto social retratado pode ser estendido à realidade comum de qualquer periferia de um grande centro urbano. Ao abordar a realidade de uma região pobre de uma metrópole, a narrativa apresenta, ao mesmo tempo, e (talvez) indiretamente, contornos de análise sociológica de um contexto social.

Tratar criticamente *Manual prático do ódio* é, ao mesmo tempo, refletir sobre um desdobramento de *Capão pecado*. Em outras palavras, uma apreciação do segundo romance de Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, sugere basicamente duas abordagens quase simultâneas. Uma, que trata da própria constituição discursiva da obra em análise, como narrativa contemporânea realçada neste

trabalho; e, a outra, que busca associar comparativamente possíveis convergências e divergências entre um romance e outro.

Pode-se dizer que os dois livros do (auto-)intitulado escritor marginal possuem suas respectivas particularidades: enquanto o primeiro privilegia o ambiente físico da periferia como um plano privilegiado da narrativa, o segundo romance sustenta-se por elementos de descrição e de fabulação das ações de personagens, embora a partir de um mesmo ambiente extralingüístico-localizável, característica básica e temática das obras ferrezianas: a ficcionalização do universo social das periferias dos grandes centros do país.

A referência – mesmo que mínima – ao espaço físico, na literatura de Ferréz, já soa como matéria de reflexão e avaliação; trata-se da base discursiva do texto do escritor paulistano. Há, no registro da marginalidade social posta, a nítida impressão de que a representação do contexto registrado na ficção ganha uma projeção acentuada de crítica social. Na prática, a composição ficcional serve de fundamento crítico-sociológico, além de objeto de fruição estética. A imagem recorrente nos textos: a voz de um sujeito periférico que fala por e sobre si.

Invariavelmente, a descrição física do ambiente periférico remete a uma dada “rotina caótica”. É o que acontece no trecho de *Manual prático do ódio* em que o protagonista reflete sobre o ambiente social que o cerca, enquanto caminha por vielas e becos de uma favela. Em determinado momento, Régis começa “a pensar no que se transformara sua vida”. A passagem parece representativa: Régis, afinal, personifica a condição do “marginal” que irremediavelmente fracassa na vida:

A maioria das casas daquela rua não tinha quintal, a sala ficava de frente para a rua, fazia muito tempo que ele não passava por ali a pé, olhou para o tênis e o viu todo empoeirado, observava cada detalhe em cima das telhas, canos de ferro apoiavam rodas de bicicletas ou bacias de alumínio, logo começaram a pingar fortes gotas de chuva, as gotas grossas agora já caíam em demasia, as portas e janelas se fechando, as crianças abandonando as brincadeiras, Régis continuou andando calmamente, estava com o pensamento livre, notou a criança olhando as portas, outras subindo nas lajes para recolher as roupas do varal, a chuva molhava a pele de Régis, que começou a pensar no que se transformara sua vida, uma reprise de traições onde o ator principal era ele, e apesar de boa representação havia fracassado na vida. (Ibidem, 2003, p. 240)

Com o “pensamento livre”, o personagem principal do romance (se) identifica ou reconhece nas imagens de crianças pobres, um traço do submundo das

periferias: a reprodução de uma auto-imagem de marginalidade social, que comumente se inicia na infância dos favelados. Mais adiante, veremos que o próprio Régis é um exemplo de sua reflexão. A propósito, atenhamo-nos à figura dele, com o intuito de caracterizá-lo como um protótipo do sujeito periférico. É partindo do personagem principal de *Manual prático do ódio*, que vamos identificar as principais marcas do “marginal”, vinculado à contemporaneidade.

A análise sobre o protagonista do segundo romance de Ferréz sugere uma aproximação com Rael, o personagem principal do primeiro romance. Da constituição de ambas as obras e personagens, podemos depreender a configuração de uma definição de marginal, para Ferréz. Assim, Régis e Rael possuem traços de identidade: o ódio às classes média/alta e a revolta social frente à realidade em que vivem.

Em *Capão pecado*, percebe-se Rael guiado pelo ódio de classe (depois a aversão à traição contra a sua honra), a partir da violência de condições precárias de vida na periferia de um grande centro. Projetadas pela narrativa, a percepção e a sensibilidade social de Rael em relação à marginalidade onde vive é semelhante às que regem o comportamento adotado por Régis, em *Manual prático do ódio*. Enquanto o primeiro se aproxima do perfil do segundo pelo ódio ao “playboy”, Régis lembra o primeiro pela experiência de ter vivido uma infância pobre. Ambos os personagens representam um olhar “de dentro” de uma realidade violenta, ou em permanente tensão, de conflito social.

Mais que mera testemunha de um painel da violência na periferia ficcionalizada, Régis acaba tendo um final trágico, no segundo romance. Coincidentemente, ou não, Rael teve um fim semelhante em sua história, embora com um percurso diferente, pois praticara um crime, movido por uma situação passional. De qualquer modo, a mudança brusca do perfil do protagonista do primeiro romance – de metalúrgico para um criminoso – pode ser observada como mais um aspecto fundamental da caracterização do marginal: um sujeito que, movido pelo ódio e cercado pela violência, fracassa e paga com a própria vida. O desfecho do percurso do personagem marginal na literatura de Ferréz comumente configura uma tragédia social.

No caso específico de Régis, vemos que seu perfil também sofre alterações durante a narrativa. Ora ele transparece a imagem de um mocinho, ora se assemelha a um vilão. Seu retrato é o de um profissional da criminalidade, mas que

se nega a matar sem critérios pré-estabelecidos. Não por acaso, o notamos como um criminoso-pensador; como se diz na gíria, trata-se de uma pessoa de “conceito” na periferia; por isso, na esfera simbólica da favela, ele é respeitado entre os “seus”.

Nas primeiras linhas do romance fica claro o objetivo de vida que move o protagonista. “Seu negócio era mesmo dinheiro, ver o tombo de alguém só quando necessário, só apertava [o gatilho do revólver] pra ver alguém morrer se isso lhe rendesse um qualquer” (Ibidem, 2003, p. 15). Régis recorda-se das “quedas” de todas as suas vítimas. “Muitos ele nem lembrava o rosto, mas os tombos ele guardava todos em sua memória, uns levantavam poeira, outros caíam secos, e o barulho ele achava muito bom”. Sua identidade assume-se como a imagem de um criminoso bem sucedido na periferia; e ainda, a de um sujeito frio e calculista.

Na obra, persiste a idéia de que o personagem principal é um criminoso diferenciado dos demais. Tal distinção pode ser percebida no momento em que a narrativa o retrata como uma figura relativamente sensível. Casado com Eliana, pai de uma criança, chamada Ricardo, Régis se considera “de bem com a vida”. Mas quando se recorda de assuntos pessoais do passado, a reação é expressiva. Na passagem, ele pensa em sua “última namorada mina”, “baleada pela Rota por engano”, e morta dois dias depois em um hospital. Régis “sentia que seus olhos às vezes se enchiam de água, afinal ela era sua cara, fumava muito, bebia bem e dava uns tirinhos na cocaína, agora ele faz tudo sozinho, fuma, bebe e cheira” (Ibidem, 2003, p. 15). Eliana, sua esposa, “não podia desconfiar do que [o marido] fazia, era mulher direita e prendada” – e era casada com um criminoso profissional.

Embora seja considerado um criminoso de ofício, o protagonista do segundo romance de Ferréz também se reconhece como um homem comum e de sentimentos. Não se trata apenas de um sanguinário. Na mesma página, o personagem exterioriza a morte de outra namorada; neste caso, porém, merece destaque o fato de que o assassino da mulher tenha sido ele mesmo, Régis:

Mas ele pára logo de se martirizar [por causa da “ex-companheira de tantas correrias”] e decide ao final de cada pensamento que não havia escolha, os homens iam tentar de tudo para saber dele, e ele não podia correr o risco de cair no xadrez novamente, à noite ele ainda vê os olhos dela, arregalados, quase pulando pra fora, e apesar de toda a agonia parece que diziam “Eu te amo”, o brilho que os olhos geraram quando ele a estava sufocando não saía de sua mente, e a cada momento que fica só, Régis tem pensamentos que considera estranhos, como se um dia ele pudesse pagar pelo que fez, talvez indo ao encontro dela, mas logo isso lhe sai da

cabeça e começa a pensar em outras coisas, afinal suicídio é para fracos.
(Ibidem, 2003, p. 15-16)

Na citação, pode-se verificar ainda um traço da psicologia que mantém o personagem em relativo estado de equilíbrio mental, aparentemente distante de “pensamentos suicidas”. De um modo geral, vê-se que é representado como um sujeito de convicções, um criminoso reconhecido e respeitado por membros da periferia onde vive. É o que podemos ver no respeito que tem João Antonio, que identifica no temido criminoso um traço de humanidade. Afinal, por sua causa, e de seus semelhantes, Régis se dispusera a enfrentar Adilsão, outro tipo de criminoso temido na periferia.

Na narrativa, Adilsão representa a figura conhecida do malandro – diga-se, um malandro marginal. Em nome de uma “causa comunitária”, Régis entra em choque com o “representante” da malandragem periférica. Antes, porém, o criminoso-malandro (ou vice-versa) seria “informado” sobre seu próprio comportamento em relação aos outros favelados. Em tom de aviso, Adilsão ouve de Régis que não mais toleraria – de sua parte – roubos dentro da favela; quer dizer, apenas do “lado de fora” ele estaria “autorizado” a roubar. Não à toa, a “postura” de Régis, diante do outro, lembra a de uma autoridade política. O registro alude à instituição de um Estado paralelo na periferia retratada; percebe-se que as leis da favela possuem sua própria constituição. A aplicação destas normas entre seus membros, porém, é marcada por tensões ou interpretações simbólicas distintas; na prática, as tais “leis marginais” substituem as leis oficiais de Estado, transportando estas para um plano secundário ou de ineficácia.

A cena que traz o diálogo entre Régis e Adilsão remete a uma imagem de filme de *Far West* norte-americano. Nos parágrafos que se seguem, veremos ainda que a oposição entre ambos os criminosos não se resume apenas a uma discordância momentânea ou localizada; de fato, ambos possuem percepções antagônicas e pontos de vista inconciliáveis.

Nessa hora os dois estavam com pistolas na mão, o diálogo ia sendo feito e eles se aproximando.

- Eu que pergunto Adilsão, você tá matando mais que a Rota.
- Pega nada não, jão! O barato é pessoal, parei por aí, o barato agora é dinheiro.
- Então, se o barato é dinheiro, não quero mais ver os maluco conversando água sobre você.

- Cada um fala e acredita no que quer irmão, nunca tive quizumba com você, mas aqui é home, nós troca ideia ou troca outra coisa.
 - Aí você tem que ficar na boa, vim na idéia, não vim?
 - Certo... certo, então tá falado, você passa eu te cumprimento, e você me cumprimenta, sem crocô, afinal ninguém tem que comprar nada de ninguém.
 - Num é assim, jão! Se vim aqui foi pelos morado, mó comentário com seu nome, os trabalhadores precisam ficar em paz.
 - Aí Régis! Sempre te considerei, tá ligado, agora fazê trampo de polícia é foda, isso que cê veio falar é idéia de polícia, vou pro meu mocó, falou.
 - Firmeza então, bandidão!
- A conversa terminou de um jeito que ambos não queriam, mas Régis sabia que Adilson era arrogante demais e que uma hora um outro ia subir, por isso voltou pro bar e mandou chamar Celso Capeta e a Aninha, ambos não demoraram a chegar e o plano foi bolado. (Ibidem, 2003, p. 104-105)

Percebe-se que Adilson não recebe bem a “recomendação” de Régis. Em contestação: o respeito à comunidade pobre da favela e a relativa harmonia entre seus membros. Régis se posta como um defensor de uma parcela da periferia, da qual o personagem João Antônio é um símbolo. O conflito entre um criminoso e outro mostra um choque de identidade, de perfis, valores e papéis. Nesta passagem, podemos visualizar, no confronto exposto, uma espécie de disputa simbólica entre as figuras do “marginal” e do “malandro”; Régis e Adilson, respectivamente.

Em “Dialética da marginalidade”, Rocha (2004) trata da relação simbólica das figuras do marginal e do malandro, a partir da problemática da violência urbana como tema principal de produções culturais na contemporaneidade. Segundo o estudioso, um fenômeno sócio-cultural tem ocorrido nos últimos anos, “cujas conseqüências ainda não se podem avaliar plenamente, pois se acha em curso”. Tal fenômeno pode ser identificado também em obras literárias que abordam a violência e a desigualdade social, com claro destaque para os artistas ligados à realidade das periferias, como é o caso da nova literatura marginal de Ferréz.

Rocha analisa, com base na constituição simbólica de produções culturais que problematizam a violência do cotidiano urbano da contemporaneidade, a “formulação do conceito de dialética da marginalidade, como forma de descrever a superação parcial, no âmbito da sociedade, da dialética da malandragem”, formulada por Candido, em 1960. A análise sobre a “dialética da marginalidade” propõe uma “mudança radical” na imagem da cultura brasileira. O problema aponta para um choque entre estas duas formas de compreender o país; busca-se, pela ficção, a tentativa de interpretar uma identidade nacional.

Na avaliação de Rocha, a distinção básica da “Dialética da malandragem”, de Candido, remete a “uma interpretação fecunda da especificidade histórica brasileira, com base num comércio de mão dupla entre os pólos da ordem e da desordem. Tal comércio seria realizado por meio da figura socialmente plástica do malandro – homem de muitos rostos e discursos, cujo gingado rivaliza com a sua habilidade de obter vantagens nas situações mais diversas e mesmo adversas [possíveis]”. A tese de Candido – o estudioso acrescenta – vincularia a nossa formação social ao movimento do “acordo”, em lugar do da “ruptura”. Tal constatação vislumbra a representação social de uma dada época, é claro. Hoje, a figura do malandro não impera solene na sociedade, como antes. Produto da contemporaneidade, o “marginal” possui contornos mais definidos aos olhos perplexos de uma parte do público e da crítica.

A “Dialética da marginalidade” destaca a ressonância da voz das periferias urbanas e sua ordem social conflituosa, conforme se pode constatar, sobretudo no contexto das grandes metrópoles. Ainda segundo Rocha, a emergência desta hipótese “ajuda a compreender o ponto comum de um grande número de produções recentes que desenham uma nova imagem do país; imagem essa definida pela violência, transformada em protagonista de romances, textos confessionais, letras de música, filmes de sucesso, programas populares e mesmo séries de televisão”. Embora a violência seja o “dado fundador” da oposição posta entre as “dialéticas” apresentadas, o que está em jogo é o uso e/ou a abordagem do discurso: a forma de tratar a violência e a caracterização do sujeito desta ação, o dito marginal.

Embora a “Dialética da malandragem” de Candido seja perfeitamente aplicável na contemporaneidade, Rocha enfatiza a necessidade de um novo modelo de interpretação para a análise de produções culturais associadas à figura do marginal/favelado, na atualidade. Assim, o estudioso chama a atenção para um aspecto fundamental da formulação do conceito de sujeito da marginalidade: o marginal não deve ser idealizado como fora em outros períodos históricos (assim os poetas marginais da década de 1970; ou, na expressão anacrônica de Hélio Oiticica, “seja marginal, seja herói”). Do marginal de hoje deve ser ressaltada a sua ambigüidade. Entenda-se: o marginal pode ser tanto o socialmente excluído quanto o criminoso, e até mesmo os “dois” simultaneamente.

Tomemos um trecho de *Manual prático do ódio*: a narrativa traz a reminiscência de Régis, que já adulto, (re)vive – em pensamentos – o início de seu

ódio de classe, que ele carregaria consigo durante anos; em outras palavras, ele gravara na memória uma imagem de difícil esquecimento: a de uma criança, ao lado da mãe, empregada doméstica, que na ocasião era, de alguma forma, humilhada por sua patroa:

A patroa da mãe de Régis lhe disse uma coisa que ficou com ele esse tempo todo, e ele guarda como o começo de sua revolta, como o começo de todo o ódio que nutria por quem tinha o que ele sempre quis ter, dinheiro. Um dia, durante uma conversa entre a patroa e sua mãe, a patroa perguntou de que bairro eles eram, sua mãe disse o nome do bairro, a patroa passou a mão na cabeça do pequeno e disse:

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

Régis não entendeu a piada, nem sua mãe entendeu o que a patroa quis dizer, mas imitou a patroa na risada, a patroa ria que se acabava e a mãe de Régis tentava acompanhar aquela que lhe pagava o salário todo mês, que sustentava sua família, afinal a patroa era tão estudada que deveria estar certa de achar graça em seu filho talvez ser um futuro marginal. (FERRÉZ, 2003, p. 44)

Na passagem exposta, vemos um filho e uma mãe socialmente estigmatizados por um riso sutilmente sarcástico. A conduta da patroa diante do filho da empregada reproduz um preconceito de fundo determinista no fato de a patroa ver, na criança, um “futuro marginal”, ou um criminoso em potencial. “Então”, ela indaga, “é esse pivete que um dia vai crescer e vir roubar minha casa?”

A criança que ri – aparentemente sem saber por que – cresce e se torna um adulto; ela se transforma em marginal, curiosamente da forma como havia projetado a patroa de sua mãe. De fato, a narrativa (também de viés determinista) mostra Régis como um tipo genérico de indivíduo que, determinado por sua origem pobre, se constitui como um criminoso profissional. Embora bem sucedido no mundo do crime, Régis não foge de seu estigma de marginal: possui um perfil ambíguo, é socialmente excluído e criminoso.

Não à toa, Rocha (2004) destaca – em seu referido ensaio – o nome de Ferréz, como o escritor “que mais tem desenvolvido as conseqüências dessa ambigüidade, e em seu romance *Manual prático do ódio* a dialética da marginalidade deu um salto qualificativo”. De um lado, a nova literatura marginal oferece “voz” aos excluídos; já que esse estilo literário vocaliza o grito de sobrevivência dos marginalizados. De outro, a chamada literatura nas/das margens traz dada explicitação das contradições sociais, celebrada inicialmente em *Cidade de Deus*, romance de Paulo Lins. “Mas não apenas das contradições da dialética da

malandragem, mas do próprio sistema social brasileiro, que funciona como uma perversa máquina de exclusão”; “sob a aparência da falsa promessa de harmonia, na improvável ‘absorção no pólo convencionalmente positivo’ dos moradores das favelas e das periferias. Inaugura-se então uma radiografia da desigualdade”.

Neste contexto, a “Dialética da marginalidade” pode ser entendida como uma proposta de interpretação dos mecanismos de exclusão social, (agora) a partir da percepção dos próprios “excluídos”. Em outra tradução, temos “a tomada de voz”, por parte destes.

Ao analisar comparativamente as intenções dos filmes *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, e *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles, Rocha propõe objetivamente uma reformulação do modelo teórico dos anos de 1960/1970 para os anos de 1990/2000. O estudioso considera: a violência substituiu a “decantada paciência” na caracterização da cultura brasileira contemporânea: Zé do Burro (o paciente protagonista de *O pagador*) dá lugar a Zé Pequeno (o sanguinário personagem de *Cidade de Deus*).

No centro do debate estaria a representação do caráter histórico do brasileiro, investido da imagem de “malandro” ou de “marginal”. Enquanto o primeiro conceito contempla a idéia de sujeito “conciliador de diferenças”, o segundo remete ao sujeito crítico e/ou radicalmente opositor das desigualdades sociais que o vitimam. De essencial, percebe-se uma sutil disputa simbólica entre modos de compreender o país, a história nacional e o que se compreende como o estado de coisas vigente. De um lado, uma concepção “conservadora”; de outro, um “modo de ver renovador”.

Na obra ferreziana, o registro da ascensão do marginal sobre o malandro surge de uma concepção que contempla um fenômeno cultural recente, uma disputa entre ambas as imagens citadas, no âmbito da nova literatura marginal. Talvez este seja um bom indicativo que sustente a idéia de que o primeiro (Régis) tenha vencido a disputa sobre o segundo (Adilson), por meio de uma correlação de forças (simbólicas) que regem o próprio conjunto de uma dada esfera social. Na prática, o que se vê é que – aos poucos – uma determinada tradição cultural vai sendo destituída por uma concepção de mundo nova ou mais contemporânea.

Na seqüência desta análise, veremos que uma espécie de “malandragem” da periferia pagaria com a própria vida; graças à intervenção da marginalidade sobre a malandragem, pessoas simples como o religioso João Antônio não teriam mais o seu salário roubado por gente de dentro da favela. O exemplo foi orquestrado e

efetivado por uma parcela da marginalidade – Régis e seus comparsas. A morte de Adilson – retratada a seguir – ainda revela uma periferia construída a partir de suas especificidades e de seus próprios contornos de funcionamento, (como se confirma) à margem de um centro econômico-social.

Régis bateu na porta, Adilson se assustou com a brutalidade das batidas e pegou a .40 que estava próximo a sua cama, entre os discos de vinil de samba, foi quando escutou a voz de Celso Capeta na janela, pedindo para conversar, ele sentiu que não era conversa o que queriam e começou a efetuar os disparos em todas as direções do barraco, entre um tiro e outro se ouvia a voz de Régis lá fora.

- Agora vamo derrubar até o Satanás!

Não demorou alguns minutos e Adilson caiu baleado, Celso Capeta e Régis invadiram o barraco e o dominaram, o arrastaram pra fora, colocaram dentro da Blazer que pegaram emprestada com um amigo de Mágico e partiram em alta velocidade. (FERRÉZ, 2003, p. 106)

Adilson é abordado dentro de sua casa, de forma claramente autoritária. A imagem (em muitos casos, idealizada) de um agente da oficialidade para tratar deste assunto sequer é cogitada pela narrativa. Em um contexto diferente, o fato de uma pessoa ter tido seu salário roubado por gente conhecida/localizável já motivaria uma investigação policial. Quer o narrador mais uma vez sugerir que as leis das favelas possuem um código próprio? Da mesma forma como se verifica em *Capão Pecado*, a polícia militar também é odiada e tratada com indiferença em *Manual prático do ódio*, como reflexo da representação que povoa o imaginário dos “favelados”.

Após a morte de Adilson, a narrativa descreve João Antônio na favela. Aparentemente reflexivo, ele carrega uma sacola com uma fita de filme; enquanto caminha, o personagem religioso esbarra com o retrato do bar do Neco. À distância, ele visualiza um “famoso bando”, formado por Lúcio Fé, Aninha, Celso Capeta “e o que ele cumprimentava sempre, por achar um cara mais justo, o Régis”. Mas a simpatia de João Antônio pelo personagem principal do romance não é automática, trata-se de algo condicional ou movido por interesse (particular):

(...) o sentimento bom que José Antônio nutria por Régis não era garantido, se devia ao fato de ele ter matado Adilson, que num dia de chuva havia roubado todo o seu pagamento, contrariando assim *uma certa lei que a favela tinha de respeito mútuo para com os moradores*, José Antônio achava honroso um bandido como Régis e seus amigos ali sempre procurarem dinheiro do lado de fora da periferia, pelo menos roubavam quem tinha. (Idem, p. 107, grifos meus)

De algum modo, a ambigüidade de Régis não se esgota aí. Durante a narrativa, podemos vê-lo de várias maneiras, porém com traços de tipo genérico de um sujeito periférico; trata-se de um personagem reconhecidamente multifacetado.

Em outro momento, a narrativa mostra um instante de compaixão do protagonista em relação aos pobres favelados. Em um exercício de consciência, Régis reflete sobre as condições subumanas daqueles que dependem exclusivamente do sistema de saúde público. O registro reafirma o retrato social de uma periferia localizada:

Régis sabia que Mágico estava indo para o hospital Campo Limpo e isso lhe dava um nó na garganta, seu estômago começava a revirar só de pensar em entrar naquele hospital, foi lá que sua amada sucumbiu por suas próprias mãos, foi lá que fez a invasão há mais de um ano pra matar um inimigo, nem era tanto pelo medo de ser reconhecido que o estômago embrulhava, só ele sabia o que havia visto lá dentro, só ele viu os olhos tristes daquelas senhoras no banco de espera, com seus filhos, netos, primos e afilhados nos colos, esperando, esperando, esperando. (Idem, p. 197)

O protagonista, que se “sensibiliza” com a realidade de “senhoras no banco de espera [de um hospital público], com seus filhos, netos, primos e afilhados nos colos”, é o mesmo que não se comove para matar Nego Duda, mesmo após aconselhá-lo a matar o mandante de um crime, em vez da própria vítima encomendada (no início do romance). No plano sugerido por Régis, Nego Duda ficaria com o dinheiro (metade do total que receberia para praticar um crime de aluguel) que o mandante de um assassinato lhe daria para “subir” um “inimigo”. O crime estava devidamente planejado, o mandante do crime seria a vítima; Nego Duda assim evitaria “problemas futuros” ao seguir o roteiro pré-determinado:

Mas o cheiro de pólvora ainda não tinha sido suficiente por uma noite de sábado, afinal a noite estava linda e certamente levaria mais alguém para o outro lado da vida, não passou alguns segundos e Nego Duda sentiu suas costas queimarem, olhou pra trás e duvidou de tamanha maldade, era Régis que estava com o cano do revólver esfumaçando, antes de Nego Duda cair viu Régis sorrir e em seguida percebeu que o envelope já não estava mais em sua mão, sentiu calafrios, viu nuvens e um céu estrelado cada vez mais se aproximando, nunca havia notado, percebeu que as estrelas eram tão lindas e tão grandes, morreu no escadão e seu sangue escorreu por alguns degraus e se misturou com o sangue de outro cadáver que havia mais abaixo. (Idem, p. 50)

O matador de aluguel não podia esperar/imaginar que a mesma pessoa em quem confiava e pedira um conselho fosse trair a sua confiança. Segundos após disparar contra a sua vítima, Nego Duda sente outro disparo; só que para a sua surpresa, o gatilho de revólver foi disparado em sua direção. Na cena narrada, Nego Duda se une ao corpo de sua vítima, em um chão agora mais ensangüentado; Régis aparece sorrindo na passagem narrada, de posse do envelope de dinheiro do outro.

Pode-se dizer que a “frieza” é outro aspecto recorrente no segundo romance ferreziano. Ela advém da experiência com a prática criminosa. A cena do roubo ao banco ilustra bem o comportamento do assassino de Nego Duda. Na ocasião, Régis é retratado como um criminoso de sangue frio, violento e consciente da atividade profissional que lhe dá existência simbólica. Em um intervalo de quase dois minutos, vemos que ele é capaz de pensar na família e contextualizar sobre a realidade, diante de reféns que, temerosos, o olham de posse de uma arma de fogo.

Entrou. Foi lindo, chegou com tudo, teve um homem que ciscou, se coçou, por via das dúvidas Régis lhe deu várias coronhadas, ele caiu, o sangue espalhou, revistou, não achou nada fora do aparelho, vacilão, era um celular, Régis olhou atentamente e viu que já estavam apertadas a tecla 1 e a 9, por pouco não chamou os homens, deu vários chutes sem dó, só na cara do rapaz, doação para o Criança Esperança não ia salvar seu filho da fome se ele não levasse o dinheiro do banco, as mulheres ameaçavam gritar, uma desmaiou, estava grávida, ele continuava a chutar, por Eliana, por Ricardo e por ele mesmo. Lúcio olhou com raiva para Régis e apontou o relógio, o assalto tinha que ser preciso, no máximo 1 minuto e 50 segundos. (Idem, p. 169)

O personagem principal do segundo romance de Ferréz possui características peculiares. Além de executor eficiente, Régis é agressivo e possui um perfil de estrategista, um criminoso que consegue aliar a “arte” de colocar em prática as suas teorias com marcas pessoais singulares, a ponto de suscitar uma imagem incomum na comparação com outros personagens da obra analisada.

É o que acontece no momento em que Eliana prepara um café: Régis – sem muito falar com a esposa – se atém a olhar “fixamente para a embalagem de palitos de dente que estava na mesa”. Observa “o rosto de uma linda mulher loira, os olhos eram esverdeados e o sorriso muito bonito”. O protagonista reflete diante de uma imagem estampada em uma caixa de palitos de dentes, (se) questionando a respeito de um objeto que lhe prende a atenção:

/.../ Régis (...) olhou fixamente para a embalagem de palitos de dente que estava na mesa, na embalagem marrom, notou um rosto jovem, o rosto de uma linda mulher loira, os olhos esverdeados e o sorriso muito bonito, embora Régis achasse o sorriso meio contido, pensou na figura da mulher e, enquanto Eliana colocava a xícara de café em sua frente, ele lia o nome na embalagem, Gina era o nome, enquanto a fumaça do café dançava pelo seu rosto, começou a pensar por que o nome era Gina, será que o dono da fábrica tinha amado alguém com aquele nome? Régis viu que tinha muitas perguntas para poucas respostas e resolveu parar de pensar naquilo, já que o rosto na embalagem nem era uma foto, e sim um desenho, talvez um desenho criado para aquele nome, talvez um desenho inspirado na namorada do desenhista, ou talvez um rosto qualquer jogado naquela embalagem, que certamente estaria presente em muitos lares naquele momento. (Idem, p. 181)

Como se vê, o personagem principal do romance possui uma representação multifacetada e não se atém a reproduzir – de modo automático – uma percepção de mundo socialmente determinada. A narrativa o mostra como um criminoso marginal, mas antes ele se apresenta como um indivíduo da periferia capaz de pensar sobre a realidade onde vive, ou sobre o mundo social que o cerca. O retrato do protagonista escapa, então, ao mero enquadramento do estereótipo; por exemplo, Régis é um sujeito reflexivo, pois (se) questiona (sobre) uma mensagem mercadológica, muito propagada no/pelo imaginário social. Afinal, o que explica a inscrição “Gina”, como um aparente e simples rótulo de caixa de palitos de dentes?

Curiosa, a pergunta suscitada não aponta para uma resposta precisa. “Régis viu que tinha muitas perguntas para poucas respostas e resolveu parar de pensar naquilo”; logo, sua reflexão foi interrompida. O fato é que a imagem de uma mulher de “sorriso bonito”, na embalagem de uma mercadoria/produto de consumo recorrente em muitos outros lares sociais.

A propósito, chama a atenção na constituição do segundo romance de Ferréz a recorrência de personagens no explícito exercício da reflexão questionadora. O grau de intimismo oscila de uma figura para outra, a depender do tema ou do contexto social descrito; na história contada, o exercício do monólogo interior atinge contornos estilísticos de pura divagação, como se em algumas passagens da obra, tal recurso se apresentasse em uma espécie de parêntese narrativo, impregnado na intersecção entre os domínios discursivos do “mundo narrado” e do “mundo comentado”, também projetado no primeiro romance do escritor marginal.

Quando o tema da religião vem à tona em *Manual prático do ódio*, por exemplo, evidencia-se como instrumento para uma reflexão inquisidora do protagonista. Régis possui e cultiva a sua religiosidade, embora sua crença

declarada em Jesus Cristo⁶⁸ não se caracterize por um enquadramento oficial e dogmático. Não são poucos os momentos em que a narrativa o descreve como um cristão em um ato de religiosidade. No entanto, na passagem a seguir, vemos o discurso religioso como “objeto de contestação”; em um momento de interiorização, o personagem principal expõe uma crítica social, a partir da consideração sobre um plano real e imaginário da luta de classes:

Régis decide andar, todo aquele pensamento e ainda não havia dado um passo, decide parar de viajar, passa em frente a uma vitrine e pára, logo começa a ver que a sorte do pobre é poder fazer um novo crediário, o rico bem nutrido vive onde tudo lhe favorece, entrega-se à devoção na missa de domingo, depois cobra o carnê, faz o pobre pagar o triplo do valor pelo fato de não conseguir juntar dinheiro para comprar à vista, imagina o rico agradecendo a Deus por tudo que tem, Régis sabe que no fundo os ricos torcem pela degradação, porque eles reinam na miséria, eles sabem administrar as dificuldades, eles acham que Deus é um grande empresário, o diabo eles julgam como um ex-sócio fracassado, os anjos aos seus olhos são representantes comerciais, o pobre é um brinquedo de alma pecadora que olha Jesus crucificado na cruz todo machucado e se identifica com o seu sofrimento. Régis passa a mão pela corrente que Eliana lhe deu e segura forte o crucifixo que está nela, o traz até os lábios e beija-o. (Idem, p. 155-156)

Notadamente, o exercício mental do protagonista sobressai na narrativa, em uma espécie de primeiro plano da periferia retratada. Como sabemos, a transcrição do pensamento dos personagens é um recurso muito usado pelo narrador do romance analisado, sobretudo se compararmos o mesmo recurso estilístico em *Capão pecado*. Pode-se dizer que a constituição de Régis é quase toda formulada pela exteriorização de seus pensamentos e reflexões. Muitas vezes, chega a ser desproporcional o registro de sua fala, na comparação com a sua prática; do mesmo modo, o tal recurso pode ser identificado também na configuração de outros personagens do romance, entre eles, Modelo, Aninha, Paulo e João Antônio.

Um romance de tipos genéricos

Predominantemente, os personagens vinculados à periferia, em *Manual prático do ódio*, constituem-se tipos genéricos. Neste sentido, vemos a estilização de um espaço geográfico também tipificado e, de certo modo, sem muita denominação

⁶⁸ Régis aparece em capítulo final do romance, com um pingente de Jesus Cristo no pescoço.

específica, embora às vezes se faça uma alusão à cidade de São Paulo, como o cenário destacado da narrativa. O contexto social retratado na produção de Ferréz pode ser estendido à realidade comum de qualquer periferia de um grande centro urbano (do sudeste) do país.

No romance *Capão pecado*, por exemplo, a caracterização dos “personagens marginais” é mais incipiente; no caso do segundo romance, a idéia de “sujeito periférico” resulta em uma composição literária bem mais acabada.

Podemos afirmar que existe certa identidade na composição dos marginais retratados nas duas obras do escritor paulistano, a ponto de se poder representar uma formulação genérica do personagem ferreziano: a tipificação de um indivíduo comum a uma realidade social representada, que cultiva razões e emoções para se revoltar, matar, amar e morrer. Há um elenco de retratos pessoais dispostos nos capítulos 1 (“Os inimigos são mais confiáveis”) e 2 (“Quem é não comenta”). Tal concentração de perfis configura-se um recurso narrativo, que propõe, nas primeiras páginas, uma espécie de “carta de apresentação” dos personagens mais expressivos do romance, sob a forma de síntese biográfica.

Apresentados os personagens, o enredo do romance desenvolve-se com base em pequenos núcleos narrativos organizados numa espécie de montagem que busca o efeito de simultaneidade (com a ressalva de que, em alguns casos, o percurso do personagem retratado atinge a configuração de núcleo do episódio, como acontece com Celso Capeta, no capítulo 5 – “Eu te amo, Márcia”. A história de Carimbê, personagem de *Capão pecado*, como vimos, pode ser tratada como uma construção equivalente. Em ambos os casos, a idéia de núcleo narrativo possibilita a constituição de contos dentro do romance, tornando viável até o desmembramento do capítulo, em relação aos demais sem prejuízo de sua compreensão.

O mesmo ocorre ainda com a narrativa que trata do casal Petrovitch, no início do capítulo 11 (“Abismo atrai abismo”), ou nos casos de Nego Duda (capítulos 2 e 6) e de Dinoitinha (capítulo 12). De modo geral, cada personagem sintetiza uma face da caracterização do marginal, sempre atrelado a um contexto de dificuldades sócio-econômicas.

A maioria dos personagens ferrezianos carrega certa identificação com o drama social da “marginalidade”. Afinal, a tensão social e cotidiana é recorrente na produção do escritor da periferia paulistana. Conforme podemos visualizar a partir

da composição de Celso Capeta, a simbologia do personagem marginal remete à materialidade dos motivos vinculados ao próprio espaço físico no romance.

Celso Capeta fazia jus ao adjetivo que carregava junto ao nome. “Era um garoto diferente, não gostava de jogar bola, não soltava pipa, a confusão na escola era motivada por sua forte personalidade” (Idem, p. 87). Ganhou o apelido na infância de tanto que arrumava briga com outras crianças. Celso não gostava de estudar. Para ele, todos os alunos fingiam que estudavam. Enquanto os professores se esforçavam na sala de aula, “os pais pensavam que os filhos estavam ganhando um diploma que garantiria uma vida melhor”. Celso não era ingênuo. Sabia que uma “vida melhor” na favela era quase uma impossibilidade. Vivia em constante conflito com a família e com o mundo que o cercava. Pressionado pelo pai, tenta arrumar emprego; mas não é “feliz” na tentativa. Transforma-se em um criminoso. Começa com pequenos roubos e assaltos. Em pouco tempo adquire “respeitabilidade” na “quebrada”. Celso não “nasceu” criminoso, ele “aprendeu” a sobreviver de acordo com a criminalidade (im)posta. Embora determinista, o texto tende a apreender o perfil comum de favelado, seja do ponto de vista de um marginal criminoso, ou a partir do retrato de um marginalizado evangélico, como é o caso de José Antônio. Este, embora não faça papel de um criminoso, assim como o outro, consegue decodificar as regras sociais que regem o ambiente simbólico que o cerca.

Há personagens, no entanto, que fogem dos traços tipificadores e que possuem marcas pessoais que se aproximam de uma caracterização tragicômica, como ocorre com o Alemão Carreiro. Intrigante, o seu caso destaca-se pelo suspense com que é apresentado. Em certo sentido, temos um narrador que descreve a história deste personagem em um estilo semelhante ao de um romance policial. Em dado momento, Alemão Carreiro obriga Mágico a ficar com ele bebendo no bar do Marroculus, sob pena de matá-lo. Aliás, a intenção era essa mesma: matar. A história caminha para uma espécie de “final óbvio”. Alemão portava uma arma e a morte de Mágico era iminente, já que este estava desarmado. No desfecho, o “óbvio” é revertido e deixa de ser “óbvio”. Avisado pelo celular, Régis chega a tempo de “salvar” a vida de Mágico. Depois de um diálogo conflituoso, Régis dispara em direção a Alemão Carreiro. Vários tiros certos. “Alemão caiu em cima do freezer de sorvete, Régis se aproximou de Marroculus e disse que dali a algumas horas voltaria para ver o movimento, se tivesse caguetagem o próximo seria o delator”. (idem, p. 177)

Em *Manual prático do ódio*, também ganha projeção a figura do delegado Mendonça. Corrupto, ele mantém ligações estreitas com o “crime organizado”, mais especificamente, com Modelo, personagem de um criminoso, que como o próprio nome sugere, é “protótipo” de transgressor no espaço social onde vive. A composição de Mendonça é a de um sujeito que possui como principal rendimento o dinheiro do contrabando de armas e do tráfico de drogas, além de compactuar e participar de inúmeros assassinatos. Especificamente, a imagem do delegado representa a figura do policial militar nas favelas, o que nos ajuda a entender por que o principal traço do aparato público de segurança é sensivelmente odiado na/pela periferia.

Retome-se um diálogo do delegado Mendonça com Aires, um policial subordinado. Os dois conversam sobre um assassinato que um deles acabara de praticar. Na citação, Mendonça sugere que o corpo da vítima fosse deixado na “covinha”, nome dado a um cemitério clandestino. Mas, “a covinha ali já está muito manjada”, avalia o policial, “esses cemitério clandestino aí tem vida útil, não é bom ficar freqüentando muito não, desovei em Itapecerica mesmo”. Como se sabe, os cemitérios clandestinos são comuns em grandes centros; comumente são objetos de notícias de jornais.

Além de corrupto, o delegado Mendonça é descrito, ainda, como uma pessoa de caráter duvidoso. Em dado momento, o policial citado irrompe a conversa que travava com um de seus subordinados. Uma criança passa próximo de ambos. Atenhamo-nos à cena:

- Mas você tinha que fechar o nóia na viatura?
- Eu conferi ele ali mesmo, ficou se debatendo, aí desovei e vou deixar os policiais de Itapecerica acharem, é só achar e eles enterraram como indigente mesmo.
- Por que você não jogou na covinha, Aires?
- A covinha ali já está muito manjada, delegado, esses cemitério clandestino aí tem vida útil, não é bom ficar freqüentando muito não, desovei lá em Itapecerica mesmo.
- O certo agora, Aires, é evitar, vamos montar esse esquema com o menino lá, o Modelo, e vamos se envolvendo na área dele, com esses sempre pinta alguma coisa boa.
- Mas ele tem mó jeito de pilantrinha.
- Isso é normal, ele é arrogante porque é novo.
- É, delegado, e nem vai ter tempo de aprender sobre a vida.
- Pode crê, olha ali, rapaz, que vadiazinha gostosa.
- Que isso, Mendonça, a menina tem uns 11 anos.
- E daí? Isso é criança que já faz criança (Idem, p. 115).

Como se vê, o delegado Mendonça representa uma figura de caráter questionável e sem escrúpulos. Sua maldade só possui equivalente com a do personagem Modelo. Criminoso sanguinário, Modelo é uma liderança temida na periferia, um tipo de indivíduo que se amolda à simbologia do próprio “nome fantasia” que possui, além de se posicionar como um “modelo” de criminoso violento e propagador do medo entre os membros da periferia. Dono de uma “boca” (ou ponto) de drogas na favela retratada, Modelo ainda é alguém que pouco ou nada se sensibiliza em relação às pessoas, mesmo com as quais mantém algum tipo de proximidade. “Aliado” de Mendonça, ainda mobiliza o sadismo de “aterrorizar” parte da marginalidade, a fim de obter o poder a todo custo. Além disso, o personagem ostenta a máscara de uma pessoa destacadamente vaidosa: “ganhara esse apelido por estar sempre arrumado e ter um topete loiro que ele revitalizava com reflexo toda semana” (idem, p. 139). Diga-se: é a partir da autocontemplação que esse personagem materializa-se na esfera social:

[Modelo] Desce a ladeira lentamente, gingando como sempre, o agasalho novo lhe faz bem, pensa que é mais bem-visto assim, na verdade quem olha para ele tem receio, Modelo transmite medo, o tênis é notado pelo menino que brinca de bolinha, queria ter um, o espelho é Modelo, com uma quadrada no bolso e um calibre 38 cromado que vai emprestar para um aliado, claro traz a arma sem uma bala, porque o seguro morreu de velho, acredita desde pequeno que o seguro foi ao enterro da previdência. (Idem, p. 28)

Como acontece com os principais personagens de *Manual prático do ódio*, Modelo é apresentado nas primeiras páginas do romance. Igualmente, a narrativa traz a apresentação de outros perfis, que se situam na história contada como tipos genéricos de um cotidiano caótico.

É assim com a primeira “aparição” da migrante Aninha. Ao mesmo tempo em que aborda um tipo de perfil, o narrador traz à tona o local onde a personagem morava, antes de chegar à cidade de São Paulo. Conforme a descrição do texto, Várzea do Poço era o nome da “pequena cidade” do interior da Bahia, de onde se origina Aninha, um local “onde não havia sequer chegado água canalizada, os açudes eram alternativa, gado e moradores bebendo da mesma água”. (Idem, p. 19)

A descrição paralela das condições sociais e dos personagens é elemento indissociável no texto. O retrato de um personagem remete a certo grau de

similaridade com outro. A constituição dos perfis retratados processa-se – quase sempre – pelo registro de uma tragédia social. Vê-se o caso de Aninha, que se depara com a morte da mãe, em um leito de hospital (três dias após uma operação de parto); na seqüência, Aninha vê seu “irmãozinho” recém-nascido morrer. Mesmo com nove anos de idade, ela passou a ter a obrigação de ajudar o pai com os serviços da chácara onde viviam.

Ana ainda tinha que arrumar toda a casa e fazer a comida do pai, não demorou muito e tomou nojo daquela vida no fim do mundo. Ela brigava com seus vizinhos homens ou mulheres no soco, e sempre ganhava, vendeu os móveis que tinha, suas tias a condenaram por tal ato, afinal a família era tradicional ali naquela região, eram três gerações e Ana estava jogando tudo fora, mas não demorou muito e, sem se despedir de ninguém, veio enfrentar a cidade monstro apelidada de São Paulo, algo que a motivou de verdade foi sua mãe ter morrido cheia de dívidas e seu pai querer transar com ela toda noite, ela difamou o velho por toda a cidade, ele se acabou na pinga. (Idem, p. 21)

Aninha tem a sua apresentação “concluída”, no momento em que é caracterizada por sua respectiva imagem de “atualidade”: já não está mais no interior da Bahia; agora vive a realidade de um grande centro urbano:

Ana em Várzea do Poço não tinha colocado nem 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. (Idem, p. 21)

Em outro trecho, a narrativa destaca o perfil de um morador da periferia que possui o hábito singular da leitura de romances; dotado de senso crítico sobre a realidade que o cerca, a personagem de Paulo traz similaridade com a caracterização dada a Rael, o protagonista do primeiro romance. A semelhança de ambos, no entanto, não se restringe ao hábito cotidiano da leitura; assim como o primeiro, o segundo também trabalha em uma metalúrgica. Segue-se o trecho em que Paulo é citado pela primeira vez na obra:

Paulo lia de madrugada, pois às sete da manhã ia para a metalúrgica, depois de um dia inteiro de trabalho, chegava em casa, mas não lia de tarde, sempre reclamava das músicas altas que os vizinhos escutavam diariamente, ler Hermann Hesse ouvindo Zezé di Camargo e Luciano ou terminar de ler a “Enfermaria 6” de Tcheckov escutando “Pense em mim” de Leandro e Leonardo não era o seu sonho de vida, na pausa da leitura tentava escutar “O seu olhar”, a voz grossa do cantor o acalmava e fazia o

peito arder de saudade de Auxiliadora, mas o som era de potência muito fraca e a música dos vizinhos abafava os versos bem construídos. (Idem, p. 76).

A narrativa ainda sugere um registro autobiográfico localizável. Na passagem, Paulo é alçado à condição de leitor do escritor alemão Hermann Hesse, objetivamente muito citado em entrevistas concedidas ao público pelo próprio autor de *Manual prático do ódio*.

A constituição de Paulo remete a uma imagem que se diferencia da descrição corriqueira do marginal da favela ficcionalizada; de um ponto de vista exterior, é curiosa a concepção de personagens-leitores, inseridos em condições precárias de subsistência. Em termos de representação de tipos genéricos, Paulo e Rael são personagens significativos, pois atuam como uma espécie de contraponto à figura majoritária do marginal. A partir da caracterização do personagem, o narrador aponta, ainda, o embate entre cultura erudita e os produtos da indústria cultural massiva, em cenário periférico.

O mesmo não se pode dizer de Nego Duda; este segue o contorno habitual do “favelado” ferreziano que, em função de dadas condições sócio-culturais, se vê compelido a praticar ações criminosas.

Nego Duda terá um fim negativo. Sua trajetória pessoal, porém, é antes marcada por um registro histórico pré-determinado. Quer a narrativa mostrar que o contexto social explicitado condiciona a representação de cada personagem do romance. Nesse sentido, o perfil de Nego Duda se alinha ao de Régis, Celso Capeta, Modelo e Aninha:

Nego Duda acordou cedo aquele dia, muito calor e pouca ventilação na casa feita em mutirão por seu pai, que nesse dia fazia 54 anos de vida, Nego Duda pelo menos ia dar os parabéns para o velho, seu irmão não, certamente nem lembraria da data, estava muito ocupado enchendo o carro de mulher e barriga de cerveja, nunca reclamou de nada, nunca culpou ninguém, sabia que desde que sua mãe faleceu as coisas já tendiam a piorar, mas o pai fazia de tudo para que não faltassem as coisas básicas para 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 mais algo além do pãozinho e do café já morno, estava armado naquele dia, saiu para a rua e deu dois tiros num menino que o encarava, seu principal pensamento era não criar cobra para não correr o risco de picada, o menino que morreu na hora não tinha nem 15 anos e encarava Nego Duda porque sabia que ele era bandido e queria ser como ele, o olhar era de admiração, mas na visão de Nego Duda era de ameaça, e assim, entre a revolta e a fome, surgia mais uma estatística. (Idem, p. 39).

Nego Duda é descrito como um marginal do crime que, desde a infância, é referência para terceiros. No texto, podemos vê-lo em uma condição de instabilidade permanente. Implícita, vemos a mensagem de mais um prenúncio de tragédia na periferia. Em consequência de uma traição, o personagem morre pelas mãos de Régis, em páginas subseqüentes. O marginal Nego Duda se transformaria, então, em mais um dado estatístico.

Para concluir este tópico, escolhemos um trecho em que o narrador ferreziiano, em certo sentido, atinge a maestria na arte da escrita ficcional. Tal passagem destaca o perfil singular do pai-de-santo Joel. A narrativa traz os personagens Régis e Celso Capeta, em um momento de visita – dentro da favela –, ao terreiro do “pai-de-santo”:

O homem abriu a porta lentamente e entrou, corpo magro, calça e camisa branca, uma guia preta e vermelha trançava seu corpo, somente dois dentes na frente lhe davam uma aparência engraçada. Régis notou os furos na orelha, odiava o homem que usava brincos, preferiu não dizer nada, Régis acreditava, então de repente podia até ser verdade que aquele homem conhecesse alguma coisa do futuro, o corpo magro sentou em frente aos dois, apoiou os cotovelos negros na mesa improvisada há anos naquele barraco e disse:

- Oi, pai.
- Eh! Oi, seu Joel.
- Você meu fiu, num me chama de senhor não, só de pai.
- Tá bom!
- Vocês são do quime né?
- Quime?
- Porra, Régis, ele fala assim mesmo.
- Ah! Tá.
- Vocês são do quime eu sei.
- É. Somos sim, eu e meu parceiro aqui. (Idem, p. 121)

A descrição física de “pai” Joel ganha contornos estilísticos destacados em um primeiro plano da narrativa. No entanto, aos poucos, o texto torna evidente também a forma interior de expressão deste personagem. O trecho gera comicidade, já que o pai-de-santo é apresentado como um sujeito com uma fala peculiar. Termos como “crime” e “filho”, portanto, se transformam em “quime” e “fiu”. O diálogo entre os criminosos e o religioso se estende nas linhas que se seguem, como um exemplo notável da capacidade de criação de Reginaldo Ferreira da Silva:

- Bom, ceis qué algo, eu sei o quê, mas o destino é estanho, meu fiu, nunca se sabe quem é quem. Vocês qué sabê se o quime vai dá certo, mas tem um perdido, tá vagando e tá atrás de você.

Nesse momento o pai Joel aponta para Régis que fica meio espantado e tenta indagar algumas palavras que não saem de sua boca.

- Num fala nada não, meu fio, ele tá querendo você, você tombou ele de bruços?

- Quem pelo amor de Deus?

- O seu último.

- Bom... num lembro, só sei que matei, mas se ele caiu de bruços eu num lembro.

- Pois ele tá querendo você, meu fio.

- Porra, jão! É o que tenho que fazer?

- Primeiro, você tem que me chamar de pai, jão é a puta que pariu, segundo, você tem que derramar o sangue dum animal pra ele, senão ele acaba pegando você.

Régis levanta e, mesmo com o protesto de Celso Capeta, ele sai, Celso continua conversando com o pai Joel, pergunta ao pai-de-santo se ele acha que o assalto que estão tramando há tanto tempo iria dar certo ou não, mas antes da resposta do pai-de-santo, Régis entra violentamente na sala com uma galinha branca na mão e pergunta:

- Essa aqui serve pro vagabundo me deixar em paz?

- Serve sim, meu fio.

- Após a resposta do pai-de-santo, Régis puxa uma faca e corta violentamente o pescoço da galinha e, enquanto o sangue esguicha, grita bem alto.

- Toma aqui safado, você morreu porque era pilantra, agora toma aqui. (Idem, p. 121-122).

A “apresentação” do pai-de-santo Joel não possui registro nas primeiras páginas da obra analisada, como acontece com outros personagens marginais; o religioso só ganha destaque no capítulo 7 (“A única certeza é a arma”). Mesmo com *status* de figura secundária, “pai” Joel possui importância capital no conjunto da narrativa. É nele que o narrador ferreziano projeta parte do discurso religioso verificado no texto de *Manual prático do ódio*. Diga-se: a imagem de um pai-de-santo – designada como responsável ou autoridade máxima de um terreiro ou tenda de Umbanda – também aparecera em *Capão pecado*. Em ambos os romances, temos o reconhecimento desta religião afro-brasileira, no caso, evidenciada por meio de uma mensagem positiva, na comparação com outras formas de manifestação religiosa que também aparecem na favela ficcionalizada do texto de Ferréz. O tema, aliás, é objeto do tópico seguinte de nosso estudo.

O discurso religioso: Segunda leitura

Assim como ocorre em *Capão pecado*, o discurso religioso também tem lugar em *Manual prático do ódio*, como dado de representação do cotidiano das periferias dos grandes centros urbanos do país. A fabulação do discurso religioso no segundo

romance de Ferréz, no entanto, recebe abordagem diferente do apresentado no primeiro. Enquanto em *Capão pecado* a religião ou a imagem divina é constantemente questionada pelo narrador, em certas passagens de *Manual prático do ódio*, a figura de Deus é relacionada a uma mensagem positiva ou relativamente tolerável do ponto de vista da narrativa, o que remete a certa “humanização” na constituição dos personagens.

Régis – um dos líderes da quadrilha que assalta um banco – é retratado como um estrategista criminoso, mas ao mesmo tempo é uma pessoa mística, um sujeito que crê em Deus, como denuncia a corrente que ele traz no pescoço, com um pingente da imagem de Jesus Cristo.

Régis agora via Eliana, quanto tempo sem a beijar, quanto tempo sem sentir seu corpo tímido e sensível, fazer amor com ela era como mergulhar num jardim calmo e prazeroso, um jardim diferente a cada vez que deitavam, Eliana era assim, em tantos anos de casamento ainda um eterno mistério, Régis ergueu o braço esquerdo e tocou com as pontas dos dedos o pingente na corrente de ouro que sempre trazia ao pescoço, a imagem de Jesus Cristo, um presente da esposa que ele nunca havia tirado desde que ganhou. (Idem, p. 242)

O romance traz, também, a figura expressiva de José Antônio. O marido de Juliana compõe a caracterização de um típico evangélico da periferia de um grande centro urbano; no texto, ele se destaca por cuidar de uma igreja protestante no bairro onde mora. Transparece a imagem de uma pessoa socialmente pacífica, sobretudo no convívio familiar. O personagem de José Antônio ainda transmite a imagem de um sujeito solidário; na medida do possível, ele procura ajudar a todos que o cercam, mesmo sendo pouco dotado economicamente. É o que acontece no trecho em que José Antônio contracenava com Dinoitinha, no momento em que o pai do jovem acabava de morrer. Sem dinheiro para arcar com os custos do enterro, o “menino” é ajudado pelo evangélico, por meio de um ato surpreendente. José Antônio rouba dinheiro de sua própria Igreja para ajudar a família de Dinoitinha. Vemos o religioso subverter a noção tradicional de crime, ao praticar um gesto notoriamente contestado por sua ética religiosa:

José Antônio começou a gostar muito daquele menino desde o dia em que o ajudou a construir a casa, na verdade o trabalho do menino foi mínimo, mas a sua vontade de ajudar era uma coisa muito preciosa, pensou e chegou à conclusão de que não tinha dinheiro para dar ao menino, mas lembrou-se do dinheiro da igreja, viu o rosto de Jesus e esse lhe dava um grande sorriso, na igreja tinha um desenho, Jesus abraçando as crianças,

pegou o pequeno pelo braço: Vamos ali, meu amigo, vamos arrumar um pouco de dinheiro para sua mãe. Depois de entrar na igreja, pegou o molho de chaves e entrou na sala do dízimo, pegou todas as notas que estavam na caixa de sapatos e deu para o pequeno, Dinoitinha havia pegado uma boa quantia, agradeceu a José Antônio por todo aquele esforço e disse que Deus iria lhe dar um lindo lugar lá em cima no céu, José nunca ficou tão feliz, lembrou das palavras do pastor que diziam que as crianças eram sempre sinceras, deu um abraço no pequeno e foi pra casa. (Idem, p. 244-245)

No segundo romance de Ferréz, José Antônio representa o principal personagem associado ao discurso religioso; na realidade, podemos considerá-lo como a figura cristã mais significativa. Com nome bíblico, o marido de Juliana projeta-se como uma imagem de um “José” genérico, como se fosse apenas um de muitos “josés”, legítimos devotos de mais uma causa divina ou humana. Variavelmente, o vemos em um exercício de auto-referência, como ocorre no trecho em que o marido de Juliana se imagina como um “bom filho de Deus”:

(...) Juliana havia engordado, seu cabelo ficou seco, meio pastoso, meio gorduroso, sua boca era tão linda, e tinha um gostinho de hortelã, bem diferente de hoje com aquele sebinho nos cantos dos lábios, sempre ressecada e quase nunca com os dentes escovados. José Antônio suspira fundo, coloca as mãos no bolso e pega em alguns papéis, e vê que são as promissórias que teve que assinar pra internar sua irmã que estava à beira da morte por causa dos rins, José Antônio ri quando vê que está começando a chover, e sabe que Deus é tão bom que só não o mata com um relâmpago, porque um pai não mata um filho. (Idem, p. 37-38)

José Antônio é um notório evangélico praticante, que monologa, ou melhor, freqüentemente “dialoga” com a “autoridade divina”. José faz o papel de um homem que ajuda a pintar a pequena igreja que freqüenta: “tinha que trabalhar pelo Senhor e isso era seu maior prazer, desde que perdeu o interesse pelo mundo do homem”. Mas, como acontece com a maioria dos membros da periferia retratada, José também tem seus “rompantes de ódio”, como na passagem em que alguém deixa material de construção em frente ao seu templo. O evangélico, então, se impacienta; só se sente melhor quando entra na igreja e imagina “Cristo voltando e arrebatando somente sua família” (idem, p. 46-47). José pensa e age como um modelo de fiel praticante. No entanto, ele tem que administrar a relação com sua mulher, pois Juliana critica sua igreja, chama de “boa-vida” o pastor do templo, no qual o marido professa sua fé (idem, p. 238). Em determinado momento, a narrativa mostra que José Antônio às vezes se recusava a dar dinheiro à esposa, para que ela pudesse fazer a unha e pintar o cabelo – ele que acabava fazendo as vontades e caprichos

da mulher. O que se vê é uma relação de conflito entre José e Juliana, acerca da religião. Em um momento de desabafo, José diz ao amigo Paulo que sua mulher “não quer nada com nada”, “nem ir comigo na igreja ela quer”. Segue-se o trecho em que o personagem religioso expõe seu desconforto espiritual:

- Caramba, Paulo, quer me matar?
- Desculpa, José, é que pensei que o amigo estava me vendo chegar ao seu lado.
- Que nada, Paulo, mas e Auxiliadora como está?
- Está bem, tá lá na casa dela, passou mal no serviço e voltou para casa.
- Essa menina vale ouro mesmo, a Juliana não quer nada com nada rapaz, nem ir na igreja comigo ela quer.
- Mas, que nada, todo mundo tem um dom, e aquele pudim que ela faz, o que é aquilo, hein, uma maravilha.
- Nisso cê tem razão, Paulo, ela cozinha muito bem mesmo, o mal dela é num saber fazer bolo, mas no resto ela é boa. (Idem, p. 107-108).

Apesar das discordâncias, José e Juliana convivem bem, em relativo estado de harmonia. O religioso sabe – conforme sugere o texto – que Deus perdoa sua esposa por ela não “seguir” a sua crença; José sabe que Deus “acolhe” um pecador, inclusive por isso ele se sente “bem” quando vê Régis e o considera – em pensamento interiorizado – um “cara justo”, mesmo sendo um criminoso.

Mas o sentimento bom que José Antônio nutria por Régis não era gratuito, se devia ao fato de ele ter matado Adilsão, que um dia de chuva havia roubado todo o seu pagamento, contrariando assim uma certa lei que a favela tinha de respeito mútuo para com os moradores, José Antônio achava honroso um bandido como Régis e seus amigos ali sempre procurarem dinheiro do lado de fora da periferia, pelo menos roubavam quem tinha. José pedia perdão a Cristo por seus pensamentos, mas os reafirmava, afinal tirar de quem não tem o mínimo é covardia que um tipo como Adilsão fazia e por isso mereceu pagar. (Idem, p. 107)

Embora José Antônio monopolize a caracterização do “crente” em *Manual prático do ódio*, outros personagens também compartilham do “imaginário cristão”. Por exemplo, Lúcio Fé traz no próprio nome uma inscrição religiosa. Trata-se de um sujeito que “freqüentava a igreja todos os domingos, tinha muita fé, seu apelido fora posto ainda pequeno e no latrocínio só dava ele, linha de frente em qualquer parada, encabeçava os assaltos sem olhar pra trás, a rapaziada que corria com ele estava segura” (Idem, p. 26). Quer dizer, nem tão segura assim: ele morreria como vítima de uma emboscada articulada pelo delegado Mendonça e pelo criminoso Modelo. Os assassinos (ou, mandantes do crime) ficariam com sua parte no assalto ao

banco. Celso Capeta morreria, assim, como Neguinho da Mancha na Mão e outras figuras que viviam de alguma prática criminosa. Religioso, Celso deixava bem explícita sua crença em Deus. Apesar do complemento que trazia junto ao nome, “Celso Capeta nunca deixou de crer em Deus e acreditava que Jesus tinha ampulheta do tempo”. Em pensamento, o criminoso acreditava que “quando alguém prejudicava um inocente”, “Jesus virava a ampulheta e o tempo de vida do safado diminuía” (Idem, 18). Em uma imagem/mensagem de conforto espiritual, Deus contempla positivamente boa parte do imaginário dos favelados e “se faz presente” em situações de adversidade. No trecho que se segue, José pede proteção divina contra as enchentes na favela:

Pegou os panos de chão que estavam por toda a casa e os juntou na porta do banheiro, do ralo vinha toda a água que entrava na casa, uma água escura e fedida, José Antônio já estava acostumado com sua presença, e nessas horas sempre ia para o quarto e ajoelhava, pedia em fervorosas orações feitas em voz alta que Deus diminuísse aquela chuva, e entre uma frase e outra tinha uma grande vontade de chorar, sua vida passava rapidamente por seus olhos naqueles momentos de oração, logo tudo se repetiria, os tantos momentos de desespero, a casa toda cheia de barro, a batalha para limpar, as crianças chorando, Juliana reclamando de tanta desgraça, e ele ali tentando contornar a difícil situação (Idem, p. 204-205).

Mas o diálogo com Deus não se processa apenas de forma intimista. Há momentos de *Manual prático do ódio* em que Deus é mantido em posição aparentemente distanciada dos personagens. A imagem divina na cabeça do protagonista do romance é um bom exemplo. Quando não dialoga com ela, o personagem marginal pelo menos a considera como um símbolo. Ora Deus lhe serve como conforto espiritual; ora sua representação é encarada como referência moral. Régis – um “sujeito pensante” na história contada – invariavelmente reflete a respeito da realidade social que o cerca, ou sobre o ambiente da periferia onde vive.

Régis decide andar, todo aquele pensamento e ainda não havia dado um passo, decide parar de viajar, passa em frente a uma vitrine e pára, logo começa a ver que a sorte de pobre é poder fazer um novo crediário, o rico bem nutrido vive onde tudo lhe favorece, entrega-se à devoção na missa de domingo, depois cobra o carnê, faz o pobre pagar o triplo do valor pelo fato de não conseguir juntar dinheiro para comprar à vista, imagina o rico agradecendo a Deus por tudo que tem, Régis sabe que no fundo os ricos torcem pela degradação, porque eles reinam na miséria, eles sabem administrar as dificuldades, eles acham que Deus é um grande empresário, o diabo eles julgam como um ex-sócio fracassado, os anjos a seus olhos são representantes comerciais, o pobre é um brinquedo de alma pecadora que olha Jesus crucificado na cruz todo machucado e se identifica com seu sofrimento. Régis passa a mão pela corrente que Eliana lhe deu e segura

forte o crucifixo que está nela, o traz até os lábios e beija-o. (Idem, p. 155-156)

Cabe, porém, considerar a “presença de Deus” na literatura marginal de Ferréz, de maneira a examinar um traço distintivo. Sua representação não deve ser entendida apenas como um registro mimético da religião institucionalizada; o retrato de sua manifestação cultural indicia normas e ritos aparentemente informais. Deus serve de amparo espiritual tanto para um cristão praticante, como para um não praticante. Que fique bem claro: a figura de Deus, na narrativa, segue uma simbologia de culto semelhante à verificada extralinguisticamente. O chamado “conforto espiritual” representa um modo de religiosidade individualizada e privada, que parte considerável da periferia professa. No entanto, verificamos que em *Manual prático do ódio*, o narrador atua de forma mais isenta, diferentemente do que acontece no texto de *Capão pecado*, no qual trata da “funcionalidade de Deus” de um modo mais crítico, em relação à vida cotidiana do “favelado”.

Um dos poucos registros de similaridade sobre o tema que podemos encontrar entre os dois romances ferrezianos diz respeito à representação da umbanda, no ambiente social da periferia retratada. O posicionamento do narrador marginal acerca desta religião se mantém; destacadamente, vemos a produção ficcional de Ferréz abordar a figura de um pai-de-santo.

Conforme pudemos abordar em uma passagem anterior, a narrativa ferreziana trata com dada simpatia a figura de um pai-de-santo, diferentemente quando traz à tona a representação de um pastor evangélico.

Seguindo o exemplo de alguns de seus “parceiros criminosos”, a personagem Aninha também possui sua marca de religiosidade. Na narrativa, ela trata Jesus Cristo como uma espécie de “revolucionário”. A imagem mítica maior do cristianismo alimenta o imaginário da personagem, como a justificar o ato de uma prática criminosa. Na mensagem, Jesus Cristo “está do lado dos menos favorecidos”; ou seja, a religiosidade é muitas vezes mobilizada para justificar a ética de quem se sente socialmente oprimido. Segue-se a passagem em que Aninha reflete acerca de sua religiosidade, momentos antes de assaltar um estabelecimento comercial:

Sempre que terminava o assalto [Aninha] pensava que do mesmo modo que Cristo, um verdadeiro revolucionário, sempre está do lado dos menos favorecidos, estaria a seu lado, e se o povo é a maioria, essa maioria é composta por minorias, então Cristo teria que estar presente em tudo que

fazia, pegou o produto do roubo, colocou nas sacolas e foi pra casa, era assalto pequeno, parou no posto, abasteceu o carro, comeu um lanche e sorriu, afinal era só pra quebrar a rotina, só para amenizar a dor. (Idem, p. 57)

Uma espécie de interventor divino, a imagem de Jesus Cristo pode ser comparada (ou confundida) com a do próprio “Pai”, a figura de Deus, mas tornado humano. De modo geral, o diálogo do “favelado” com Deus não se processa apenas de forma harmoniosa. Em raros momentos do segundo romance, o narrador atua com ironia ou com distanciamento para tratar de sua representação simbólica. Para tanto, a narrativa traz, mais uma vez, o retrato da figura de Paulo, cujo hábito de ler o projeta como um marginalizado de pensamento diferenciado na periferia. Nos momentos finais do livro, Paulo esbarra com o corpo de Modelo, que se encontrava ferido e estirado ainda com vida em uma via pública. O assassino de Auxiliadora havia acabado de trocar tiros com Régis:

Paulo estava voltando da padaria quando viu o rapaz caído, não acreditou que Deus havia lhe dado esse presente, Modelo ali jogado no chão ainda respirava, alguns curiosos olhavam, Paulo se aproximou, jogou os pães no chão e colocou as mãos no pescoço dele, começou a apertar, o rosto de Auxiliadora lhe vinha à mente e sorria, sorria muito, só terminou quando não sentiu mais a respiração de Modelo, havia vingado Auxiliadora, ela poderia descansar, levantou, as pessoas em volta começaram a cochichar, Paulo andou curvado até a esquina, parecia que trazia todo o peso do mundo em suas costas, abaixou-se e vomitou. (Idem, p. 249)

Alimentado pelo ódio ao assassino de sua esposa, Paulo recebe no texto a marca pessoal de um cético, um sujeito recentemente convertido à condição de descrente.

Do estigma à estigmatização: projeções de um ‘olhar maniqueísta’

O ódio periférico ou o ódio do “favelado” dirigido aos membros das classes média e alta representa um dos temas principais da literatura marginal de Ferréz. Emblemático, o título do segundo romance ferreziano remete a uma espécie de receituário adotado pela população da periferia retratada, contemplada em um contexto sócio-cultural caótico e de pobreza social.

Em *Manual prático do ódio*, pode-se perceber a reprodução de um sentimento que emana da periferia, em direção a um centro urbano simbolizado. Vemos que a figura do “mano” odeia a do “playboy” (e vice-versa); e, em uma abordagem maniqueísta, a classe média recebe na narrativa o selo do vilão. Atribui-se a um centro de poder econômico estigmatizado (e que também é estigmatizador) a responsabilidade pela desigualdade social do país.

Em diferentes facetas, a temática do ódio permeia toda a história contada no romance. No texto, confirmam-se noções práticas ou utilizáveis sobre o registro de ódio na periferia estilizada. Essa abordagem atinge desde o personagem Modelo, um criminoso sanguinário, até a figura singela de Paulo, personagem-leitor, amante dos livros e inconformado com a condição social de onde vive – local estigmatizado pela criminalidade e pela violência.

Paulo, por exemplo, é um simples metalúrgico que adora ler. Exceção à regra, este personagem também se abastece de um sentimento de ódio comum na periferia. Para ele, uma parcela dos membros da favela não se respeitam, porque os vê jogar lixos nos córregos, para “dias depois estarem apavorados tirando seus móveis de casa, pois o córrego transbordava e acabava invadindo suas casas, ao seu ver a falta de respeito era com eles próprios” (idem, p. 76). Crítico diante da realidade que o circunda, vemos no personagem de Paulo a caracterização de um determinado sentimento específico de ódio.

O ódio é realçado como um elemento sócio-cultural, atributo da existência da desigualdade e da violência na periferia; e ainda pode ser símbolo de uma espécie de grito de resistência/sobrevivência de uma parte oprimida de uma cidade retratada. Muitas vezes, o ódio se processa na “história contada” como um desabafo coletivo, impregnado em um espaço reprodutor de violência e demarcado pelo caos sócio-econômico. O sentimento do favelado é o que de algum modo sustenta a constituição do tipo individual genérico realçado no texto ficcional.

O personagem Paulo – que na passagem que se segue admite insatisfação com a vida que muitos levam cotidianamente na favela – expressa ódio desmedido sobre o ambiente social que o cerca. Entende-se: Paulo é descrito como um sujeito que não tivera uma infância “tranqüila”. Vem à tona o registro de que seus pais bebiam o dia inteiro, privando-o de momentos de afetivo convívio familiar. O cotidiano caótico das favelas condiciona seus respectivos membros a odiar, eis o que sugere o texto. Ao que parece, o ódio assimilado reforça um estigma cultural

que também rompe os limites sociais da periferia. Paulo se diz cansado dessa mesma rotina, das queixas e reclamações dos usuários de transporte público da cidade de São Paulo. Em pensamento, o personagem admite descontentamento em relação às pessoas, por onde quer que ele e elas passem; Paulo se sente cansado até com a reiteração de assuntos de uma simples conversa, junto a um ponto de ônibus, entre pessoas anônimas.

(...) Paulo já estava vacinado e cortava o assunto logo no início, às vezes até fingia que esqueceu as chaves, tendo assim que sair do ponto para ir buscar em casa. Às vezes nem isso adiantava, pois ao retornar a pessoa o estava esperando para completar a conversa, sabia que para todos isso era uma coisa normal, mas para ele era o fim do mundo, tinha consciência de que vivia num lugar onde se você puxar um papo e caminhar ao lado de uma moça a pergunta mais tarde fatalmente será:
– Tá comendo ela, né? (Idem, p. 77)

Verifica-se certa concordância por parte do narrador ferreziano, sobre o modo como pensa Paulo. Posicionado, o narrador adere à consciência do personagem, sobretudo na materialidade do ódio disseminado. Assim, não dá pra desconsiderar que a própria narrativa sustenta e expõe seu ódio social, ao longo do enredo.

Contudo, é Régis quem monopoliza um dos discursos que servem de base composicional ao personagem ferreziano. A história pessoal de Régis é a trajetória de quem possui noções do “ódio praticado” nas periferias, conforme pudemos notar no olhar estigmatizado de uma criança que relembra a humilhação sofrida por sua própria mãe, do ponto de vista de uma infância vivida na cozinha de uma casa de classe média. De qualquer forma, vemos que os personagens “odeiam” algum aspecto da realidade de suas vidas. A condição subumana que alguns encarnam na favela pode explicitar um pouco sobre o espaço social problematizado pela produção de Ferréz. A ficção sugere que o sentimento de ódio é geral na periferia. Indiscriminadamente, atinge a todos: do freqüentador de culto, da dona de casa, ao frio e calculista matador de aluguel, ninguém escapa, nem mesmo o olhar maniqueísta do narrador ferreziano.

A constituição do narrador de *Manual prático do ódio* aponta para uma característica marcante do discurso ferreziano: a cristalização de uma percepção maniqueísta sobre uma realidade social retratada. O “ódio” explicitado no título do romance, e comprimido nas páginas da obra, notadamente assinala o comprometimento do narrador com o ambiente social em destaque na ficção.

Conseqüentemente, percebemos que a narrativa de Ferréz privilegia o ponto de vista dos personagens marginais, por meio de uma construção que esbarra no estabelecimento de uma visão primária de mundo: a caracterização polarizada entre um “bem” e um “mal”.

Tomemos o diálogo entre Régis e Neguinho da Mancha na Mão durante um “momento de confraternização” entre amigos na “favela”. Em dado momento, Neguinho convida Régis para usar drogas no banheiro. A conversa entre ambos cessa, no momento em que a figura do “boy” é tomada como uma imagem que se contrapõe à do “favelado. Na citação a seguir, veremos (mais uma vez) que a representação da classe média é invariavelmente usada como uma forma de “justificar” as “mazelas sociais” do cotidiano das periferias:

- Vamo nessa então.
- Tem que dá um tempo, Régis, meu primo tá ali, e ele é ligado nesse barato de contra droga.
- Vixe, sério?
- Sério, depois que ele viu um cara do rap falando lá na escola, ele mudou a cabeça.
- O que o mano falou pra ele, Neguinho?
- Que os boys usam, fuma um baseado ou cheira, e quando acorda de manhã tem café da manhã bom, toma suco de laranja, então os sintomas não aparecem. Nós não, os home pega nós usando, é pau no gato sem massagem, jão, pra pobre é tudo osso, sem dinheiro nem para a alimentação, e fica usando isso, foi mais ou menos isso que o cara disse.
- Faz sentido mesmo, mas vou dar uns tirinhos lá no banheiro, dá dois papel aí e se você quiser, depois bate na porta três vezes.
- Firmeza (Idem, p. 128)

A criminalidade e a violência, muito comuns nas periferias das grandes metrópoles, ganham *status* de “realidade naturalizada”; do mesmo modo como podemos notar em textos de publicações jornalísticas de maior ou de menor prestígio do país: é “natural” matar com crueldade. Tratemos a imagem mais representativa que a narrativa associada à *literatura nas margens* reitera: vive-se uma guerra civil não declarada oficialmente.

O romance mostra o personagem Modelo, o líder de uma quadrilha de bandidos, decapitando Mágico, membro de uma facção rival e um dos articuladores do roubo ao banco. A narrativa descreve o “personagem estrategista” sendo assado em pedaços, dentro de uma churrasqueira, sob o “olhar sanguinário” do outro bandido. Trata-se de uma “cena macabra”, digna de um filme de terror.

O primo de Modelo subiu as escadas, perguntou para o irmão onde estava a churrasqueira da casa e a pegou, também trouxe um saco de carvão, se bem conhecia o primo, a maldade teria a ver com fogo. Enquanto descia com a churrasqueira, gritou para o irmão trazer o álcool e o isqueiro.

Alguns minutos depois o fogo já estava alto, os dois irmãos abanavam a churrasqueira e olhavam o que o primo fazia com o corpo decapitado, Modelo continuava a serrar e dessa vez tirou o braço esquerdo do corpo do Mágico, após terminar de cortar, pegou o braço e o jogou na churrasqueira, pediu o álcool e jogou todo o litro sobre o carvão, o fogo aumentou muito e começou a queimar o braço.

- Modelo, o que vai acontecer aí, cê vai deixar o trouxa aí só no osso?

- Que nada, tru, vai observando aí, daqui a pouco o bicho se mexe.

- Quem se mexe?

- O braço, né, seu burro.

Os músculos começaram a queimar, e em alguns segundos fizeram a flexão do braço, para o espanto dos primos de Modelo os músculos puxaram o braço para a posição de pugilista. (Idem, p. 230)

Muitas vezes, a violência retratada reflete uma imagem de ódio extremado na periferia e compreende, sobretudo, a caracterização da esfera pública na literatura marginal de Ferréz – embora não exclua a esfera privada.

Vemos que a polarização entre “periferia” e “não-periferia” constitui-se como uma “problematização da realidade” que destaca o ponto de vista de um “narrador marginal”, quase sempre na perspectiva (ou lugar de fala) de um “território marginal”. Assim, a “crítica social” formulada pela literatura de Ferréz expõe a parcialidade ideológico-discursiva que a caracteriza. No exemplo que se segue, porém, a narrativa mostra um retrato “de fora” da “favela”, que estigmatiza a figura de Rodrigo, um jovem estudante dos “Jardins”, em polarização com a representação de um “jovem marginal” não nominado no texto:

Na mesma calçada passava Rodrigo, aluno do colégio São Luís, localizado nos Jardins, o aluno passou despercebido, pois tinha trocado o uniforme por roupas mais simples para ir embora para casa, todos na escola passaram a adotar a prática depois que alguns colegas foram assaltados no percurso entre a casa e a escola, as vítimas eram sempre jovens de 14 a 16 anos, e os executores dos furtos tinham a mesma idade, a única diferença entre os jovens que roubavam e os roubados era o muro social que divide o país. (Idem, p. 46)

Percebemos que o narrador ferreziano – uma espécie de “comentarista de seu tempo” – não “esconde” a sua ideologia sobre a realidade urbana retratada. O seu posicionamento acerca da “marginalidade social” contempla a “representação de identidade” de seu próprio objeto narrado. Sua leitura, no entanto, muitas vezes transcende o *status* de “crítica” e atinge contornos de “insatisfação” de um segmento social, seja pela “fala” dos personagens ou pela instituição de seu comentário em

meio à narrativa, ou até mesmo por meio do discurso indireto livre, conforme ocorre no momento em que Mágico reflete apreensivo – acompanhado da esposa Magali – sobre o aparente atraso de seus comparsas, no ato do roubo ao banco, planejado por ele, o estrategista da quadrilha:

Mágico estava impaciente, e o pior era a mulher falando, a padaria não chegava, ele escutava ela falar que estava passando ali procurando emprego, a vida é uma grande coincidência, ele prefere achar que a vida é uma puta merda, se distrai de novo, Magali continua falando, ele tenta pensar no assalto, o tempo já passou, estão atrasados, ainda não acredita que deixou eles irem e não quis ir junto, ele sabe que no fundo não deve confiar em ninguém, mas por outro lado sabe que eles não seriam tão meticulosos assim, para na hora da divisão o deixarem de fora, logo ele que bolou toda a idéia, que organizou tudo detalhadamente, a merda da padaria está longe, devia ter ficado em casa. (Idem, p. 166-167)

O recurso do discurso indireto livre remete ao próximo tópico de nosso estudo, o qual contempla o exercício do código lingüístico de uma periferia problematizada pela “revolta” e pelo “ódio”, quase sempre provocados por humilhações oriundas de retratos de desigualdade social caracterizados pelo olhar de testemunho do narrador marginal (PEREIRA, 2007, p. 165). O modo de dizer do “favelado” reforça uma marca importante da produção de Ferréz: a “representação da pobreza”, a partir da perspectiva do “pobre”, objeto principal da ficção analisada.

O código da periferia

É ponto pacífico a consideração de que o código lingüístico da nova literatura marginal possui vínculo com a linguagem adotada nas periferias, tendo a gíria – um dado extralingüístico localizável – como principal base de sua composição. Como se sabe, Ferréz transcreve ou transpõe esse “modo de dizer” sócio-cristalizado para o texto da ficção. Tal registro pode ser identificado como um dado marcante em suas obras, do mesmo modo como pode ser encontrado em outras produções associadas ao estilo literário em questão.

Em *Manual prático do ódio*, o código verbal tem tratamento semelhante ao encontrado em *Capão pecado*. Com certo grau de recorrência, o propósito é (re)afirmar que o narrador ferreziano se constitui por meio de uma estilística cristalizada. O recorte narrativo no primeiro romance do escritor paulistano não é

muito diferente do verificado no segundo. Na prática, os narradores de ambas as obras se aproximam de um modo específico de narrar: retratam a periferia de um centro urbano, a partir de um “modo de dizer” estabelecido no próprio ambiente social representado. É marcante, assim, o uso de recursos estilísticos associados à linguagem oral das periferias: as “frases longas” ordenadas por justaposição, registradas com pontuação que lhes garante o ritmo de fluxo contínuo.

Em *Manual prático do ódio*, vemos um narrador mais afeito ao uso de uma linguagem oral na transcrição de certo tipo de exercício de “monólogo interior” dos personagens. Mas também o recurso serve para garantir velocidade e tensão ao relato, como no seguinte trecho, um longo período de tirar fôlego:

Régis ouviu o celular tocar, viu o número que estava aparecendo e não reconheceu, resolveu atender e mostrou para todos espanto, quando começou a ouvir a conversa, Modelo falava em tom de gargalhada e Régis fingia não estar entendendo, todos na sala perceberam sua apreensão a cada minuto e de repente jogou o celular na parede, puxou a pistola que trazia na cintura e engatilhou na cabeça da mãe de Modelo, enquanto fazia a cena teve a certeza que tinha escolhido a profissão errada, deveria ser ator, a mãe de Modelo fechou os olhos e todos foram na direção de Régis, Mágico lhe segurou os braços, enquanto Neguinho pegou a pistola, Régis sentou no chão e começou a gritar que mataria todos, Aninha se aproximou, o envolveu pelos braços, o abraçou firmemente e perguntou o que estava acontecendo, para o espanto de todos, Régis disse que quem ligou para ele fora Modelo, e que o miserável havia seqüestrado Eliana e seu filho. (Idem, p. 221)

Pode-se dizer que a narrativa procura transportar marcas existenciais e estilísticas do contexto referencial da periferia urbana para um texto ficcional. Como percebemos, os recursos estilísticos utilizados pelo escritor não se limitam ao emprego da gíria. Privilegiada, a transposição da linguagem oral para um plano do texto ainda implica o registro em orações longas, o que sugere a materialidade de uma fala desprovida de comunicação explicitamente pré-elaborada, sensivelmente associada a uma dada espontaneidade do modo de dizer cotidiano. O recurso, aliás, é muito utilizado também na atividade jornalística, sobretudo a de viés mais popular.

Considere-se um termo associado a um código lingüístico específico, vinculado à uma página de jornal. No livro, há a tradução da palavra para um significado abrangente ou compreensível para o universo simbólico de um dado público. No plano de uma determinada ação comunicativa, vemos que o narrador projeta uma imagem de leitor que de alguma maneira pode desconhecer o espaço

social representado no romance. Como na passagem em que o personagem explica a expressão “jão”, termo corriqueiro nas periferias dos grandes centros urbanos:

Lúcio Fé só estava a observar, entraram dois passageiros no lotação, o cobrador já começou tirando, oferecendo lugar pra eles sentarem, eles quiseram ficar de pé aparentemente para não amarrotar os ternos, mais à frente desceram e o cobrador desabafou pra todo o lotação:
 - Ta vendo esses jão aí? Num quiseram sentar não ó! Vai sujar o terninho, mas sabe o que eles vão fazer hoje? Estacionar carro de rico a noite toda, e fica dando um de advogado, esses jão, viu! É jão de Manejão, lá no Rio todo mundo fala Mané, aqui é jão. (Idem, p. 49)

De certo modo, o exercício de metalinguagem produzido pelo narrador ou personagem ferrezianos pressupõe um conhecimento determinado do público-leitor. Observe-se: ao escrever, todo escritor “dialoga” com alguma espécie de leitor-ideal. Ferréz, por exemplo, deixa clara a sua opinião a respeito: ele declara que seu público-alvo é representado pela periferia.

Embora haja a intenção do escritor de se posicionar quanto a uma imagem de leitor projetada imaginariamente, temos que considerar o “olhar exótico” de parte (ou senão a maior parte) da recepção que hipoteticamente desconhece (ou pode desconhecer) o código lingüístico das favelas, impregnado no texto da *literatura nas margens*. Na narrativa do segundo romance, vemos tal consciência explicitada, já que podemos visualizar o uso recorrente da metalinguagem.

Em outra passagem, aparece o registro do “monólogo interior” de José Antônio, no exercício de seus “pensamentos interiorizados”. Onisciente, o narrador “penetra” no imaginário do personagem, que caminha pela favela, enquanto pensa na imagem da esposa, na época em que ela ostentava “seus 13 aninhos”:

José Antonio continua subindo a viela e lhe vem à mente Juliana com seus 13 aninhos, bem magrinha e com o cabelo longo, naquela época suas brigas eram somente pelo dinheiro da mistura que Juliana pegava e comprava doces, pensava como ela era gostosinha, cheirava a neném, ele adorava colocar na sua bunda. Ah!, sua bunda, como era lisinha e redondinha, mas agora o tempo havia agido, e com uma força repentina, Juliana havia engordado, seu cabelo ficou seco, meio pastoso, meio gorduroso, sua boca era tão linda, e tinha um gostinho de hortelã, bem diferente de hoje com aquele sebinho nos cantos dos lábios, sempre ressecada e quase nunca com os dentes escovados. José Antônio suspira fundo, coloca as mãos no bolso e pega em alguns papéis, e vê que são as promissórias que teve que assinar pra internar sua irmã que estava à beira da morte por causa dos rins, José Antônio ri quando vê que está começando a chover, e sabe que Deus é tão bom que só não o mata com um relâmpago, porque um pai não mata o filho. (Idem, p. 37-38)

Dentro do “monólogo interior” de José Antônio ainda podemos notar um recurso muito usado pelo narrador ferreziano, ao longo do desenvolvimento do enredo do romance: o emprego do discurso indireto livre. Muitas vezes, o narrador se “apropria” da “voz dos personagens”. No exemplo posto, vemos o narrador “compartilhando” do sentimento do personagem religioso, em relação a sua esposa. Com certo tom de atrevimento, o narrador “pensa junto” com José Antônio sobre a imagem física de Juliana no período de sua adolescência (“Ah!, sua bunda, como era lisinha e redondinha”).

A abordagem do narrador de *Manual prático do ódio* sobre Juliana reflete, em parte, um recorte mais genérico que a produção de Ferréz faz da representação da mulher. Comumente, o “retrato feminino” nos textos do escritor – interpretados como uma espécie de testemunho de alguém que conhece em detalhes a realidade narrada – apresenta a mulher como um destacado “objeto de consumo sexual”. Muitas vezes, este retrato de realidade compõe um cenário de banalização do sexo e da violência, como parte de um processo de desmistificação da chamada índole pacífica do povo brasileiro, conforme a análise de Pereira (Idem, p. 151). As cenas de sexo, aliás, se repetem nos romances do escritor beirando o registro pornográfico, o que de algum modo, dá existência a um discurso que é pródigo em reproduzir uma “percepção de mundo” essencialmente masculina ante a representação de mulher. De certo modo, a personagem Aninha carrega/acrescenta traços de exceção.

Um perfil de mulher: Aninha

A propósito da representação da mulher nos romances de Ferréz, não podemos deixar de salientar a “aparição” de Aninha, que no segundo romance é uma dos personagens principais. Como pudemos perceber, não há em *Capão pecado* “tratamento semelhante” ou registro de destaque dado a uma figura feminina. Assim, nos debruçaremos agora sobre uma breve caracterização desta personagem, denominada na obra como uma “migrante nordestina” que, em pouco tempo de periferia, se converteria em criminoso.

O breve perfil dedicado a Aninha sugere um dado “determinismo” do narrador, ao constatar que nos primeiros contatos com as drogas na periferia retratada, a

personagem seria tomada pelo vício, até se transformar em criminosa reconhecida. Vale considerar, no entanto, que tal “determinismo” não ocorre na retratação de personagens como o de Paulo e de João Antonio, que mesmo morando na “favela”, não “pertencem” à atividade criminosa. Aninha, por sua vez é um “exemplo bem sucedido” de criminosa, uma pessoa “diferenciada”:

Ela andava bem malandreada, é verdade, mas não se achava tão estranha assim, deviam saber pelo rosto, com certeza o seu mostrava todo o sofrimento que passou na Bahia.

Aninha sabia que estilo de bandido ninguém pode esconder, Aninha gostava de ostentar, e um dia ia ter muito dinheiro para não a olharem mais assim. Deixou de lembrar, estacionou o carro que pegou emprestado com Mágico em frente a uma clínica de estética, preparou a arma, entrou na loja de roupas em frente e mandou todo mundo deitar no chão. (Idem, p. 57)

Analisemos outra caracterização de Aninha, a partir de um trecho no qual o narrador (com olhar masculino) descreve a personagem após um banho. A narrativa mostra a vaidade feminina de Aninha. Em certo sentido, o narrador transporta o leitor imaginariamente para a intimidade da personagem. Segue-se o trecho:

Saiu do chuveiro e se enxugou, resolveu pôr o sutiã, fazia tempo que não usava um, seus pequenos seios na verdade nem precisavam de um, mas o colocando se sentia mais feminina, pegou o batom na gaveta e passou levemente nos lábios, cor suave, para não chamar a atenção, odiava olhares indiscretos, vestiu a calcinha e resolveu usar novamente o vestido azul, só tinha um problema, onde colocaria sua arma, resolveu levar a bolsa embora odiasse, mas do jeito que estava a situação não podia cochilar no barulho de ninguém. (Idem, p. 232)

O destaque dado à interioridade da personagem pode ser debitado à recorrência estilística adotada pelo narrador de *Manual prático do ódio*. Como se sabe, a narrativa do segundo romance de Ferréz é centrada nos perfis psicológicos dos personagens. Neste sentido, o emprego do “monólogo interior” é notadamente percebido. Metaforicamente, a narrativa transporta o leitor para uma espécie de “labirinto de pensamentos”, da forma como o imaginário de cada personagem representa seus sentimentos na história contada.

Tomemos uma passagem que entendemos ser bem representativa, por flagrar Aninha em um exercício interiorizado de pensamentos:

Aninha se via correndo em direção à cama e fechando os olhos, não passava dez minutos e o que queria estava acontecendo, seu pai chega perguntando e vai ver sua menininha que está supostamente dormindo, seis anos fazendo a mesma brincadeira e ele sabe que ela está fingindo, mas não parece saber, e faz carinho na pequena, passa a mão pelos cabelos enrolados da menina, cabelos castanhos, e diz baixinho:

- Filhinha? Aqui é o papai.

Ela abre os olhos lentamente, na sua mente ele nunca a tocou, na sua memória ele nunca fez nada que a fizesse sofrer, ela lhe dá um grande abraço, e essas imagens se afastam, e só fica a lembrança de algo bom lá atrás. (Idem, p. 58)

Única mulher membro da quadrilha de bandidos que planeja e rouba um banco na história, Aninha cumpre um papel de mulher solitária no romance. Embora apareça um “primo” durante a narrativa, a personagem da criminosa só dispõe da companhia de familiares, ainda assim, por meio de lembranças ou de exercícios nostálgicos de pensamento. Diferentemente do que ocorre com outras representações femininas da obra, Aninha também não aparece em cenas de sexo. Por ela aparecer pouco fisicamente, pode-se afirmar que a personagem é “puro pensamento”, do ponto de vista do narrador. Trata-se de uma mulher “carente de companhia masculina”, conforme veremos na citação que se segue:

(...) se posicionou em frente ao espelho novamente e ficou quieta por vários minutos, levou a mão direita aos lábios e os tocou, notou que estavam secos, lembrou que não usava batom há meses, será que havia perdido toda a vaidade, decidiu que na próxima vez que fosse a Santo Amaro iria comprar um estojo de maquiagem, afinal Aninha não atraía ninguém, e quando a noite começava a cair ela tentava fugir de alguns sentimentos, mas nem o álcool, nem a maconha conseguiam afastá-la daquelas idéias de um dia ter alguém abraçadinho na cama, de um dia ter alguém brincando correndo atrás dela no parque, de ter alguém que cuidasse de cada detalhe de seu corpo, na verdade sempre que chegava a noite, Aninha sentia uma imensa falta de algo que ela nunca teve e não sabia bem o que era, Aninha jamais poderia explicar, como sentir falta do que não teve, mas sentia. (Idem, p. 112-113)

Embora seja interpretada como “representação” de um “pensamento feminino”, Aninha exerce pouco poder de “fala” na história contada. Comumente, sua expressão de identidade surge em decorrência da “narrativa comentada”, sobretudo por meio do emprego do discurso indireto livre. Assim, vemos que, em um primeiro plano de leitura, a “representação da mulher” recebe destaque; já, em um segundo plano, o tratamento estilístico dado a Aninha recebe um contorno diferenciado, pois não é sustentado de forma a contemplar uma construção semelhante dada às representações do masculino na obra. Embora Aninha “se expresse” por meio do

discurso indireto livre, ela é muitas vezes guiada automaticamente de acordo com o “olhar masculino” sustentado pelo narrador.

Finalmente, selecionamos uma passagem em que Aninha divaga sobre o que seria dela, caso não fosse uma “criminosa reconhecida” na periferia. Mediador de um pensamento, o narrador expressa os “sentimentos” da personagem, como se estivesse a justificar uma dada condição da realidade humana periférica:

(...) ela não conseguiria vender CD do Paraguai da filha do cantor sertanejo, não conseguiria olhar para a foto daquela oportunista o dia inteiro e ver senhoras que não têm o que comer direito juntando as notas de um real para comprar aquela baboseira sobre amor, também não se imaginava ficando em pé na lotação, pedindo para os passageiros se apertarem mais um pouco, pois precisa sempre caber mais um, não seria a empacotadora daquele mercado, de onde todos saíam com os carrinhos cheios e no final do dia de trabalho ela não teria nem o suficiente para comprar o pão e o leite, não se imaginava sendo a catadora de latinha de alumínio para o ferro-velho mais próximo, se abaixando o dia inteiro perante centenas de pessoas para ganhar cinco reais. Aninha soltou um sorriso leve, quando imaginou o que sempre quis ser, a atriz principal do filme de terror daquelas pessoas idiotas, a que escapa da cadeia numa fuga cinematográfica, reféns com botijões de gás, a menina que virou satanás. (Idem, p. 201)

Para concluir este tópico, escolhemos um trecho em que Aninha, após estar de posse de sua parte no roubo ao banco, sonha em ter uma vida normal. O texto constitui-se de uma mescla de discurso indireto livre, monólogo interior e frases longas justapostas:

(...) pegou o elevador, desceu, cumprimentou o porteiro do hotel, foi para a calçada e começou a caminhar em sentido à praça, estava com sede, lembrou que agora tinha dinheiro, foi para o bar, pediu um Red Bull, agora seria assim, ela só tomaria energético, há muito não se cuidava, precisava de coisas saudáveis em seu corpo, decidiu que após o encontro com Neguinho iria fazer compras, sandálias, vestidos, e talvez até um estojo de maquiagem, por que não? Estava gostando da nova Aninha e achava que era algum tipo de evolução, não ficaria mais dias sem escovar os dentes, dias sem usar um perfume, agora seria uma linda garota novamente, começaria se cuidando e quem sabe em algum tempo teria até um namorado, iriam ao cinema juntos, se beijariam em frente a velhos casais já exterminados pela rotina, fariam a inveja a todos, se amariam até amanhecer, dariam banho um no outro e em pouco tempo teriam uma bela casa e muitas crianças correndo por um jardim grande e variado, rosas, várias cores de rosas, Aninha as pegaria a todo momento, cheiraria as flores demoradamente, sentiria o aroma que só elas têm, não haveria mais espinhos, não haveria mas tanto desacerto e tanta desvantagem. (Idem, p. 232)

Como se percebe, o pensamento de Aninha é “sempre condizente” com a perspectiva da narrativa. De alguma maneira, podemos interpretar que o “posicionamento” do narrador confirma o ponto de vista da personagem, ou vice versa. Não por acaso, trabalhamos com a hipótese de que o narrador ferreziano compartilha do mesmo traço cultural de seus personagens, seja por associação lingüística ou ideológica.

CAP. III – FERRÉZ E SUAS INCURSÕES POR OUTROS GÊNEROS

1. A literatura infanto-juvenil: *Amanhecer Esmeralda* e a Representação social da infância

Nó na Garganta, de Mirna Pinski, publicado em 1980, marcaria a sua época como produção ficcional, voltada para o público infanto-juvenil. A obra acrescentaria um dado até então novo na história do sistema literário: o registro de uma personagem negra, na condição de protagonista de uma narrativa para crianças. Antes, havia apenas o registro de personagens femininas concebidas em posições secundárias, como a Tia Nastácia do “*Sítio do pica-pau amarelo*”, de Monteiro Lobato. “Tânia representa [ou representou, na ocasião], pois, importante mudança, mas não apenas por causa da origem étnica, e sim por experimentar problemas com os quais qualquer leitor se identifica”, conforme a análise de Zilberman (2005, p. 86-87).

A tentativa de identificação de personagens de ficção com um dado público-leitor parece ser também uma intenção adotada por Ferréz. “Foi assim que escrevi ‘*Amanhecer Esmeralda*’”, afirma o escritor paulistano, no prefácio de sua narrativa infanto-juvenil, “imaginando um caminho de esperança e de vitória para crianças que convivem na margem da grande cidade, para crianças da periferia”.

Em *Amanhecer esmeralda* (2005) temos a história de uma menina chamada Manhã. O livro trata do cotidiano de uma garota negra, de nove anos de idade, e que vive o contexto social da periferia de um grande centro urbano. Como muitas meninas de sua idade e de condição social semelhante, Manhã tem que acordar cedo todos os dias, ir à escola, além de cuidar das tarefas de sua casa, no período em que sua mãe trabalha como empregada doméstica.

De início, a obra retrata uma menina cansada da rotina que leva. A realidade muda, no entanto, quando seu professor lhe dá de presente um vestido de cor verde – conotado na história como “esmeralda”. O jogo de palavras funciona quando o “verde” do vestido é o mesmo da cor que simboliza o discurso da esperança. A criança reconhece então seus valores humanos: a menina “acorda” para um novo dia, com a auto-estima elevada e renovada. Não é à toa que Ferréz afirma no prefácio da obra: “onde há vida, há esperança”. Nesse sentido, o título da narrativa

parece ser bem sugestivo, além de criativo. Significativa também é a caracterização de uma personagem feminina negra como protagonista da narrativa.

Tal consideração do escritor remete a uma dada caracterização ideológica de suas personagens que, de um modo geral, seguem um tipo genérico específico no conjunto de suas produções. Em tese, pelo que se percebe, Ferréz trabalha pensando num leitor-imaginário identificado com as periferias, embora na prática a representação de leitor (ou, consumidor de literatura) no país seja majoritariamente um público identificado com as chamadas classes média e alta. Pode-se ainda afirmar que a “idealização de leitor” levou Ferréz a pensar uma obra infanto-juvenil a partir de uma personagem criança identificada com a realidade social retratada em seu conjunto de publicações.

De modo geral, personagens femininas no papel de figuras centrais não são novidades na literatura infantil, observa Zilberman (Idem, p. 81-82). Para a estudiosa, até se pode dizer que foi nos livros para crianças e jovens que o gênero feminino (moças e mulheres) alcançou proeminência, fama e popularidade. Não por acaso, uma das personagens femininas mais antigas é Chapeuzinho Vermelho, da obra *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault, publicadas na França, em 1697. *A Bela Adormecida do Bosque* e *Cinderela*, figuras originárias do livro de Perrault, estão, também, entre as mais conhecidas do gênero.

No Brasil, Lobato ainda daria relevo a outras personagens femininas. Lúcia, a *Menina do Narizinho Arrebitado*, que deu nome ao livro de estréia do escritor consagrado, em 1921, foi uma delas. Mais conhecida entre as personagens de Lobato, Emília marcaria época na saga do *Sítio do pica-pau amarelo*, personagem de uma boneca que se transformaria em gente, e que povoou e povoa o imaginário de gerações até os dias atuais.

Assim, pode-se inferir que o fato novo, no caso de Ferréz, é fazer da caracterização da personagem Manhã uma representação simbólica identificada com a realidade social da periferia dos grandes centros urbanos. Na prática, o discurso da nova literatura marginal, adotado pelo escritor paulistano, sugere também uma reflexão ou crítica sociológica sobre uma dada condição da realidade sócio-humana, a partir do ponto de vista de uma “criança favelada”.

O cenário da periferia urbana

A descrição do ambiente físico em *Amanhecer Esmeralda*, livro infanto-juvenil de Ferréz, segue um registro semelhante que é retratado em suas obras não-infantis, como ocorre nos romances *Capão pecado* e *Manual prático do ódio*, por exemplo.

Embora seja matéria de ficção, o texto do citado livro infanto-juvenil apresenta características extralingüísticas localizáveis. Como elemento de produção literária, a representação da periferia urbana é deslocada ao centro da narrativa, fazendo com que o “centro político e economicamente dominante” da sociedade urbana se transfira para uma simbólica “posição marginal”. Atenhamo-nos, assim, à posição (ideológica) adotada pelo narrador ferreziano: sua “voz” (mais uma vez) parte de “dentro” da realidade social da periferia.

Em *Amanhecer Esmeralda*, o espaço social processa-se basicamente em três esferas de comunicação distintas: a familiar, a escolar e a social. Cada esfera apresenta suas peculiaridades, embora possuam elementos lingüísticos e/ou temáticos que as liguem uma às outras: o que podemos chamar de “marcas aparentes” de um cenário socialmente caótico.

Manhã, personagem principal da narrativa, vive com seu pai e sua mãe numa casa de madeira, onde apenas o banheiro é de alvenaria. A mesa da cozinha é artesanal: feita por seu pai “com tábuas de caixotes” (FERRÉZ, 2005, p. 10). Os demais móveis da família são simples, conforme reforçam as ilustrações de Igor Machado.

Para onde quer que se olhe, a heroína vê “incompletudes”. Aos nove anos, a menina negra e “favelada” já percebe bem que “o sol nasce”, mas nem sempre “brilha para todos”. O texto literário sugere que o “amanhecer” na periferia tem as suas particularidades. Era sexta-feira, “o dia de alegria para todas as crianças que estudavam” (Idem, p. 09). Ironia ou não, a passagem acena que as crianças da periferia não gostam de ir à escola. Acordada, a menina se dirige à cozinha. Não vê nenhum “embrulho” em cima da mesa: “Era mais um dia sem pão. Pegou a panela onde sua mãe fazia café e olhou dentro, nada” (Idem, p. 10). Ir à escola sem alimentação parece ser um motivo razoável para o gesto ser compreendido como uma tarefa das mais difíceis.

Na escola, a realidade da protagonista não era muito diferente da que levava em sua casa. Na periferia retratada, a adversidade da menina pobre parece uma norma, como também ocorre em regiões pobres do país. Consideremos o caso do

sistema escolar no Brasil. A ficção de Ferréz retrata analogicamente o que variavelmente se vive na prática – entre professores e alunos –, em muitas escolas públicas do país. A representação destaca-se pela imagem de uma sala de aula cheia de alunos. Por exemplo, no livro analisado há um retrato da sala de aula que a protagonista da história freqüentava: “Manhã sentou na cadeira; na sala havia trinta e oito alunos, contando com ela. O professor era muito querido por toda a turma. Apesar de estarem no início do ano letivo, já havia um grande entrosamento”. (Idem, p. 17).

Na passagem, vemos o professor Marcão como “objeto” de uma situação emblemática; como se lhe sobrasse o uso recorrente e corriqueiro de um recurso de imprevisto: uma conduta associada a uma espécie de “jeitinho” brasileiro. A sala cheia de alunos e o rápido “entrosamento” entre eles; caberia ao professor se empenhar para lecionar a um número superior de alunos, contrariando a média de alunos sugerida por especialistas em educação, o número idealizado de vinte e cinco alunos por sala de aula. Indiferente às preocupações sistemáticas dos adultos sobre quantidade de alunos em sala de aula, ou em relação aos problemas sociais de um modo geral, Manhã faz o caminho da escola para seu bairro. Na região retratada, seus vizinhos compartilham do mesmo cenário do “Jardim das Rosas” – local onde as rosas existem apenas no exercício da imaginação.

Como num conto de fadas, a realidade da menina Manhã transforma-se da noite para o dia, no momento exato em que ela ganha um vestido de seu professor. A vida da menina pobre “muda” depois de uma conversa em sala de aula. Marcão descobre por que Manhã vai à escola “tão malvestida”. Ele fica sabendo que, enquanto a mãe trabalha como empregada doméstica, a menina fazia os deveres domésticos, “cozinava para comer, lavava a própria roupa, ou seja, com apenas nove anos de idade, Manhã já tinha responsabilidade de uma mulher”. (Idem, p. 22-23). Sobre a situação da menina, o professor se indaga, em pensamento: “como sonhar como uma vida melhor, se ela já está sendo preparada para diarista desde a infância?” Pode-se notar uma dada ironia nessa passagem. Marcão ainda descobre que Manhã pretende ser professora quando se tornar adulta.

Os recursos estilísticos

A narrativa de *Amanhecer Esmeralda* começa com a protagonista acordando pela manhã, mais precisamente em uma sexta-feira. “Manhã”, um jogo de palavras entre o nome próprio e a denominação de um período do dia. A imagem da “Manhã” que remete ao próprio título da obra, sugerindo um “despertar para um novo dia”. Na tradução direta do título da obra infanto-juvenil, temos “a manifestação de uma pedra rara”; metaforicamente, a menina que possui “luz própria”, conforme exercita a sua auto-estima.

No registro do *Minidicionário Aurélio da Língua portuguesa* (FERREIRA, 1988, p. 25), “amanhecer” remete às designações “romper do dia” e “encontrar-se ao amanhecer em algum lugar”. Já a denominação do termo “esmeralda” diz respeito a uma pedra verde e translúcida, o que lhe confere a um só tempo uma significação esotérica e um poder regenerador. Os povos centro-americanos, por exemplo, a associavam à chuva, ao sangue e a todos os símbolos do ciclo lunar; a esmeralda constituía uma garantia de fertilidade, de acordo com o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER, 1994, p. 390).

Quanto aos recursos estilísticos, um dos aspectos importantes, e que sobressai na obra infanto-juvenil de Ferréz, refere-se à tentativa de transposição da linguagem oral – associada à fala coloquial do cotidiano das periferias dos grandes centros urbanos – para a composição de um texto ficcional. Aliás, este mesmo recurso estilístico pode-se encontrar facilmente no texto dos romances *Capão pecado* e *Manual prático do ódio*.

Observemos comparativamente dois registros. O primeiro referente ao diálogo entre a menina Manhã e seu pai, em *Amanhecer Esmeralda*. Logo após, um trecho de *Capão Pecado*, em que a personagem de Rael conversa com o pai sobre o período natalino.

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

Segue-se o trecho do primeiro romance de Ferréz:

Era véspera de Natal, os três em volta da árvore brilhante, se é que se pode chamar um cabo de vassoura em um pote de margarina com cimento e quatro varetas de bambu com pedaços de algodão na ponta de árvore de Natal. Rael perguntou por que Natal tem árvore de Natal e Papai Noel.

- É porque, com o passar do tempo, o homem foi esquecendo o espírito real do Natal, então fez essa invenção toda, meu fio.
- Ah! Sei. – Foi mais um suspiro que uma demonstração de entendimento. (ibidem, 2005, p. 17).

Há, além da instrução pedagógica do discurso paterno dirigido à figura do filho ou da filha, o registro de uma linguagem coloquial como um “bem simbólico”. Por exemplo, o uso das expressões “*fia*” e “*fio*” é recorrente nas obras do escritor: tais recursos de linguagem sugerem, na prática, a caracterização de um padrão estilístico do texto ferreziano.

Sabemos, entretanto, que a oralidade é um recurso muito usado nas produções literárias contemporâneas: pode-se afirmar que faz parte de uma tentativa de renovação ininterrupta das composições artísticas e literárias. Historicamente, a literatura, como um todo, sempre fez da tradição oral fonte de renovação estética. Zilberman (2005, p. 90-91) salienta que os primeiros livros de literatura para crianças e jovens editados no continente europeu tinham, em comum, “histórias recolhidas da tradição oral e redigidas agora com o olho nas potencialidades do novo público”. Conforme a estudiosa, narrativas como *Chapeuzinho Vermelho* e *João e Maria* eram ouvidas por adultos que as herdaram como tradição cultural de seus antepassados.

Herança do texto lobateano e associada às propostas literárias assumidas por modernistas de 1922, a oralidade passa, também, a ser incorporada na produção de livros infanto-juvenis brasileiros, a partir da década de 1960, seja na narrativa, quanto na poesia. “Essa globalização do discurso nos textos para crianças”, segundo Lajolo & Zilberman (1999, p. 153), “torna-se bastante coerente com o projeto de trazer para histórias infantis o heterogêneo universo de crianças marginalizadas, de pobres, de índios”. Assim, a literatura infantil ganharia contornos estilísticos distintos a partir do espectro de uma tradição cultural, do mesmo modo como acontece com as produções ficcionais não-infantis.

Um dado que ainda merece registro, como análise de um gênero literário, diz respeito à ambientação espacial nas narrativas infantis: ela muda substancialmente conforme o tempo. Por exemplo, a ambiência rural era um elemento recorrente no início da produção literária, seja para adultos ou para crianças e jovens. Hoje, o cenário é predominantemente urbano. É claro, a oralidade acompanha o registro de um ambiente sócio-cultural. Naturalmente, novos códigos lingüísticos surgem como

produtos simbólicos na correspondência imediata com uma dada realidade social, como ocorre com o emprego de gírias e/ou expressões identificadas com a representação de periferia no texto ferreziano, analisado em específico neste trabalho de pesquisa: “- Você é muito bonita mesmo, o Marcão fez *mó* propaganda dos seus traços africanos, agora eu posso cuidar um pouquinho de você?” (FERRÉZ, 2005, p. 29). Em outras palavras, temos em mais de um exemplo do emprego de gíria o destaque da fala estilizada de uma personagem marginal, no caso específico de Dona Ermelinda, merendeira da escola onde a menina Manhã estudava.

De modo geral, a variante lingüística que configura a linguagem literária contemporânea – como ocorre na literatura marginal de Ferréz – distancia-se do padrão formal associado exclusivamente às elites escolarizadas dos grandes centros urbanos, contemplando ambientes periféricos da sociedade. Neste estilo de literatura, destacam-se as novas caracterizações de personagens e a construção de enredos que deixam de ter, predominantemente, o ponto de vista dos valores ideologicamente dominantes na sociedade, ou, então, socialmente vigentes.

Os recursos não-verbais

Sobre o registro de recursos não-verbais em *Amanhecer Esmeralda*, é importante considerar o grau de eficiência do emprego das ilustrações e/ou dos desenhos de Igor Machado no diálogo com o texto roteirizado pelo escritor, considerando até que ponto há confluência entre as marcas de linguagem verbal e não-verbal na narrativa infanto-juvenil de Ferréz; se existe um sincretismo de linguagens confluindo para um mesmo propósito informacional.

Acerca da ilustração no texto literário, em especial na narrativa infanto-juvenil, Zilberman (2005, p. 156) faz um paralelo sobre materiais impressos, como o livro, ante as outras categorias de arte visual, como é o caso da pintura. Com base em obras de Ziraldo, a estudiosa defende que no caso da literatura dirigida às crianças e jovens, a ilustração ganha *status* simbólico de arte, e deve assim ser entendida como uma linguagem auto-suficiente, elemento que acrescenta sentido na estrutura de significação de um texto ficcional. Já no caso das artes visuais, no exemplo da pintura, a ilustração acaba por substituir a linguagem verbal.

Zilberman (Idem, p. 163) afirma, em mais uma passagem da obra *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, que o uso da ilustração merece realce conforme o nível de excelência de cada produção literária. Assim, justificar-se-iam as “menções honrosas” a Ziraldo, Juarez Machado, Ângela Lago, Elvira Vigna e Eva Furnari, seguramente alguns dos artistas mais representativos no uso de recursos ilustrativos em produções do gênero no país.

Atenhamo-nos ao “caso Ferréz” e sua produção dirigida a crianças e jovens. Antes mesmo de abrir as primeiras páginas de *Amanhecer Esmeralda*, notamos quão significativa é a figuração imagética da capa da obra infanto-juvenil do escritor, que mostra em sua parte superior, deslocada um pouco à esquerda, na diagonal, a imagem de um sol radiante e um céu azul sob casas coloridas, cercadas de rosas vermelhas, além da figura de uma pomba branca solta no ar. Paralelamente, há a imagem de barracos sujos e sem pintura, à margem de um rio poluído sob um céu obscuro e cinzento. Entre as duas imagens enfatizadas, temos a figura de uma menina negra, personagem de uma criança da periferia – Manhã, a própria protagonista da narrativa, com seus traços destacadamente afro-descendentes.

Os recursos não-verbais na narrativa remetem, com certa verossimilhança, ao contexto da periferia de um centro urbano. Destaca-se a figura central da menina Manhã e o seu cotidiano social caótico; visualiza-se a relação que a protagonista mantém com a família, os vizinhos e os amigos da escola. A conexão entre as imagens – que acompanha o desenvolvimento do enredo – processa-se de maneira linear, embora seja retratada em dois planos: o “antes” e o “depois” da menina ganhar um vestido do professor Marcão (FERRÉZ, 2005, p. 25).

Aliás, o gesto do professor pode ser entendido como uma espécie de “elemento mágico”, muito comum na história de contos de fadas. Já o vestido verde/esmeralda desencadeia um processo de emancipação da protagonista dentro na narrativa. Zilberman & Magalhães (1984, p. 140) salientam que a idéia de emancipação na literatura infantil remonta ao registro histórico dos contos de fadas. Em tal modelo há sempre um herói, uma situação inicial. Graças a instrumentos mágicos o final da história é feliz ou positivo⁶⁹.

⁶⁹ Neste aspecto, *Amanhecer Esmeralda* diferencia-se da produção literária “adulta” de Ferréz; o final de sua obra infanto-juvenil é positivo/feliz, ou mágico, diferentemente dos finais dos romances do escritor, que são notoriamente negativos/tristes, ou realistas.

Deve-se levar em consideração, no entanto, o grau de similaridade entre o herói e outros personagens, que são variavelmente concebidos a partir de uma circunstância de impasse; quanto ao texto analisado, o narrador aborda o cotidiano da periferia, mais ou menos a partir de uma situação de impotência dos personagens retratados: o cenário social da periferia urbana.

Destaquemos a expressão de surpresa e de contentamento do pai de Manhã para realçar o vestido esmeralda como representação do “elemento mágico” da narrativa. O pai da criança reage com simpatia – “apesar de toda bebida que consumia” – ao ver a filha de vestido novo e cabelos em tranças rasteirinhas. Nas palavras do pai, a filha estava “linda como nunca” (FERRÉZ, 2005, p. 34-35). Nas páginas seguintes, a mãe da menina não teria reação diferente à do marido. Com o surgimento do “elemento mágico”, a casa da família ganha novos contornos de fantasia. O pai olha para a garota, observa ao redor e percebe que o barraco estava muito feio para abrigar a filha e seu “novo visual”. Ele pensa. Sai de casa e volta com uma lata de tinta cor azul, e começa a trabalhar: “- Vou pintar tudo, mia fia, vou arrumar tudo, você é muito linda pra ficar num lugar desse”. (Idem, p. 37)

“O BARRACO ESTAVA TODO PINTADO DE AZUL”. (Idem, p. 38). A expressão realçada pelo narrador numa fonte um pouco maior do que a convencional é mais um exemplo do recurso não-verbal adotado em *Amanhecer Esmeralda*. Pode-se afirmar que a diagramação como um todo, diga-se de passagem, de responsabilidade de José Jardim, contribui como acréscimo de sentido na narrativa. O que se observa é uma dada sintonia entre a imagem e o texto, diagramado com algumas letras maiores. Há uma passagem – numa das páginas finais da narrativa – em que aparece o desenho da rua sendo construída pela comunidade do bairro – na forma de mutirão. Neste caso específico, o discurso da solidariedade fica evidente na expressão destacada em letras maiores: “TRABALHARAM MUITO”. (Idem, p. 43).

As palavras ou as expressões realçadas por “efeitos” de diagramação, bem como as ilustrações e desenhos registrados na narrativa, devemos considerar, são, na realidade, alguns dos recursos simbólicos do discurso referente à mensagem ideológica que a obra acaba transmitindo ao leitor: a representação do cotidiano da periferia urbana, na perspectiva de uma criança negra, que já sente, aos nove anos de idade, o valor do esforço pessoal para sua própria sobrevivência.

Entre o discurso pedagógico e o literário

Ocorre analisar, no entanto, até que ponto o livro infanto-juvenil é matéria literária e/ou instrumento pedagógico, considerando as reflexões destacadas a respeito do conceito de literatura infantil; perceber ainda que Ferréz “atua” em uma linha tênue entre ficção e realidade. No caso específico da literatura infantil, o escritor paulistano acaba fazendo de *Amanhecer Esmeralda* mais um objeto de instrumento pedagógico (ou ideológico) do que uma produção literária propriamente dita. A inserção de uma figura de um professor parece ser bem sugestiva. Notemos o que tradicionalmente faz um professor: ensina, orienta.

A simbologia da cultura afro-brasileira também é outro elemento que merece destaque na narrativa. Ao fazer tranças rasteirinhas nos cabelos da menina Manhã, a personagem de Dona Ermelinda afirma que “toda menina afro-descendente devia fazer isso, usar mais os cortes que têm a ver com o nosso povo”. (Idem, p. 31). Na prática, a menina recebe ensinamentos ou conselhos de como deve ser ou como deve se comportar entre os “seus” – eis a principal percepção de leitura sobre a narrativa infanto-juvenil ferreziana.

Das aulas de “Educação moral e cívica” (diga-se de passagem, matéria muito realçada pelo regime militar, vigente no país entre o período de 1964 a 1985), lecionadas pelo paciente professor Marcão, às histórias sobre “raízes africanas de todos os negros” do país (Idem, p. 33), contadas pela merendeira Ermelinda, ainda há o discurso de solidariedade no “embelezamento” do bairro da periferia onde a menina Manhã morava. Todos os moradores da favela retratada se juntam num mutirão para mudar a paisagem local, o contexto periférico onde vivem. Há, portanto, um discurso bem nítido de “como a periferia deveria ser”.

Cabe reafirmar que um livro de literatura infanto-juvenil não deve ser usado somente como objeto pedagógico, nem instrumento de representação ideológica. A literatura para crianças e jovens deve servir como objeto de fruição estética, essencialmente. Pode ainda ter uma função instrumental? Sim, entendemos que sim, que pode. Mas não deve possuir uma função meramente utilitária: ser propaganda de um “estilo de vida”, como eventualmente sugere a obra de Ferréz. Entendido como literatura infantil, os livros dirigidos a crianças e jovens devem possuir necessariamente um *status* de produção artística. Não há dúvidas, assim, quanto à finalidade maior do texto literário: ser objeto de fruição estética. Assim, o

que notamos em *Amanhecer Esmeralda* é essencialmente a predominância do discurso pedagógico em detrimento do discurso estético-literário.

2. *Ninguém é inocente em São Paulo* – A experiência da narrativa curta

Ninguém é Inocente em São Paulo, a partir de seu próprio título, apresenta-se como uma espécie de “mensagem de alerta”. A sua imagem de capa escancara o retrato de uma grande metrópole dividida entre “ricos” e “pobres” e/ou “playboys” e “manos”. O livro trata ainda das conseqüências problemáticas de uma origem social subalterna na realidade social dos grandes centros do país, recorrente no texto de Ferréz pela caracterização de uma modalidade de “culpa social” e da “vingança pela exclusão”. “Apresentam-se cenas de requinte de violência acompanhadas de considerações sobre a injustiça social de um modo muito imediatamente vinculado, entremeando-se essas cenas”, conforme Pereira (2007, p. 166), “com o relato de outros múltiplos desdobramentos de abusos da força pelos oprimidos sobre os sujeitos situados em um patamar mais abaixo de dominação, como as mulheres”.

Vendido como um livro de contos, a obra mescla seu conteúdo com crônicas, ensaios, cartas, além de narrativas ficcionais propriamente ditas. No conjunto, apresenta um vínculo claro ou declarado entre ficção e não-ficção, tendo alguns de seus textos anteriormente publicados, de forma separada, em meios de comunicação midiáticos – conforme registrado em prefácio. Casos de “Pão Doce”, publicado na Itália, “O Plano”, na revista *Caros Amigos*, e “Buba e o muro social”, que saiu numa edição do jornal *Folha de S. Paulo*.

No mesmo prefácio (texto não assinado, embora ancorado claramente na primeira pessoa do escritor), podemos verificar um esboço de metalinguagem, no momento em que Ferréz torna pública a procedência de alguns de seus “contos”. De modo geral, seus escritos foram criados como “uma forma de insultar rápido alguém ou contar uma pequena mentira”; “alguns eu fiz por desespero [diz o escritor], um bico que alguém ofereceu”; outros são “começos de um romance que já nasceu fracassado” etc.

Como ocorre em outras publicações ferrezianas, *Ninguém é Inocente em São Paulo* celebra uma espécie de representação (ficcional) sobre o contexto social da periferia urbana.

Não há como passar despercebido diante da inscrição no sumário de *Ninguém é Inocente em São Paulo*, o primeiro *livro de contos* de Ferréz. O registro na obra é tachativo: apresenta-a como um livro de “contos e insultos”. Uma espécie

de *intertítulo* (um jargão jornalístico), que pode ser desvendado, aos poucos, a partir da primeira oração do prefácio constituído, intitulado de “bula”.

O próprio Ferréz é quem assina o texto: “Contos pra mim sempre foram desabafos, tá ligado?”. Ou são “começos de um romance que já nasceu fracassado”. Algumas linhas adiante, o mesmo escritor paulistano procura definir, ou, ao mesmo tempo, “confundir” a (sua) recepção (crítica): considera o conjunto de suas narrativas breves sobre o cotidiano como “uma forma de insultar rápido alguém ou contar uma pequena mentira”. Há vestígios de irreverência nesta última afirmativa; a ambigüidade ou a peculiaridade discursiva de Ferréz é mais que percebida, ou comumente autodeclarada.

Diferentemente do que ocorre nos romances ferrezianos, as narrativas de *Ninguém é Inocente em São Paulo* muitas vezes trazem o próprio escritor da obra como personagem, como se pode notar nos textos de “O Plano” e “O ônibus branco”, produções que “sempre nasceram rápido, de uma paulada só”, conforme a consideração do escritor paulistano. Acrescente-se: “A maioria é duro, desesperançado, porque assim foi vivido ou imaginado”.

Logo, se percebe que esses mesmos “contos e insultos” possuem, muitas vezes, contornos estilísticos de crônicas – pelo menos é o que o autor procura justificar, no mesmo prefácio, sobre o teor de sua narrativa: diz respeito a “trechos de vida que catei, trapos de sentimentos que juntei, fragmentos de risos que roubei estão todos aí, histórias diversas do mesmo ambiente, de um mesmo país, um país chamado periferia”. Em tal trecho, fica clara a caracterização do discurso ferreziano: a ficcionalização do contexto social das periferias.

Mas, quanto aos contornos formais ou estéticos dos textos ferrezianos, o autor não se prende a uma única formatação estilística. Ora escreve narrativa ensaística, como é o caso de “O Plano”, texto publicado (anteriormente) na revista *Caros Amigos*; ora o autointitulado escritor marginal “inova” com uma estrutura mais teatral, conforme o exemplo do conto “Pega Ela”. Além disso, Ferréz produz sua mensagem a partir de construções historicamente cristalizadas, como no caso do gênero epistolar, na narrativa “Assunto de família”.

A propósito ainda sobre a inscrição “bula”, o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p. 527) indica significados diversos referentes ao termo, entre os quais podemos associar, neste caso, “impresso que acompanha medicamento e

contém informações sobre sua composição, utilidade, posologias e as suas contra-indicações; conhecimentos, luzes, habilitações; razão ignorada, cargas-d'água”.

Assim sendo, passada a prescrição da “bula”, podemos então “provar” dos chamados “contos e insultos” marginais; neste caso específico, atenhamo-nos a uma breve análise das narrativas “O Plano”, “Pega Ela” e “Assunto de família”.

‘O Plano’

Para o narrador ferreziano, há um “plano” por trás de toda a estrutura social; há um “sistema gerador e reprodutor” que dá sustentação ao chamado mundo social ou simbólico; esse mesmo discurso – operado por Ferréz – pode ser identificado em outras de suas obras, vinculadas à chamada nova literatura marginal. Em dada perspectiva, temos um ponto de vista da realidade urbana associada a um “sentimento de conspiração” ante o mundo social em que vivemos, ou, sobre o mesmo mundo que nos cerca; e o mais importante: tal perspectiva remete à constatação de uma realidade em clima ou estado de guerra permanente.

“O Plano” remete a um “estado de coisas vigente”, sob a perspectiva do próprio escritor marginal, morador de favela e que, sempre que pode se expressar, se declara como um membro da chamada “marginalidade social” – por mais que este termo sofra desgastes significativos, em função da recorrência de seu uso.

Sem a preocupação de necessariamente explicar os supostos fundamentos da realidade social que o cerca, o narrador ferreziano procura pontuar, conforme um “relato de marginal” (o que remete ao uso de traços realistas de um repórter da favela), que as regras sociais na periferia são muitas vezes diferentes e severas na comparação com outros ambientes sociais.

Analisemos o início do referido conto:

O esquema tá mil grau, meia-noite pego o ônibus, mó viagem de rolê pra voltar, o trampo nem cansa muito, o que mais condena o trabalhador é o transporte coletivo.

Muita gente no banzão, muitas de maquiagem pesada, mas muitas também com os cadernos no braço, mulher de periferia é guerreira, quero ver achar igual em outro lugar.

O plano vai bem, dois manos de cadeira de rodas no final do Capelinha, um outro de muleta, um cego entra logo depois, essa porra é ou não é uma guerra? (FERRÉZ, 2006, p. 15).

Embora o “ponto de vista” do narrador seja claro quanto à sua origem social ou posição ideológica, nem a periferia nem o seu (suposto) reverso que é a chamada “elite sócio-econômica” são poupados na narrativa: “os pés descalços, sujos como a mente da elite, o plano vai bem, todos resignados, cada um, uma seqüela, chamados desgraçados, nunca tem no bolso o dobro de cinco”. Nesta passagem, vemos um esboço de discurso que sugere um retrato de periferia na condição figurativizada de “vítima” de um “sistema”, mas que não pode ser considerada “parte inocente” no mesmo processo. Aliás, não há “inocentes” em São Paulo, afirma Ferréz, conforme a própria inscrição que não por acaso dá título à sua obra.

Isento e, simultaneamente taxativo, o escritor/narrador assim afirma:

O meu povo é assim, vive de paixão, o ideal revolucionário também é pura paixão, muitos amam Lucimares, muitos amam Marias, Josefas, Dorotéias, e, na transubstanciação da dor, um tiro mata um empresário no posto, o plano funciona.
 E quer saber?
 NINGUÉM É INOCENTE EM SÃO PAULO.
 Somos culpados.
 Culpados.
 Culpados também.
 O mundo em guerra e a revista *Época* põe o Bambam do *Big Brother* na capa, mas que porra de país é este?
 O mesmo país que se dizima com armas de fogo e as mantém pelo referendo.
 Ah! É verdade, o plano funciona. (Idem, p. 16)

Ao mesmo tempo em que atesta o “sucesso” do suposto “plano”, o narrador-personagem contamina-se de um sentimento de contrariedade, que o acompanha na uniformidade de seu discurso, traduzido no formato de um comentário sobre o cotidiano: “o plano” funciona, mas ele insiste ou tende a contrariá-lo – seja imaginariamente, ou não.

Para usar as mesmas expressões ferrezianas, resta saber até que ponto o suposto “plano” funciona ou qual o momento em que ele deixa de funcionar. O próprio escritor/narrador se sente “fora” do “plano”. Mas será possível viver “fora do sistema”? Relativamente emblemático, o questionamento suscitado merece no mínimo uma reflexão.

Destaquemos agora o sentimento de resistência e de ódio social por parte do narrador marginal, passagem que lembra ainda a constituição de um depoimento:

Tô no buzão ainda e um maluco me encara, vai se foder, você é meu espelho, não vou quebrar meu reflexo, mas a maioria quebra, faz o que o sistema quer.

Quem gera preconceito é só quem tem poder, um sem o outro não existe, o ônibus balança que só a porra, tenho até desgosto de continuar a escrever, mas comigo o plano não funciona.

Morar em periferia sempre me prejudicou, esgoto, bebedeira, tiro, e principalmente pra se candidatar a algum emprego. É do Capão? Então não emprega. (Idem, p. 17)

Percebe-se, na citação, o desabafo de uma testemunha da realidade humana, que se sente injustiçada. Aliás, o escritor paulistano “insulta”, ou também se sente insultado? Ferréz, de crítico a objeto de sua própria ironia? De fato, a sistemática do funcionamento do referido “plano”, sugerido pelo próprio escritor paulistano, não deixa de suscitar curiosidade e reflexão, principalmente a partir de um posicionamento crítico (ou dos críticos) à distância.

‘Pega Ela’

Como já foi afirmado, Ferréz não vive a distância a matéria simbólica que dá base à sua produção ficcional. Persiste como um escritor periférico engajado, promovendo projetos sociais e produzindo sua *literatura nas margens*, no bairro paulistano do Capão Redondo.

Daí que a periferia da capital paulista, realçada nas linhas de seus “contos e insultos”, advenha de uma realidade extra-lingüística precisamente localizável, ambiente em que o código e percepções possuem suas especificidades próprias de funcionamento: tomemos o emprego das gírias como um dos dados característicos de sua literatura marginal.

Some-se ao código linguístico o registro da violência urbana, no mesmo contexto da marginalidade social, a mesma violência que emerge como tema principal do cotidiano urbano na modernidade. Como sabemos, a problemática da violência urbana é tamanha que, em certos casos, o poder do Estado é limitado em regiões periféricas onde o tráfico de drogas “oferece” influência sobre suas respectivas populações, o caso de favelas e guetos. Grupos ou facções criminosas exercem poder social ou político e, muitas vezes, fazem até o papel de segurança, que em tese seria de responsabilidade governamental. É o que vemos cotidianamente em jornais e telejornais do país. Há “casos” em que o “crime

organizado” decide (o absurdo de) quem deve morrer ou continuar vivendo nas favelas. Ocorre, assim, uma espécie de “naturalização da violência urbana”. É o que podemos perceber na retratação da violência no conto “Pega Ela” (idem, p. 19-22).

O conto transpõe um diálogo (breve) entre dois amigos, Lipo e Alemão, trazendo à tona a curiosa história de um crime encomendado: um amigo que mata outro a pedido de um terceiro amigo. A motivação do assassinato: a traição conjugal. A temática da violência, logicamente, permeia toda a composição, como acontece nas produções da nova literatura marginal. Neste caso, ou basicamente, o assassinato se processa por meio de uma conversa dinâmica, direta e simples, sem a intervenção de um narrador. Frases curtas e termos coloquiais oferecem tal dinamicidade à composição. Inevitavelmente, o registro de gírias e palavrões remete a um ambiente sócio-cultural localizável, no caso, a periferia de um centro urbano.

De início, o título do conto sugere o registro de um tema universal, a “morte”, inscrito no âmbito da “marginalidade social”, associado ainda à idéia de que a maioria dos crimes sociais possuem ligações estreitas, em especial, com o dinheiro ou com a mulher.

Em “Pega Ela”, a mulher é o centro motivador do assassinato, sendo em certo sentido, representada como um objeto de prazer e de desejo. Não à toa, numa passagem do texto, ela é chamada de “vadia”, no entanto, sem direito à voz, pois o “diálogo” traz apenas duas vozes masculinas. – “Pega”, no vocabulário das periferias urbanas, diz respeito ao uso dos verbos “matar” e “ficar com”. “Pega Ela”, ou simplesmente, “fica com ela” e “mata ela”.

O que parece óbvio para um leitor localizado na realidade da periferia urbana pode não ser para um interlocutor distante de tal contexto. Chama a atenção, ainda nas primeiras frases, a ausência do emprego de travessões, daí uma narrativa em versos, sem o compromisso de rimas, é claro. “Longe, hein?/É estrada, nego, é assim mesmo/ E como anda a Suzana?/A loira tá da hora”. O uso de frases curtas, além de sugerir um “diálogo” com o discurso poético, faz uma associação direta com composições musicais, mesmo recurso estilístico freqüente nas composições de *rap*, pelo menos no que se refere à disposição dos vocábulos no texto. Como já mencionado, Ferréz também é *rapper*.

A associação estreita com a música na periferia é evidenciada na “fala” do personagem Lipo: “Ih! Esses papos me incomodam”. Pode-se encontrar o mesmo enunciado na música “Capítulo 4, versículo 3”, do grupo de rap *Racionais MC's*. Na

“falta” de um narrador o diálogo se processa num ritmo dinâmico, espontâneo, natural, como qualquer conversa do cotidiano. “Pode crer/Então faz mais de 15 anos, tu tá com quanto?/25/Então tem isso não, tem uns 13/Pode crer, Alemão, desde o dia em que te vi quis ser teu amigo”.

Publicado como um conto, “Pega Ela” poderia ser adaptado facilmente como uma peça teatral (mesmo que breve), já que em, quase toda sua totalidade, é composto como um diálogo. Há apenas um trecho em que o espaço físico surge na superfície do texto como um ambiente localizável: “Temos que falar/Pra que remoer?/Temos que sumariar/Vamos parar para minjar?/Vamos/Ah! Nada mais gostoso do que minjar/ Ainda mais nesse mato verde, queria viver aqui”. A passagem segue após um curto tempo em que os dois amigos ficam em silêncio, momento no qual se verifica o emprego de reticências. A partir dali, Lipo começa a sofrer ameaças de Alemão. Antes do momento de urinar, ambos ainda têm tempo pra divagar em idealizações, desejos e fantasias. Enquanto urinam e marcam seu território, fantasiam, em comum acordo, sobre um mundo não real ou distante de suas vidas. Aliás, o sujeito periférico também alimenta sonhos. “É mesmo”, afirma um deles. “É ficar de boa, andar de cavalo, plantar uns baratos”, diz o outro. Na seqüência, Alemão retira da cintura uma arma. A morte de Lipo era, agora, um fato iminente. Afinal, deve-se respeito e obediência à lei que impera na favela.

Nem uma amizade antiga faria com que um amigo deixasse de matar o outro por encomenda de um terceiro. Indiretamente, o conto explicita o valor simbólico que possui a traição conjugal, em particular, no âmbito da periferia urbana; aliás, ambiente ao qual o poder público tem pouco ou nenhum acesso. Na prática, o que funciona no interior das periferias é um “Estado paralelo”, onde o crime, a desigualdade e a violência social determinam a vida de todos os moradores de um espaço geográfico, conforme denunciam, na atualidade, as manchetes dos principais jornais do país.

Num dado trecho da obra, Alemão, já decidido, saca a arma escondida na cintura. “Alemão, carái, você é meu irmão, guarda essa porra”. Enquanto um ameaça, o outro procura negar a traição conjugal. Lipo, aflito: “Mas que carái é esse?”. Alemão responde: “Sei não, sei que o cara era irmão, vai ter que sumariar”. “Sumariar”, conforme a linguagem da favela, “resolver”, “decidir”, “matar”. A tensão da conversa aumenta. O diálogo fica cada vez mais tenso. “Mas não catei”, tentou argumentar. “Catou”. “Catei...”, quase admitindo. “Fala logo porra”, o outro perde a

paciência. Depois de admitir: “Fala tudo, porra!”, esbraveja o matador de aluguel. Mais uma vez Lipo tenta argumentar: “Eu tava tomando banho, ela entrou, tava de espartilho e o carái, eu dei um beijo”. Na periferia, a morte é certa para quem ousa “sair” com mulher do amigo: “Sinto muito, Lipo”. Pode-se dizer que não houve nenhuma compaixão neste caso.

Surpreendente. O desfecho da narrativa não poderia ter um fim mais estranho, trágico e imprevisível (muito sensivelmente para quem vive numa periferia). Lipo morto. Alemão sente-se com o dever cumprido. “Fala!/É o Alemão/E aí?/Matei meu melhor amigo, meu companheiro, só que sua mulher também vacilou”. Pelo telefone Alemão esclarece o caso para o amigo. O personagem traído também é surpreendido. Sua mulher teria que ter o mesmo fim do amigo Lipo. Ela havia consentido na traição ao marido. Alemão enfatiza: “Não basta, eu perdi meu irmão, você vai ter que matar ela”. O marido traído responde, reluta pelo telefone: “Mas ela tá grávida”. O “código” (lingüístico e penal) na periferia é bem claro: “Foda-se, de repente nem é seu, cê sabe o código, se não pegar, a gente pega vocês”. O medo de ficar “mal na quebrada”, pra usar uma expressão muito usada na periferia, fez de Alemão um sujeito implacável. O medo da violência faz qualquer um pensar duas vezes, duas vezes mesmo. “Tá, tá bom, carái, vou pegar”. Mais um morto para a estatística policial.

‘Assunto de família’: palavras finais

A respeito de uma marcada recorrência estilística, o livro *Ninguém é Inocente em São Paulo* (a começar por seu título), sintetiza mais uma vez uma dada caracterização realista do discurso ferreziano: não há efetivamente “inocentes” na esfera da modernidade ou da pós-modernidade social, mais especificamente, no que se refere ao contexto conflitivo de uma grande metrópole urbana, declaradamente, a cidade de São Paulo.

Por outra, temos a confabulação (imaginária) entre narrador – impregnado de maniqueísmo – e sua matéria literária (o universo simbólico da capital paulista); paira a atmosfera de ceticismo e de complacência com relação àqueles que resistem (metaforicamente, ou não) na guerra social declarada pela sobrevivência, num

ambiente cada vez mais marcado pela polarização entre “periferia” e “não periferia”, considerando-se o aumento do número de favelas na capital paulista.

Basicamente, pudemos perceber que o discurso ferreziano põe o dedo na ferida ou aponta o *xis da questão* observada ao longo deste ensaio: o registro da cada vez mais marcante polarização entre as *margens* e o *centro* das grandes metrópoles urbanas no país, aqui ficcionalizada pela escrita de um contador de histórias marginal.

Há, a partir da constatação de uma “cidade dividida” socialmente, a revolta de um escritor produzindo sua literatura para criticar ou chamar a atenção dos problemas sociais de um ambiente social onde o mesmo Ferréz vive: do “outro lado do muro social”, a parte pobre ou carente de urbanidade ou de atenção do poder público. Diante de um dado descaso do poder público, o sentimento mais explícito se traduz em ódio social. De certa maneira, o escritor representa um pouco da consciência de seus pares na periferia: “Eu ainda estou aqui! Escrevendo contra a elite que a cada dia extermina mais minha gente”, assina o próprio Ferréz (Idem, p. 79), em “Assunto de família”.

Nesta “carta” endereçada à figura de seu pai, o escritor ainda desabafa: “Pai, eu vou parar de ser cristão, vou parar de perdoar esses que tanto nos humilham, a dor já dominou tudo, a minha revolta só cresce”. Para mencionar uma expressão usada pelo mesmo Reginaldo Ferreira da Silva, a favela agora tem seu (próprio) *manual prático do ódio* – não por acaso, a inscrição ainda dá nome ao seu segundo romance publicado.

Além de suscitar a problemática do “ódio” e da “violência” social, o discurso ferreziano se sustenta com base numa ideologia amparada num instrumento simbólico anteriormente exclusivo de uma elite: o acesso à leitura e aos livros. A carta/documento deste escritor paulistano deixa bem clara sua proposta como intelectual/escritor:

Sabe Pai, tem uns caras que tão me ajudando nessa revolução que tanto quero, eles acreditam em um mundo melhor, um mundo como o senhor sempre falou pra mim, um mundo de educação e estudo, o senhor batia nessa tecla, e está funcionando, tudo que tenho devo ao estudo, aprendi que nós nascemos devendo vários dólares para os americanos, e nossos artistas não representam a revolta de um povo, que merecia melhores representantes, às vezes acordo desanimado e quase acredito no que o sistema diz. (Idem, p. 80)

A idéia de “sistema” fica implícita e explicitamente recorrente no pensamento deste escritor paulistano; sempre volta em seu imaginário a percepção de que o “plano funciona” mesmo: de que a realidade social não muda, sobretudo para as regiões periféricas. Mas ele contraria esta sistemática: intenta uma “revolução social” nas favelas para que, de alguma maneira, a realidade destas localidades mude.

Pensando bem, é preciso ter muito ideal ou idealismo mesmo para modificar a realidade – neste caso por meio da literatura –, considerando a constatação de que “não há inocentes em São Paulo” – antes de mais nada – uma metrópole cada vez mais “dividida” entre “periferia” e “não periferia”, ou suas respectivas representações sociais.

CAP. IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS: ELEMENTOS PARA UMA TEORIA DO NOVO ROMANCE MARGINAL

Analisar os procedimentos narrativos adotados em produções literárias contemporâneas é cancelar a junção entre Literatura e Vida como um tipo de correspondência consagrado pelo conjunto histórico das obras romanescas existentes, traduzidas como representações simbólicas que remetem à própria caracterização discursiva do gênero romance: uma forma de expressão literária moderna, orientada pela perspectiva individual e inovadora do escritor, no exercício de retratar uma dada condição da realidade humana. Tal problematização, no âmbito da contemporaneidade, suscita a constituição ficcional obtida nas obras associadas ao que chamamos de “nova literatura marginal”, inscritas neste caso como um projeto de coletividade, embora norteadas pelo viés de uma concepção particular de escritores comprometidos com a própria realidade retratada no texto.

Observada a partir de seus problemas, temos a periferia retratada na ficção como um exemplo de espaço “esquecido” pelo poder público. Essa realidade tem servido como objeto de expressão cultural, por parte de escritores e artistas, sejam eles originários de comunidades periféricas ou não. Por isso, como manifestação de uma cultura, a suscitada literatura marginal “é, com todos os reparos que se lhe possam fazer da perspectiva crítica hegemônica, uma tomada de posição por parte de sujeitos subalternos, (...) ela é elemento substancial de um projeto que vai além do literário”. E mais: “além de manter vínculos estreitos com algumas expressões culturais de rua como o hip-hop e a arte dos grafiteiros, busca se constituir em porta-voz estético e ideológico dos que sempre foram silenciados e hoje integram o ‘povo da periferia/favela/gueto’”, completa Eslava (2004, p. 46-47).

Já Patrocínio (2007, p. 27) defende a definição de literatura marginal como “um discurso de rasura da fala hegemônica, estruturando não apenas uma proposta literária contrária, mas, antes de tudo, negando-a”. Segundo o citado pesquisador, os escritores marginais buscam na prática “assumir o *status* de voz unívoca da periferia”, atuando como porta-vozes da marginalidade social. Este gesto de autoafirmação cultural ou ideológica acaba por afastar ou segregar qualquer tipo de movimento *externo* que procure ficcionalizar o mesmo ambiente periférico. Quer dizer, nesta lógica, só pode ser “escritor marginal” aquele que fala “de dentro” da favela ou periferia. Polêmica, esta concepção abre caminho para um debate entre estudiosos e especialistas em produções literárias contemporâneas.

De modo geral, a literatura marginal atual/vigente deve ser identificada como uma composição derivada de uma tradição romanesca e, com algumas ressalvas, como algo bem próximo às caracterizações feitas por Eslava e Patrocínio, a partir da produção de escritores que partem do registro “de dentro” do contexto social das periferias urbanas – casos notórios de Ferréz, Paulo Lins e Carolina Maria de Jesus, consideradas suas especificidades e formas de expressão composicionais. Já aqueles associados ao contexto “de fora” das periferias – caso de João Antônio e Marcelino Freire, que também trazem em suas obras “retratos sobre a desigualdade social” no país – possuem parcialmente, em suas respectivas produções, elementos temáticos e estilísticos que os aproximam da literatura aqui abordada, sem, no entanto, terem vinculação estrita com este tipo de produção artística.

Do registro do contemporâneo, vemos surgir o “novo romance marginal” feito um tipo de literatura que, ao ser matéria de ficção, amplia consideravelmente o seu foco receptivo de manifestação cultural da atualidade, projetado ainda como documento social e objeto de crítica sociológica. É o que realçamos da literatura de Ferréz, sobretudo da análise dos romances *Capão pecado* e *Manual prático do ódio*, tomados neste estudo como uma espécie de releitura discursiva, cujo *modo de dizer* sócio-cristalizado remete a um desdobramento estilístico do “realismo”, que contempla a constituição de possíveis “elementos para uma teoria do novo romance marginal”; um estilo literário aqui apresentado como um discurso contestador das tradições sociais, mas que paradoxalmente conserva um traço de tradição literária moderna: a marca da tradição romanesca da literatura dita ocidental.

Em “O realismo e a forma romance”, Watt (1990, p. 13) observa o “realismo” como o atributo mais original do gênero romance. Trata de pontuar a presença da obra romanesca como objeto de uma convenção formal, tendo como propósito “retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária”; ou seja, segundo o autor, o realismo não estaria na espécie de vida apresentada no texto, e sim na maneira como ela é apresentada. No ensaio referido, Watt atenta para algumas analogias entre o realismo na filosofia e na literatura. Apresenta um estudo pertinente sobre a hipótese de a tradição realista na filosofia ter influenciado o realismo no romance. Contextualizadas, tanto as inovações filosóficas quanto as literárias, são consideradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla: um movimento histórico que designa uma transformação cultural, adotada pela civilização ocidental desde uma visão de

mundo antes ligada à Idade Média até o período do Renascimento; como consta, neste intervalo temporal, processa-se uma crescente tendência a substituir a “tradição coletiva” pela “experiência individual” como juízo decisivo da realidade.

Watt trata da definição de um estilo narrativo específico, a partir da análise das obras dos romancistas ingleses Defoe, Richardson e Fielding⁷⁰. Considera o romance uma composição formada pela soma das técnicas literárias, por meio das quais a narrativa romanesca “imita a vida seguindo os procedimentos adotados pelo realismo filosófico em sua tentativa de investigar e relatar a verdade”. Atesta-se, no surgimento do romance no século XVIII, a construção simbólica de uma “visão circunstancial da vida”, constituída por um estilo cunhado de “realismo formal”. Assim, o romance é visto como “um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações”; neste caso, “apontados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (Idem, p. 31).

Essa mesma concepção de “relato completo e autêntico da experiência humana” pode ser estendida à formulação do novo romance marginal do final do século XX e início do século XXI, em meio às produções ficcionais contemporâneas. Neste caso específico, observamos a construção de um romance que, ao se destacar como desdobramento de uma determinada tradição cultural, ganha projeção simbólica pela ênfase a um código lingüístico semelhante à linguagem adotada nas periferias, tendo a gíria – um dado lingüístico exteriormente localizável – como o principal elemento referencial de sua composição artística. Como se percebe, Ferréz transcreve ou transpõe esse “modo de dizer” sócio-cristalizado para o texto da ficção, identificado como um dado estilístico marcante de suas obras, do mesmo modo como pode ser encontrado em outras produções associadas ao estilo literário em questão.

Em *Manual prático do ódio*, vemos que o código verbal possui tratamento semelhante ao encontrado em *Capão pecado*. Com certo grau de recorrência, o propósito é (re)afirmar que o narrador deste tipo de produção se constitui por meio de uma estilística sócio-cristalizada. O recorte narrativo no primeiro romance de

⁷⁰ Para Watt, Defoe, Richardson e Fielding não descobriram o “Realismo formal”, eles apenas o aplicaram de maneira mais completa do que os escritores que os antecederam.

Ferréz não é muito diferente do verificado no segundo. Na prática, os narradores de ambas as obras se aproximam de um modo específico de narrar: retratam a periferia de um centro urbano, a partir de um “modo de dizer” estabelecido no próprio ambiente social representado. É marcante, assim, o uso de recursos estilísticos associados à linguagem oral das periferias: as “frases longas” ordenadas por justaposição, registradas com pontuação que lhes garante o ritmo de fluxo contínuo. Vê-se, então, a formação característica do narrador marginal, munido de um ponto de vista afeito ao uso de uma linguagem oral da atualidade; soma-se à narrativa, a transcrição de certo tipo de exercício de “monólogo interior” dos personagens, muitas vezes traduzido pelo uso do discurso indireto livre, pelo qual narrador e personagens compartilham de uma mesma perspectiva. Mas o recurso lingüístico também serve para garantir velocidade e tensão ao relato, orientado por uma percepção individual, como ocorre de modo localizado nas páginas do segundo romance ferreziano, no ato em que o protagonista Régis pensa no futuro de sua família, ao mesmo tempo em que sangra e agoniza no sofá de casa, após trocar tiros com Modelo, seu principal algoz na história contada.

Caracterizada, a narrativa do novo romance marginal ocupa-se da construção e difusão de um código lingüístico bem próximo daquele do espaço referencial, pois se propõe a constituir uma espécie de retrato social, do mesmo modo, a partir de uma visão circunstancial da vida. Neste sentido, Ferréz é abordado como um dos escritores mais representativos deste estilo literário; o escritor marginal destaca-se por uma produção ficcional atrelada ao ambiente contemporâneo das periferias, atentando para a própria idéia de contemporaneidade, com a intenção de pontuá-la por meio de um posicionamento crítico-social de tradição ensaística; compõe-se, então, um exemplo que se alinha a um tipo de retrato social das regiões periféricas dos grandes centros do país. Ao percorrer o caminho de romancista, Ferréz oferece, assim, uma espécie de continuidade à significação e ao significado de uma estilística que possui histórico e vínculo com uma tradição individualista e inovadora, cuja composição e transmissão de seu discurso remontam aos contextos históricos da Inglaterra do século XVIII e do Brasil do século XIX⁷¹. Considerada uma forma de

⁷¹ Quando o realismo do “novo romance marginal” oferece uma reflexão a partir da tradição do gênero no Brasil, vemos que os antecedentes históricos deste estilo literário possuem registros bem nítidos, por exemplo, no século XIX, nos chamados “espaços de exclusão”: “os cortiços” e “casas de pensão”, presentes na obra de Aluísio Azevedo. Surgem, na época, as primeiras aparições do que hoje conhecemos como favelas, guetos e/ou localidades periféricas, regiões que abrigavam aqueles que a sociedade explorava e refugava: escravos libertos,

expressão neo(ou hiper)-realista, a obra ferreziana ganha *status* de continuadora de uma herança romanesca ascendente e destacada no quadro do sistema literário do país.

Na relação entre a ficção de Ferréz e a tradição inglesa do romance, notamos algumas considerações acerca da composição do novo romance marginal, com destaque para a junção entre o ambiente e os personagens retratados. Em uma dada abordagem sobre as principais características do “realismo formal”, vemos que o escritor radicado no bairro do Capão Redondo, em São Paulo, contempla o propósito de formular uma representação simbólica de um ambiente extralingüístico localizável. Ao seguir uma linha de tradição claramente romanesca, *Capão pecado* concebe uma proposta da descrição de um “recorte” da realidade da periferia urbana; o próprio título da obra indica e confirma a mescla de Literatura e Vida como distinção básica e explícita deste tipo de narrativa. Capão, o bairro retratado no primeiro romance do escritor, é também a representação de uma localidade pobre da periferia paulistana; um espaço físico resultado da contemporaneidade, localizado também no segundo romance do escritor. Muitos dos temas assinalados no texto do novo romance marginal, assim como parte considerável dos personagens constituídos a partir de uma localidade pobre, podem ser vistos como elementos extralingüísticos localizáveis; vislumbra-se um retrato do cotidiano, do qual vem à tona uma realidade humana simbolicamente construída.

Cabe ilustrar que a literatura de Ferréz ganha relevo pela explicitação do elemento extralingüístico referencial como um dos aspectos determinantes de sua convenção formal, dita neo(ou hiper)-realista. É marcada como um tipo de literatura originária de uma tradição realista do romance que, de tempos em tempos, privilegia a representação de temas, de ambientes e de personagens que quase sempre partem de uma realidade contemporânea; uma forma artística que normalmente é movida por um processo cultural de inovação e de renovação contínua. É o que, de fato, ocorre desde a ascensão do citado gênero artístico; uma produção que, desde

trabalhadores pobres, imigrantes, prostitutas, homossexuais, entre outros membros das denominadas minorias sociais. Neste início, a acepção de Realismo se mistura à do Naturalismo utilizada na época. Neste subitem, porém, optamos pela análise localizada do “realismo formal” de Watt, por se tratar de uma perspectiva histórica anterior à adotada no Brasil, e que dá origem ao gênero do romance ocidental, tratado aqui como base discursiva e ponto de partida deste ensaio. Na seqüenciado trabalho vamos tratar da representação do realismo na literatura brasileira, com base no livro *Tal Brasil qual romance?*, de Flora Süssekind, com o qual caracterizaremos o “novo romance marginal” como um estilo literário no qual a noção de “testemunho” e de “trauma pessoal” compõem um desdobramento estilístico de uma tradição cultural e romanesca no país.

o seu princípio, seria distinguida pela substituição do uso de enredos tradicionais por enredos ditos contemporâneos. Essa tomada de posição, por exemplo, é realçada por Watt (Idem, p.15), como uma diferença importante na relação comparativa entre o romance e as formas literárias anteriores ao século XVIII. Não à toa, o autor realça Defoe e Richardson como os primeiros grandes escritores ingleses a não utilizar em suas produções enredos da mitologia, da História ou de outras fontes literárias do passado. O registro do “clássico” dá vez a um “contexto circunstancial” da atualidade.

Parece correta, assim, a distinção verificada entre uma “tradição literária” e uma “contraposição estilística”, visualizada no plano da construção do novo romance marginal, pelo *status* de releitura discursiva. Constituído como um típico agente da periferia, o “narrador comentarista” (aparentemente anônimo) de Ferréz possui marcas semelhantes ao “narrador comentarista” de autores prestigiados da segunda metade do século XX, caso de Clarice Lispector e seu alterego Rodrigo S.M., em *A Hora da Estrela* (publicado em 1997), obra marcada pela contemporaneidade de um período histórico da realidade do país. Aliás, neste ponto destacamos/reiteramos a passagem que mais nos tem instigado, na análise do *corpus* deste trabalho: o pressuposto que indica a perspectiva do novo romance marginal vinculado à “tomada de voz por parte dos dominados”. Reconhecidamente, o narrador marginal (que normalmente espelha o ponto de vista de um escritor) posiciona-se empática e enfaticamente ao lado “dos dominados” da periferia urbana, ante o conflito social estabelecido entre a “margem” e o “centro” de uma sociedade retratada e suas configurações materiais e simbólicas de poder. Em suma: acreditamos que seja mesmo este o dado principal ou inovador dirigido às tradições culturais, confirmado o contorno formal-estilístico de uma espécie de “literatura de testemunho”.

Analisada, a “visão circunstancial” suscitada pela narrativa do novo romance marginal contempla uma representação de cultura, a partir “de dentro” da periferia paulistana, celebrada no texto como uma espécie de personificação das periferias dos grandes e principais centros urbanos do sudeste do país. Ao problematizar uma dada realidade social de um bairro pobre da periferia paulistana, Ferréz evoca uma percepção individual de seus personagens, com base em sua própria experiência de vida, conforme procura apresentar uma versão sócio-histórica da localidade narrada. Neste ponto, o exercício de individualidade do escritor remonta à caracterização contemporânea dos personagens, como elemento constitutivo do discurso

romanesco, marcado historicamente como uma construção literária moderna, composta por um enredo e personagens retratados como pessoas específicas, em circunstâncias também específicas, “e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada”, conforme as palavras de Watt (Idem, p. 17).

Feito uma “coleta” de um relato oral coletivo, a literatura de Ferréz oferece significação e significado a um registro de memória e a uma retomada de uma tradição cultural, no âmbito de uma realidade socialmente marginal/marginalizada, ao mesmo tempo em que questiona um centro econômico de poder, marcado como um pólo sócio-político de uma metrópole. A espacialidade que serve como referência na constituição do ambiente físico e/ou cenário social dos romances marginais é a mesma que confere contornos antropológicos e sociológicos à representação das relações humanas e dos conflitos sociais como experiência de vida de uma periferia do final do século XX e início do século XXI. Diga-se: o ambiente físico da periferia retratada consagra a exposição de temas sociais destacadamente atuais, sobretudo os da estetização do ódio, da violência e da desigualdade social.

Mas, a constituição simbólica do novo romance marginal, cujo “ponto de vista” elabora uma concepção genérica de periferia, se apóia em um domínio discursivo específico. Ao mesmo tempo em que se ocupa do ato de contar uma história, o narrador marginal pratica o exercício recorrente de fazer comentários sobre o mundo narrado. Trata-se de um narrador-comentarista munido de sensibilidade sociológica; propõe-se a representar a fabulação dos conflitos de classes entre os personagens, instituídos a partir de um “retrato idealizado” de periferia. Como percebemos, o conflito de classes é exposto de forma acentuada a partir de uma leitura descritiva dos romances ferrezianos. Os membros da periferia de Ferréz, os atores principais, quase sempre são abordados em situação de choque direto e indireto com uma ideologia distinta, ante outros atores economicamente (mais) ativos, das classes média e alta da sociedade, e que quase não aparecem diretamente na imagem do cotidiano representado. Constitui-se, então, uma tensão discursiva que se processa a partir de uma dimensão real/imaginária problematizada na narrativa, vinculada às *margens* de uma metrópole urbana. Busca-se empreender um traço de veracidade na narrativa marginal, como se o texto narrado fosse resultado de um pretenso retrato social neo-realista, tendo como mensagem principal a representação de uma radiografia da “vida como ela é”.

Vemos que este tipo de tensão traz a conformação de dois domínios discursivos que definem a noção genérica de “narrador marginal”, conforme já pudemos notar no desenvolvimento da análise descritiva dos romances de Ferréz. De um lado, temos o “mundo narrado”, referente à própria constituição básica do enredo da nova literatura marginal, o sustentáculo do que compreendemos como o novo romance marginal; de outro, a configuração de um “mundo comentado”, que suscita intervalos na narrativa, momento em que o narrador, munido do peso simbólico de seu adjetivo, intervém na história contada com comentários sobre temas e personagens. Ora o narrador marginal age com isenção (“mundo narrado”) diante do conflito de classes posto ou declarado na história contada; ora, atua com parcialidade (no “mundo comentado”), especialmente em “defesa” dos favelados.

E se pontuamos o narrador como “marginal”, logo pretendemos caracterizá-lo pela abordagem singular de seu ponto de vista. Embora as histórias de Rael, protagonista de *Capão pecado*, e de Régis, personagem principal de *Manual prático do ódio*, sejam contadas em terceira pessoa, é marcante o registro de comentários de quem narra como se fosse uma testemunha (ocular) do próprio fato narrado; o mesmo procedimento narrativo pode ser percebido no segundo romance do escritor. Em certos casos ocorre uma “participação incisiva” de quem conta a história. Aliás, a hipótese do novo romance marginal como objeto artístico de um “testemunho de vida” e “trauma individual” será tratado nas considerações finais deste trabalho, como uma convenção formal constituída por uma “estética midiática”. Vê-se, ainda, que a “objetividade” do narrador marginal foge do padrão clássico do Realismo do século XVIII e do Naturalismo da segunda metade do século XIX, com o qual a nova literatura marginal dos séculos XX e XXI é, ou pode ser, associada, sobretudo no que se refere à criação artística centralizada na representação da figura do pobre no país.

A distinção entre os dois “domínios discursivos” da narrativa parece evidente na produção literária do novo romance marginal. O narrador deste tipo de produção não se ocupa somente com a narrativa em si, ou com as ações do enredo propriamente dito. O modo tradicional e onisciente de narrar, em terceira pessoa, apresenta-se de forma bem diferente nas produções literárias da contemporaneidade. Diferentemente da “objetividade narrativa” dos séculos XVIII e XIX, o narrador dito onisciente dos romances de Ferréz paradoxalmente participa do enredo com comentários, como a interferir na narrativa de determinada maneira,

munido de um discurso explicitamente identificado à concepção ideológica e à composição lingüística de seus personagens.

Na prática, processa-se um aspecto distintivo entre um período literário e o outro: a caracterização diferenciada de “tipos individuais” do Realismo tradicional para a versão neo-realista de “tipos individuais genéricos” dos personagens marginais de Ferréz; há, com isso, a distinção ideológica do narrador e de sua forma de narrar, associada à constituição dos personagens e da apresentação de seus respectivos perfis. Configura-se um recurso narrativo, que propõe, normalmente nas primeiras páginas dos romances, uma espécie de “carta de apresentação” dos personagens mais expressivos de cada narrativa, sob a forma de síntese biográfica. Predominantemente, os personagens ferrezianos constituem-se de tipos individuais genéricos; neste sentido, vemos a estilização de um espaço físico e geográfico tipificado e, de certo modo, sem muita denominação específica, embora se faça uma alusão à cidade de São Paulo, como o cenário destacado da narrativa. O contexto social retratado na produção romanesca de Ferréz pode ser estendido à realidade comum de qualquer periferia de um grande centro urbano do país.

Podemos afirmar que existe certa identidade na composição dos marginais retratados nos dois romances do escritor paulistano, a ponto de se formular uma caracterização genérica do personagem marginal: a tipificação de um indivíduo comum a uma realidade social narrada, que cultiva razões e emoções para matar, amar e morrer. Por exemplo, vemos que Régis (se) identifica ou reconhece nas imagens de crianças pobres, retratadas a partir de um traço do submundo das periferias: a reprodução de uma auto-imagem de marginalidade social, que comumente se inicia na infância dos favelados. No desenvolvimento da composição, o próprio personagem principal do segundo romance é um exemplo de sua reflexão. A propósito: atenhamo-nos à figura de Régis, identificando-o como um protótipo do sujeito periférico, assim como ocorre com o caso de Rael, no romance *Capão pecado*. É da análise particular e comparativa dos personagens principais, que realçamos as principais marcas do “marginal”, vinculadas à contemporaneidade.

Rael, protagonista de *Capão pecado*, ainda é guiado pelo ódio de classe, no desenvolvimento da narrativa, a partir do registro de condições precárias de vida da periferia de um grande centro. Projetada, a sensibilidade social do personagem aflora um sentimento de marginalidade semelhante à do comportamento adotado por Régis, em *Manual prático do ódio*. Ambos se aproximam do perfil de um

favelado marginal/marginalizado, que alimenta e reproduz o ódio ao “playboy”, o indivíduo genérico da classe média, o verdadeiro vilão dos romances marginais de Ferréz. Régis e Rael são ainda personagens representativos de um olhar sobre uma realidade violenta, ou em permanente tensão, de conflito social. Atuam como testemunhas do mesmo retrato de violência, quando não colaboram pela manutenção de um estado de barbárie em plena passagem do século XX para o XXI. Quer o escritor, com isso, mostrar a particularidade similar de seus protagonistas, com o propósito de assimilar o espaço físico do novo romance marginal, a partir de um ambiente comum a outros membros da periferia retratada. Historicamente, “a grande atenção que o romance dispensou à particularização da personagem é um tema tão amplo que consideraremos apenas um de seus aspectos mais maleáveis: a maneira pela qual”, segundo Watt (Idem, p. 19), “o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real”. Neste aspecto, ganha sentido o emprego de codinomes entre os principais personagens dos romances analisados (Capachão, Cebola, Burgos, Neguinho da Mancha na Mão, Val, Mágico etc.).

Régis acaba tendo um final trágico, na narrativa de *Manual prático do ódio*. Coincidentemente, ou não, Rael terá um fim semelhante em sua história em *Capão pecado*, embora em um percurso diferente, pois pratica um crime, movido por uma situação passional. De qualquer modo, a mudança brusca do perfil do protagonista do primeiro romance – de metalúrgico para um criminoso – pode ser observada, como de fato acaba sendo, na forma de mais um aspecto fundamental da caracterização do marginal: um sujeito que, movido pelo ódio e impregnado pela violência e pela desigualdade social, fracassa e paga com a própria vida. O desfecho do marginal na Literatura de Ferréz comumente configura uma tragédia social projetada como uma tira de jornal sensacionalista ou policialesco, explicitamente vinculada à realidade simbólica de quem escreve.

Pode-se afirmar que, como escritor, Ferréz faz da representação da periferia e de sua própria condição de “marginal” objeto de produção artística. Sua arte de escrever, de certo modo, é movida por um dado sentimento de “resistência”. O conceito de resistência, segundo Bosi (2002, p. 118), é permeado por valores éticos

e não apenas estéticos. A abordagem sugere um processo dialético de interioridade *versus* exterioridade no ato de criação do produtor de literatura. No entanto, outros aspectos permeiam e sustentam a atividade de produção de sentidos: o embate vivenciado pelo artista, diante do mundo simbólico que o cerca, não é o único fundamento da atividade literária. Nesse sentido, a arte teria a ver, primeiramente, com fundamentos ligados ao (auto-) conhecimento do sujeito do discurso literário: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória.

A partir desta tomada de posição, podemos afirmar que existem elementos que nos levariam a crer em alguns registros autobiográficos reconhecidamente verificados na produção da nova literatura marginal. Deparamo-nos com um caso em que a análise literária prescinde de uma menção ao nome e à história de vida de quem escreve. A predileção de Ferréz pela leitura de romances e de revistas em quadrinhos, declarada em entrevistas à imprensa, assemelha-se ao hábito de leitura que possui Rael, protagonista de *Capão pecado*, primeiro romance marginal do escritor paulistano. De modo parecido, podemos recorrer ao exemplo de personagens leitores em outra narrativa ferreziana, caso do personagem Paulo, de *Manual prático do ódio*.

Quem sabe a ênfase dada à particularização de personagens/leitores de composições ferrezianas exemplifique a tentativa do escritor marginal de atingir as belas artes, não sem antes atingir as margens e as contradições do mercado consumidor – fato que já ocorre, em função da própria “aceitação” de Ferréz no quadro do sistema literário do país? A afirmação vai de encontro com o que em parte pensa Dalcastagnè (2007, p. 28), em “A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporâneas”. Segundo a estudiosa, “ao contrário de Paulo Lins, ele [Ferréz] reivindica uma tradição literária ‘às margens’. Nos seus livros e em entrevistas, insiste em marcar seu vínculo com Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e mesmo João Antônio”. Ainda, segundo ela, o escritor esforça-se, ou “se apresenta não como alguém que almeja ser alçado à posição do ‘grande escritor universal’, mas como aquele que briga nas bordas do campo literário”. Discutível, a afirmação da pesquisadora sugere reflexão sobre o contorno formal da estrutura do novo romance marginal.

Um aspecto parece controverso na aplicação do discurso do escritor marginal e de sua prática cotidiana. Basta compararmos algumas marcas formais de *Capão pecado*, com o romance *Manual prático do ódio*. O uso do monólogo interior faz-se

presente na narrativa por meio de um recurso estilístico recorrente na caracterização do protagonista Régis, elemento estilístico pouco usado no romance de estréia. Basicamente, percebe-se uma incorporação de recurso expressivo romanesco tradicional no texto da segunda publicação, fato que encaminha este tipo o de produção em direção ao cânone. Para um escritor que, em discurso, declara-se ideologicamente posicionado à margem de uma tradição social posta, no mínimo, soa irônico vê-lo encaminhar-se na direção de um centro cultural e artístico normalmente contestado por suas declarações públicas.

Ocorre que Ferréz apropria-se gradativamente de recursos explicitamente vinculados à tradição literária. Embora seu discurso “marginal” – de certo modo segregacionista – seja constantemente pontuado como uma produção que se limita às *margens sociais*, sua prática esbarra com as leis do mercado e do público consumidor: seu discurso transpõe os limites das periferias e atinge o seu público consumidor predominante – quem diria? –, a mesma classe média urbana estigmatizada em suas obras. Afinal, quem é que consome literatura em um país que ostenta altos índices de analfabetos funcionais, pra não dizer analfabetos propriamente ditos?

Recai sobre a configuração do novo romance marginal um dado exotismo ou singularidade na composição de seu discurso; algumas das explicações acerca dos temas – violência e ódio social, por exemplo – que compõem tal estilo literário causam certo “estranhamento” e “curiosidade” na recepção crítica e mercadológica. É claro, o fato de Rael, protagonista de *Capão pecado*, ser retratado como sujeito “viciado em leituras” de livros e revistas, e não um “viciado em drogas”, desperta uma atenção diferenciada no imaginário de uma grande parcela da recepção (a classe média urbana), que desconhece o contexto da realidade social das favelas e que vê, ou pode ver, a periferia a partir de uma perspectiva exógena. Segundo alguns críticos, o sucesso de vendas de *Capão Pecado*, que ganharia destaque após o lançamento de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, deve-se, em certo sentido, à espetacularização da temática da violência, observada em sua produção artística. Não à toa, o romance do ex-favelado Paulo Lins – agora professor universitário – tenha sido oportunamente transportado para a versão cinematográfica.

Se de um lado a perspectiva ideológica da periferia ganha projeção na sociedade, de outro, a sua legitimidade artística tende a sofrer fissuras, tende a ser questionada. O que se constata, de fato, é que nenhuma literatura está livre do jogo

publicitário da indústria cultural, autônoma e isenta de ser considerada uma peça de manipulação mercadológica. Na prática, o público consumidor contemporâneo tende a recepcionar o novo romance marginal mais como um produto exótico e de entretenimento, do que como objeto legítimo de produção artística – diga-se: no sentido tradicional do termo.

“É que os meandros psicológicos da atual classe média [público-alvo consumidor] devem ser alimentados, segundo a tese quase explícita que sustenta essa visão crítica, com o ‘exotismo’ do que existe ao lado, mas só se conhece por referências imagéticas, em especial televisivas”, segundo Eslava (2004, p. 43-44). Em resumo, a nova literatura marginal – e seu forte apelo ao público consumidor –, em função da temática da violência social em seu conteúdo discursivo, lhe dá *status* de produção simbólica portadora de destacado potencial de agregação de valor, bem como de um objeto de denúncia social ou de intervenção cultural e ideológica.

Percebe-se na caracterização do novo romance marginal mais um caso típico das produções simbólicas contemporâneas. Como sabemos: hoje tudo pode ser transformado em mercadoria, desde que seja devidamente estetizado, é claro, e que atenda à expectativa de um público-alvo consumidor. “Estetizar a violência tem sido, na verdade, criar condições excitantes para a velha fruição de um mórbido deleite”, segundo Pellegrini (2004, p. 25-26). “Mais uma vez o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa reforçam os estereótipos em que o pobre e o feio sempre aparecem como risco e ameaça, pois sua contextualização histórica e social desaparece”. Têm-se, do ponto de vista mercadológico, sobretudo, uma percepção diferenciada sobre as produções artísticas identificadas com as periferias urbanas.

Tal distinção, entre o “não ser” e o “ser” marginal ou marginalizado, este entendido como o “outro” no âmbito social, muitas vezes, provoca atitudes de identificação ou de repulsa, dadas as respectivas configurações ideológicas ou sócio-culturais existentes. Isso também pode explicar o “olhar exótico” de uma parte da classe economicamente dominante em relação à realidade social das periferias, ambiente urbano que, na prática, a “classe dominante” desconhece. O registro estilístico associado ao texto do novo romance marginal acentua a sua herança histórica e a importância mercadológica e crítico-acadêmica, quando pensamos em suas variáveis culturais, como ocorre com a produção cinematográfica.

As abordagens dirigidas às questões relativas à pobreza e às desigualdades sociais, em função da caracterização individual do sujeito marginalizado, remetem

ainda aos estudos da Antropologia Social e de áreas subjacentes a esta no âmbito do conhecimento humano. Tem-se a ficcionalização do sujeito marginal, do mesmo modo, a partir de sua problemática particular: o registro de modos específicos de vida em comunidades pobres ou periféricas. “Na produção cultural brasileira, a proliferação de obras sobre pobreza sugere a aproximação com essa tendência pelo modo com que se enfocam as chamadas comunidades”, conforme Pereira (2007, p. 16), “situando-as como um lócus em que proliferam modos de vida específicos, tipos humanos identificados pelos consumidores de bens culturais da classe média e das camadas mais altas da população como o *outro* da cultura”. Afinal, a constituição do “eu” interlocutor/consumidor é econômica e ideologicamente dominante, possuindo evidentes traços distintivos na comparação com o “outro” da cultura, o marginal ou marginalizado da periferia.

Do estudo sobre o novo romance marginal, suscitamos uma associação clara da narrativa de ficção neo(híper)-realista junto a um contexto capitalista de cultura de massa: um ponto de vista distinto na esfera de uma produção artística, transposta como uma vertente de literatura brasileira contemporânea, um estilo literário caracterizado por um processo romanescos de inovação e renovação discursiva contínua. Seu formato não se atém aos limites do texto; quase sempre, sua abordagem simbólica abre caminho para a problematização de uma dada realidade humana, por meio de uma mensagem de contestação social e ideológica que transpõe o próprio texto da ficção. Desta leitura preliminar, tratemos de reconhecer um possível “lugar” realçado à contemporaneidade do novo romance marginal, na explicitação de sua fonte de composição estilística, a nova literatura marginal, ante um conjunto de formas literárias pertencentes a uma tradição dominante, o que aponta a existência de um conflito ideológico-cultural; diga-se: um assunto nem sempre tratado de forma amistosa/isenta na esfera da recepção crítica.

Em “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa contemporânea”, Dalcastagnè (2002, p. 34) aproxima-se desta discussão, ao analisar o modo como alguns escritores brasileiros, segundo ela já “autorizados”, posicionam-se sobre a representação dos “marginalizados”, retratando-os como personagens e/ou narradores de seus textos; a pesquisadora chama a atenção, em especial, para os escritores de origem periférica, em relação ao quadro do sistema

literário, observando a tentativa destes últimos de impor as suas perspectivas diante de uma tradição cultural posta. Questiona-se não necessariamente o fato de que a literatura forneça representações da realidade, mas que estas representações não sejam recebidas como representativas no âmbito da sociedade mais ampla.

A disputa pelo acesso ao discurso literário remete à própria diversidade ou multiplicidade de percepções de mundo, associada ao conjunto de produções artísticas de um país. Denunciam-se as dificuldades simbólicas que o pobre ou o marginal/marginalizado enfrenta a partir da constituição de sua própria representação e representatividade, seja social ou literária. Ao mesmo tempo, os estudos que tratam da representação literária sobre o pobre, a partir de sua própria perspectiva, explicitam conflitos ideológicos que, muitas vezes, contestam pontos de vista já instituídos pela recepção crítica. Na prática, o que se observa, é uma disputa pelo poder de exposição da palavra, considerada a recente “aquisição” do discurso literário, por parte de alguns daqueles que se posiciona(va)m como sócio-historicamente dominados.

Há, nesta análise de abordagem autocrítica, uma descrição panorâmica da narrativa brasileira, historicamente orientada pela percepção dominante da chamada classe média que, aliás, dialoga necessariamente consigo mesma. E se os assuntos, as representações ou as pontuações discursivas são corriqueiros, conforme o caso verificado, limitada torna-se a nossa produção ficcional ou o seu respectivo conjunto de símbolos: suas perspectivas temáticas e construções estilísticas carecem de heterogeneidade. Destaque-se: a caracterização de uma única concepção de mundo predominaria no quadro de nosso sistema literário. E se um axioma famoso do marxismo proclama que a classe social dominante remete conseqüentemente à (sua) ideologia dominante, a mesma problemática incide sobre o fazer artístico-literário. Não à toa, ao apontar como “marcante” a ausência de representantes das classes populares, no conjunto das narrativas brasileiras, Dalcastagnè (Idem, p. 35) retoma o debate sobre a problemática da capacidade de acesso do “pobre” a todos os ambientes sociais de (re)produção discursiva. Fica evidente que a crítica ultrapassa as dimensões literárias e atinge direta ou indiretamente as desigualdades sociais historicamente inscritas em nossa sociedade. O que se percebe, de um modo geral, é que as ditas classes populares são sub-representadas em diversas esferas simbólicas, inclusive a literária.

De fato, o universo simbólico de nosso sistema literário possui registros peculiares que o constituem, é claro, como uma forma de expressão artística reconhecida. Na prática, muitas vezes, produzir literatura pressupõe um estado privilegiado de atuação na sociedade. As produções associadas à nova literatura marginal, de algum modo, sugerem que este cenário tem sofrido contestações/modificações, além de fissuras em sua base composicional. É o que, em outras palavras, tenta demonstrar Dalcastagnè (Idem, p. 37), ao afirmar que a “definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros”. A definição de objeto artisticamente produzido, por sua vez, reforça certas estruturas da tradição literária, além de seus aparatos de leitura crítica e de interpretação já constituídos. Neste sentido, o que se nota é que ao “pobre” ou ao “marginal/marginalizado” é atribuída a falta de capacidade ou a pretensão eventualmente declarada de produzir literatura. Evidentemente, o que se tenta problematizar é a importância de uma fissura sobre a própria formulação conceitual e genérica do fazer artístico da literatura brasileira, que na sua dimensão tradicional dominante exclui objetivamente outras formas de expressão.

O dado concreto e distintivo entre os escritores que partem “de dentro” ou “de fora” das representações de pobreza diz respeito, principalmente, à caracterização ideológica do narrador e do uso de seu discurso como instrumento de crítica sociológica. Hoje, a literatura associada ao “marginal” já traz uma marca constitutiva na comparação com as produções literárias anteriores: a representação do “pobre” compete ao seu “poder de voz”, conforme observamos nas obras ligadas às *margens sociais*, em especial, ao que se refere aos registros temáticos e estilísticos identificados na formação do novo romance marginal. Assim, se o narrador comprometido com a realidade das periferias expressa um confronto em direção a um centro econômico idealizado, ele o faz pelo propósito de projetar um sentido de mundo a partir da própria condição social daqueles que se identificam com a realidade narrada. Não cabe necessariamente ao escritor viver na favela, como é o caso de Ferréz; nesta abordagem, o que importa é a instituição simbólica de uma dada representação literária de periferia, instituída a partir da própria periferia, já que, de alguma maneira, escritores como Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Mário de Andrade, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, entre outros, também

trabalharam as temáticas do ódio, da violência e/ou da desigualdade social em algumas de suas obras, mesmo que sob pontos de vista diferentes e diversos.

Simultaneamente, projetamos um panorama da literatura brasileira pelo véis ascendente de multiplicidade cultural, pela constatação do surgimento de “novas vozes” a partir de espaços que estavam afastados ou ausentes do quadro do nosso sistema literário; entre elas, destacamos nominalmente Paulo Lins, Ferréz e Sérgio Vaz. “Usando seu próprio discurso, vem hoje, da periferia das grandes cidades, forte expressão artística que, tendo iniciado seu percurso pela música, chega agora à literatura”, conforme as palavras de Resende (2008, p. 17), transcritas na introdução do ensaio “A literatura brasileira na era da multiplicidade”. À pesquisadora, atribuímos ainda, a exemplo de outros nomes⁷², o crédito da urgência pela reformulação dos conceitos, modelos e espaços tradicionais de análise, por parte da recepção crítica, em relação aos estudos sobre as produções literárias recentes. Salienta-se, assim, a prática da análise estritamente literária, mas com o possível auxílio e intervenção de conceitos advindos de outras áreas do conhecimento humano, como a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia e a Comunicação Social, de modo a atender a composição estilística do próprio objeto artístico verificado.

Mas a análise sobre a literatura brasileira contemporânea não se restringe apenas em constatar a multiplicidade do conjunto de suas formas expressivas: se a literatura contempla ou não a totalidade aproximada dos segmentos de uma sociedade, embora seja legítimo que escritores portadores de pontos de vista distintos ocupem ou reivindiquem seus respectivos lugares de forma destacada no quadro de nosso sistema literário. Tão importante quanto a diversidade cultural é o reconhecimento da própria condição simbólica do escritor (contemporâneo), no exercício de atribuir sentidos e significados a um objeto de problematização social e artística. A ponderação sobre como deve a recepção (crítica) posicionar-se diante da emergência de novos formatos literários na era da multiplicidade da literatura, não pode ser menos importante que a reflexão a respeito da tentativa dos próprios especialistas e estudiosos do assunto de compreender o que se passa na literatura brasileira, sob a marca contemporânea da presença interventora do mercado sobre todas as artes. Observada tradicionalmente como uma expressão artística peculiar,

⁷² Fernando Eslava e Victor Pereira, estudiosos citados no desenvolvimento deste trabalho, defendem abertamente pontos de vista parecidos ao de Beatriz Resende, em relação à reformulação histórica dos conceitos e dos modelos e métodos tradicionais de análise literária, aplicados às produções ficcionais contemporâneas.

nota-se hoje um modelo de literatura associar-se ao valor de entretenimento muito comum às técnicas da comunicação midiática; ao mesmo tempo em que verificamos a degradação simbólica de seu valor de conhecimento e de seu valor estético, na abordagem caracterizada das formas artísticas tradicionais do saber humano.

Como sabemos, a literatura não pode ser entendida como cópia imediata da realidade, pois está ligada a um processo de mediação. No entanto, novas produções literárias têm surgido contrariando o processo de trabalho estético registrado na arte da escrita. Atualmente, sob influência de uma sociedade de consumo (exacerbado), as criações literárias passaram a contemplar realidades/experiências diretamente ligadas aos meios de comunicação de massa e/ou midiáticos. Logicamente, as produções literárias também fazem parte de um mercado segmentado, ou seja, possuem seu público específico. “A personalidade construída a partir da generalização da mercadoria”, conforme Bosi (2002, p. 249-250-251), “quando entra no universo da escrita (o que é um fenômeno deste século [XX]), o faz com vistas ao seu destinatário, que é o leitor-massa, faminto de uma literatura que seja especular e espetacular”. Pode-se dizer que a expressão “literatura como espetáculo” contempla o fenômeno verificado. Com o adjetivo do contemporâneo diante de uma atualidade problematizada, a literatura transformou-se, assim, em mais uma mercadoria para a representação do show da vida, condicionada e amplificada como produção simbólica; ou seja, “veiculada” como se fosse uma notícia. Bosi (2002, p. 249-250-251) conceitua essa tendência como “literatura-de-apelo”, “já que se trata de uma concepção de escrita como imediação, documento bruto ou entretenimento passageiro, de superfície (...)”. E propõe: “Suspendamos, por um momento, a ação do juízo estético. Atenhamo-nos ao objeto”.

Pela caracterização do discurso da literatura de Ferréz, o novo romance marginal pode ser analisado em consonância com as normas e técnicas do mercado. Paradoxalmente, trata-se de um modelo de literatura de viés contestador das tradições sociais, mas que as utiliza ainda como artefato simbólico na estrutura de sua própria convenção formal. Este tipo de literatura não faz mais que reproduzir uma fórmula consagrada pelas produções simbólicas atuais: embala-se como uma mercadoria. Pode ser tratada mesmo como uma vertente da literatura brasileira

contemporânea, uma expressão simbólica municiada pela “técnica do impacto e da espetacularização da violência, aprendidas do jornal e do cinema de ação, da televisão e do *videogame*, entranhadas numa literatura agora típica da metrópole” (GALVÃO, 2005, P. 09). Nesta lógica, o discurso do mercado infiltrado na literatura ultrapassa a mera representação dos temas para atingir uma forma estilística quase sempre reprodutora de uma realidade semelhante ao contexto da obra ficcional.

Verifica-se: a estrutura fragmentada do novo romance marginal sustenta a convenção de um estilo literário contemporâneo, a partir da composição de uma linguagem correspondente ao mesmo cenário descrito no texto. Desde a escolha do tipo e do tamanho das fontes e da disposição ou organização das palavras, percebemos a intervenção de técnicas alheias, em certo sentido, ao esquema discursivo derivado de produções literárias tradicionais. Certamente, as cerca de 150 páginas de *Capão pecado* (2005), diagramadas em parágrafos curtos e em linhas espaçadas, sugerem a impressão e legibilidade de uma página semelhante à de um papel jornal. Exceto pelo permanente formato de livro, a linguagem desta espécie de literatura promove na recepção uma abordagem padrão por meio de uma leitura rápida e fácil, como nos moldes dos livros de bolsos e dos chamados *best-sellers*; mesmo *Manual prático do ódio* (2003) com suas 253 páginas segue o formato de um romance curto e acessível ao hábito de consumo de um leitor contemporâneo.

Parece emblemático o fato de os romances marginais de Ferréz explorarem em seus enredos a representação temática atrelada às periferias, ao dividir a história contada em núcleos narrativos. Tal escolha – que só pode ser debitada na responsabilidade da autoria – repete um esquema discursivo muito recorrente nas telenovelas, e que ainda pode lembrar as seções editoriais de um jornal impresso. No caso do novo romance marginal, a fragmentação da obra literária oferece o leitor uma estratégia de leitura; orientada por uma espécie de fio condutor, a narrativa centraliza as ações da história representada na figura expressiva de um protagonista. Rael e Régis, personagens principais dos dois romances ferrezianos, mesmo por caminhos relativamente distintos, atingem um final de percurso (re)conhecido do público das grandes metrópoles urbanas, no momento em que vislumbram a constituição de uma tragédia social às margens de um centro urbano.

A propósito, a menção aos próprios títulos dos romances do escritor morador da periferia paulistana já enfatiza uma espécie de crônica de uma tragédia social anunciada. O apelo receptivo oferecido por este tipo de literatura lembra e muito ao

apelo sensacionalista ou publicitário de um veículo eletrônico de informação. Compreende-se o paradoxo; a mesma percepção contestadora do escritor ante as tradições culturais verificada no texto apresenta-se na forma do objeto narrado: um discurso de confronto ideológico embalado como uma mercadoria. Talvez a grande armadilha deste tipo de produção esteja estritamente ligada à declarada intenção dos chamados escritores marginais: vocalizar um tipo peculiar de representação social das periferias; dar voz ao discurso daqueles historicamente “silenciados”, o que muitas vezes pode ser visto como um gesto de desprendimento da estética, em benefício quase exclusivo da ideologia “veiculada” no texto da ficção.

Solicitado a responder pela adoção de uma forma literária predominante na atualidade, chamamos a atenção para a figura representativa do escritor contemporâneo. Tal figura, consciente ou não de suas ações, é, muitas vezes, refém das mesmas técnicas adotadas pelos meios de comunicação midiáticos. Estes, por sua vez, possuem uma característica básica que é a da homogeneização de seus respectivos discursos. Lembremos: movido pela lógica mercadológica, o que interessa para um determinado veículo de comunicação, no caso de uma empresa jornalística, é o alcance de um público-alvo mais irrestrito possível. O discurso noticioso, por exemplo, deve transmitir uma mensagem por meio de uma linguagem “mais simples”, concisa e direta, pois, além de instrumento ideológico, a notícia, em função do consumo, deve ser apresentada como um produto rentável/lucrativo.

O discurso jornalístico/midiático pode servir como objeto de análise comparativa quanto ao exercício da literatura, já que os temas, muitas vezes, são “realçados” a primeiro plano, em detrimento da elaboração, confecção e organização textual no ato da criação artística. De fato, a apuração estética das novas narrativas ficcionais parece não ser a mesma das produções tradicionais; quase sempre, o aspecto de apuração mais destacado, é o da produção gráfica ou comercial. A literatura transformou-se em objeto de consumo: eis a proliferação da obra artística como instrumento portador de representações sociais, conforme a sua respectiva temática, dirigida a um determinado público específico. “O que as diferencia é o público-alvo; o que as aproxima é o hipermimetismo, o qual, no regime da mercadoria em série, cedo ou tarde acaba virando convenção” (BOSI, 2002, p. 251). Entende-se que a forma tradicional de literatura perde espaço social para as novas produções simbólicas, como a televisão, tratada neste caso como o meio de comunicação que mais tem interferido nas produções literárias, junto à recepção de

um público-leitor. Aliás, o peso simbólico que tem a televisão no país parece-nos um bom argumento para relevar o alcance deste meio eletrônico de informação e entretenimento no cotidiano do brasileiro. As produções associadas à nova literatura marginal não escapam deste diagnóstico: os novos romances marginais são representativos do problema apresentado. A influência dos meios midiáticos no texto literário, não raras vezes pode-se verificar, transpõe os limites temáticos representados na ficção para atingir a sua própria estrutura formal.

Na obra *“Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90”*, Barbieri aborda os traços marcantes de algumas das principais obras ficcionais brasileiras das últimas décadas e apreende um perfil de ficcionista daquele período, que se torna, é claro, base referencial aos escritores e estudiosos e/ou críticos da área no início deste milênio. Sobretudo pela influência dos meios de comunicação de massa, o ficcionista contemporâneo estaria empenhado em resgatar da massa indiferenciada do público mais e mais leitores ativos e prontos a partilhar o jogo literário. Notemos, pois, a mudança de comportamento do escritor diante do contexto de uma sociedade cada vez mais midiática (ou midiaticizada). “O discurso narrativo não mais oculta o diálogo que dentro dele se instala com as formas de expressão próprias desses meios e linguagem literária em fase de mutação”, atesta Barbieri (2003, p. 33). “Ao ler qualquer uma dessas narrativas mais recentes, tem-se a impressão de assistir a atores que representam, em vez de acompanhar personagens em processo de autodesvelamento específico da narrativa literária”. Hoje, costuma-se ler um texto literário como se o propósito deste fosse repetir o percurso de uma cópia exata da realidade social mais imediata.

O mesmo fenômeno pode ser visto na forma do romance marginal, projetado como representação genuína das favelas das grandes metrópoles do sudeste do país. Na literatura de Ferréz, por exemplo, a constituição dos personagens associa-se à criação de um protótipo de marginal. Neste estilo contemporâneo de literatura, a caracterização dos personagens evidencia – como já atestamos – a aparição de tipos individuais genéricos marcados pela localidade descrita. Assim, o personagem marginal representa um papel como se fosse uma pessoa identificada com a vida real. Por trás de uma construção de superfície, aparece um narrador que assume uma postura crítica diante das produções simbólicas no cotidiano da sociedade, mais especificamente a partir do ambiente da periferia retratada. Predominantemente, o protótipo de marginal é apresentado como uma pessoa

supostamente desinformada na esfera de um cenário socialmente caótico. No texto, o favelado é ainda exposto como um sujeito quase sempre condenado ao fracasso pessoal, pois é munido de raras possibilidades de ascensão social. Sempre quando pode o narrador marginal, atuante comentarista na história contada, também projeta a estrutura simbólica que sustenta a sociedade por meio de um “sistema” responsável pelo estado de coisas vigente, o que inclui um traço de reprodução midiática sobre uma dada realidade, ante uma condição de pobreza sócio-econômica das periferias.

Hoje, a influência que a televisão exerce sobre a vida das pessoas é sempre citada. Com a televisão, conforme Kothe (1994, p. 11), “substituem-se a maior parte das funções desempenhadas tradicionalmente pela literatura, e, com o vídeo game, a ficção passa como que a ser ‘criada’ pelo ‘receptor’, que se torna um participante ‘ativo’ do mundo em que mergulha”. Segundo o pesquisador, as pessoas estariam exercendo uma atividade pré-programada. O alarde sobre a perda ou redução do hábito de leitura das pessoas é observado como um dos aspectos centrais para aqueles que defendem a tese de que a arte erudita está fadada ao fracasso. São notórios os aspectos negativos relacionados ao controle que a televisão tem sobre a vida das pessoas. Atribuem aos meios televisivos, o que tende a ser um fato determinado, a destruição dos cinemas e o tempo semanal médio dedicado à leitura, já que a linguagem televisiva possui uma linearidade seqüencial sem releitura: é um veículo que não favorece mensagens densas e complexas, embora seja possível considerar que o problema não se verifica no veículo ou na linguagem, mas no mercado consumidor. A televisão apresenta-se localizada numa espécie de epicentro das produções simbólicas atualmente, tal o seu alcance e aceitação por parte do público. Nesse contexto, outros meios de comunicação expressivos – como é o caso da literatura – tendem, cada vez mais, a se adaptar à linguagem massificada empregada pela televisão e agora pela Internet, no sentido até da competição, para garantir seu lugar no mercado, sua sobrevivência.

Objeto de problematização, o público de obras literárias deve ser analisado com base em dois aspectos principais. Num primeiro plano, o público resiste à padronização da arte ou se situa à margem desse processo; num segundo plano, consome a literatura sabendo da disputa pelo espaço do objeto literário com os meios de comunicação de massa. Essa concorrência faz com que a literatura seja observada no âmbito de uma indústria cultural estruturada, à mercê de um processo

ininterrupto de diálogo com outros sistemas semióticos, o que pode aumentar o seu grau de junção discursiva como narrativa ficcional (BARBIERI, 2003, p. 19-20). Aliás, cada vez mais podemos perceber a influência de outras marcas de linguagem na composição da obra literária, sobretudo desde o advento do cinema no início do século XX. Vimos que a disposição das letras nas páginas ficcionais, além de outros recursos não-verbais, como ilustrações e desenhos, a caracterização de espaços e personagens, etc., podem ser observados como exemplos perfeitamente verificáveis do sincretismo de linguagem que toma a literatura contemporânea. À medida que aumenta a confluência da literatura com outros sistemas de linguagem, cresce também o potencial simbólico das criações literárias.

Barbieri analisa a literatura inserida em novas relações associadas ao contexto da sociedade de massa, o que remete à constituição discursiva das produções literárias atuais. Não somente as mercadorias, mas também os próprios consumidores, são computados como números, conforme a lógica do mercado ou do seu mecanismo principal: o valor de troca. Nesse sentido, as obras literárias não fogem à regra: são consideradas matérias (objeto) de consumo. Enquanto alguns escritores são festejados pelo sucesso de público e de crítica – o que muitas vezes se traduz num aumento do desempenho nas vendas junto ao público leitor –, outros são relegados aos espaços menos privilegiados nas prateleiras das livrarias. Escrever se tornou um ofício como outro qualquer, registrado no contexto de uma sociedade de consumo. A profissionalização da escrita, assim, não apenas alterou externamente como intimamente a maneira de conceber, pensar, produzir, perceber e consumir literatura na atualidade, como na exemplificação apresentada aqui sobre o possível “lugar” indicado ao novo romance marginal, no conjunto da literatura brasileira contemporânea. Barbieri (Idem, p. 19) pontua as novas relações sociais vivenciadas pelo escritor da atualidade, com destaque para o conceito de “público leitor”: “A atitude de escândalo das vanguardas modernistas é agora substituída por uma vontade de diálogo com vistas a ampliar o universo de leitores. Não que o escritor (...) tenha sucumbido às facilidades e tentações do mercado”. E acrescenta: “O autor mais exigente andará sempre às turras com ele [o mercado consumidor]”.

Na prática, o escritor contemporâneo já não representa ou assume a mesma “figura messiânica” dos séculos anteriores. Atualmente, o mais notável artífice da literatura já não está mais empenhado no compromisso com seu idioma e com a construção de uma nacionalidade de seu país. Camões (em Portugal), e Machado

de Assis (no Brasil), por exemplo, desempenharam papéis fundamentais nos processos de construção de identidade nacional de seus respectivos países. Antes, sobretudo no Brasil, o escritor possuía uma função peculiar ante as condições sociais que o cercavam. Pode-se dizer que a figura do escritor desempenhou, em momentos específicos do contexto histórico brasileiro, uma função essencialmente ideológica ou militante. Em tempos de mercado e de profundas mudanças, diante de crises (aparentes) de ideologias (o esgotamento ou a ausência de um mundo bipolar: capitalismo *versus* socialismo), a literatura incorpora o conceito de mercadoria, ou seja, é posta à venda, conforme o seu respectivo valor de troca ou de embrulho, o que se apresenta como (mais) uma forma de ideologia. “É então que escrever significa entrar na disputa de um lugar no mercado independentemente da vontade explícita do autor. Só que agora é quase impossível ele não tomar conhecimento da rede em que seu trabalho se emaranha” (Idem, p. 30). Ser escritor, hoje, pode-se inferir, é ser um sujeito atento às novas construções simbólicas de uma sociedade de massa, sob pena de perder de vista o sentido e/ou significado de seu exercício profissional ou de sua própria atividade sócio-humana. Em muitos casos, o escritor é uma espécie de garoto-propaganda de si mesmo. Ao escritor são conferidos papéis específicos como operador de um produto literário. Atribui-se ainda ao escritor contemporâneo, além de seu papel de pessoa influente em seu respectivo ambiente social, uma dada “missão” de “alfabetizador literário”.

Diante da constatação da precariedade do ensino público no país, há quem defenda que o produtor de literatura passe a usar suas composições como objeto de aprendizado para um público específico de não-iniciados. Para tanto, ele ousaria a ponto de incorporar ao seu processo de criação literária, conscientemente ou não, métodos e recursos de áreas distintas do conhecimento humano. Aspecto fundamental nas produções publicitárias e jornalísticas, a diagramação e/ou a ilustração também foi incorporada à obra literária, registro também muito freqüente na literatura para crianças e jovens, com base em propósitos mercadológicos ou de percepção de leitura. “Erotizar o corpo da letra é tática assídua e fortemente posta em prática pelo ficcionista contemporâneo, para suscitar e sustentar no leitor o desejo da leitura”, segundo Barbieri (Idem, p. 32). “A arte e o engenho de seduzir o público e manter o interesse do leitor nem sempre significa degradar o texto pela vulgaridade ou banalização”. O escritor, de alguma maneira, é instado a ser crítico de sua função social. Na condição de profissional da palavra, espera-se do escritor

uma postura atenta em relação ao contexto sócio-cultural e, em especial, ao seu público-alvo consumidor.

Neste contexto, a linguagem referencial e realista do novo romance marginal associa a imagem da televisão como um de seus símbolos mais contestados. Não raros são os momentos em que o narrador se ocupa em criticar o meio de comunicação mais consumido no país. A televisão, então, torna-se um alvo fácil, quando caracterizada na narrativa, como um aparelho ideológico de Estado, que contempla a preservação de um *status quo* vigente. Com dada recorrência, o narrador marginal cria uma imagem dos meios eletrônicos dirigidos por manipuladores. Não é difícil encontrar nos romances de Ferréz a menção de representações externas à realidade ficcional ligadas à televisão. Entre elas, destacamos a figura de Silvio Santos, proprietário de uma rede de televisão e empresário no ramo de títulos de capitalização bancária, descrito em *Manual prático do ódio* como um tipo de “judeu” bem sucedido, e que supostamente ficou rico à custa da população pobre das periferias (FERRÉZ, 2003, p. 120).

A mídia, expressão cristalizada por um imaginário social, serve, assim, como aparato formal da narrativa; além de objeto de crítica, é possível analisar a representação dos grandes meios eletrônicos de informação pela visão contaminada do próprio ponto de vista de quem conta a história. De um lugar quase sempre privilegiado e exterior, o leitor do novo romance marginal acompanha o enredo de uma narrativa como se esta fosse uma novela sobre a realidade de um cotidiano social, munida de um tipo de linguagem que lembra a mesma utilizada em produções televisivas ou cinematográficas. Como se tivesse posse do olho de uma câmera de vídeo em movimento, o leitor persegue as trilhas preparadas por um narrador-comentarista participante e integrado com a mesma experiência de vida representada na composição literária: reconhecida pelo exercício estilístico de “retratar o presente” pela representação dominante da Cultura da imagem⁷³.

É justamente da análise de uma “escrita sobre o presente”, que legitimamos a nova literatura marginal como uma vertente da literatura brasileira contemporânea,

⁷³ A expressão é abordada por Shollhammer na tentativa de compreender a relação entre texto e imagem ou entre representação visual e literária como forma artística dominante na atualidade. Ver em: SHOLLHAMMER (2003).

sobretudo pelo aspecto formal com o qual ela mais tem se destacado na atualidade: a estetização da violência e do ódio social, representada a partir de um cenário urbano cada vez mais midiático ou midiaticizado. Resende (2008) toma essa formulação de literatura recente pelo “sentido de urgência” e de “presentificação”, evidenciado pela percepção sobre o trágico como elemento constitutivo da experiência urbana do final do século XX e início do século XXI. Sob formas diversas de um presente marcado pela descrença nas utopias, vislumbra-se uma nova ordem social e artística no surgimento de novos escritores travestidos como “atores” reconhecidos no universo da produção literária; em certos casos, podem ser tomados como reformuladores de padrões estéticos tradicionais e estabelecidos.

Como se vê, a estetização da violência e do ódio social na ficção brasileira representa uma forma expressiva de espetacularização das relações sociais nem sempre contida, historicamente ligada à ascensão e ao estabelecimento dos meios eletrônicos de informação em relação às demais formas de expressão simbólicas da sociedade. A literatura, associada ao mercado consumidor, ganhou um contorno estilístico novo, de tal maneira que as estruturas tradicionais da ficção sofreram forte modificação em seus elementos formais e conceituais. Diante de um contexto de homogeneização das produções simbólicas, na esteira dos estudos sobre a indústria cultural, há quem diga que a literatura deixou de privilegiar alguns parâmetros de análise e produção crítica, enquanto objeto artisticamente produzido.

Por trás deste processo de midiaticização da realidade, ampliado ao aspecto formal da literatura produzida atualmente, vemos a transformação cultural processada na representação das cidades na era da informação e da globalização da economia. Pelo viés da “multiplicidade”, podemos notar que a literatura segue a mesma diversidade cultural comportada nas cidades contemporâneas. A configuração de novos segmentos sociais no âmbito de suas representatividades tem reservado às cidades, sobretudo às grandes metrópoles, *status* de espaços fragmentados, tomado o grau de globalização de sua unidade cultural.

Mas, apesar do processo de homogeneização das produções simbólicas e das relações sociais da atualidade, pode-se notar focos de resistência oriundos de pontos distintos da sociedade como contrapontos a um mecanismo totalitário orientado pelas leis de um mercado consumidor, em escala mundial. Nesta configuração de transformações culturais, Resende (2008, p. 20) identifica a projeção de discursos anti-hegemônicos na sociedade, sob formas múltiplas de

produções literárias no quadro de nosso sistema literário, entre as quais, destacamos, conforme sua citação, a apropriação irônica ou debochada de ícones do consumo, a irreverência diante do politicamente correto, a memória individual traumatizada, a maturidade altamente intelectualizada, a dicção bastante pessoalizada e voltada para o cotidiano, a violência explícita despida do charme *hollywoodiano* etc.

Resta saber, diante de um contexto acelerado de transformações culturais, se é pertinente a menção da literatura brasileira contemporânea, influenciada por uma tradição romanesca, e que possui, em si, o estatuto da mudança discursiva e da reformulação estética permanente. A análise sobre o literário na (pós-)modernidade deve considerar, ainda, um ponto de vista dos estudos contemporâneos a respeito da arte desde a constituição da Indústria cultural⁷⁴ e da difusão simbólica da comunicação de massa⁷⁵.

De parte da recepção crítica, podemos visualizar, então, o alcance de um posicionamento abrangente: a resistência aos fundamentos tradicionais do modo de se produzir literatura, em associação ao reconhecimento de uma forma artística recente, designada pelo selo da contemporaneidade. Talvez se possa afirmar que o sucesso da explicitação do sincretismo entre marcas de linguagem na atualidade, sob o domínio de uma indústria da cultura, deva-se à aproximação de uma linguagem literária mais referencial, espacial e sem muitos adjetivos ao gosto e à

⁷⁴ Em sua totalidade, a indústria cultural configura-se como a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pelo mecanismo da diversão. Toda produção cultural deve necessariamente possuir um caráter de entretenimento. Em certo sentido, a norma básica é a diversão pela diversão. Para Adorno & Horkheimer (1985, p. 128), “a diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo”. Curiosamente, o mesmo mecanismo da diversão, do entretenimento, descamba para o ambiente de trabalho do próprio indivíduo consumidor, que “não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho”.

⁷⁵ Atrelada à sociedade de mercado, o conjunto da literatura editada, atualmente, enfrenta um dilema: o de passar pela avaliação do público e da crítica, para ser legitimada como tal: uma produção artisticamente produzida, antes mesmo de ser caracterizada como mercadoria de consumo. Em tempos da chamada pós-modernidade os críticos apocalípticos proclamam o discurso de que alguns gêneros artístico-literários estão fadados à extinção. Um aspecto pertinente ao tema foi analisado anteriormente por Walter Benjamin, em “*A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*”, texto referencial muito usado pela recepção crítica, em que o autor citado trata do “fim” da “aura” nas produções artísticas e simbólicas. Basicamente, na época do desenvolvimento das técnicas de reprodução, o que é atingido na “obra de arte” é a sua “aura” ou seu efeito de singularidade ou unicidade. Esse processo – vale considerar – vai além do âmbito das produções artísticas. De modo geral, as técnicas de reprodução separam o objeto reproduzido da esfera da “tradição”. A multiplicação de cópias traduz-se num processo, ou melhor, num evento associado a um fenômeno de massas, segundo Benjamin (1983, p. 08). Se elegermos um “alvo” desse processo de reprodução artística, este tem nome: a chamada tradição cultural de um determinado contexto sócio-histórico.

aceitação de um público cada vez mais afeito e adepto de um ponto de vista mais midiático ou midiaticizado da realidade.

Deixemos claro que, até aqui, a proposta principal de nosso estudo foi a de caracterizar a produção do novo romance marginal pelo aspecto discursivo que nos parece mais determinante em relação à sua composição artística: a herança romanesca processada por um registro de contemporaneidade, a junção entre Literatura e Mercado, além do diálogo histórico entre a ficção e outros discursos do conhecimento humano, como o Sociológico, o Antropológico e o Jornalístico.

De sua constituição simbólica, anotamos um traço formal de Realismo-Naturalismo predominante no sistema literário do país, desde o final do século XIX e início do século XX. Contudo, seu alcance estilístico remete a uma tradição cultural posta e produz contornos artísticos bem definidos na atualidade, principalmente vinculados à Era da Informação e da globalização da Economia.

Dá-se ênfase a um estilo literário historicamente reconhecido não apenas pela representação de sua estética, mas, sobretudo, pela veiculação ideológica transmitida em seu discurso social e artístico; um registro ficcional processado por uma produção que, em sua estrutura verbal, privilegia um significado destacado além do próprio texto; ou seja, normalmente vemos este estilo atingir um contexto extraliterário, projetado por uma estética de tradição no país, que, basicamente, anula-se enquanto linguagem para ressaltar o seu código de documento, cuja reflexão ainda podemos extrair da obra *Tal Brasil qual romance?*, de Sússekind.

Do estudo de Sússekind (1984, p. 37), consideramos a pertinência de uma abordagem que trata de uma tradição cultural na literatura brasileira, tomada como recurso estético e ideológico; seja por parte do conjunto da recepção crítica, ou pela perspectiva da obra literária. Atesta-se um formato artístico usado como objeto de ocultação de sua ficcionalidade em benefício de uma maior referencialidade de sua composição; diga-se: empregado por modelos discursivos característicos da ciência e de sua cópia *mais popularizada*, designada como informação jornalística.

Compreende-se um ponto de vista sobre a tradição realista-naturalista da literatura brasileira dividida em três períodos distintos, embora complementares como estéticas de um pensamento comum: “estudos de temperamento” (1900), “ciclos romanescos memorialistas” (1930) e “romances-reportagem” (1970).

Basicamente, o que importa a essas produções não são os aspectos literários, mas a possibilidade de, notadamente, retratarem com “verdade” e “honestidade” aspectos da “realidade brasileira”. “Importa que o trabalho com a linguagem, os recursos narrativos, a literatura, cedam lugar à perseguição naturalista de um *décor* brasileiro, personagens típicos e uma identidade nacional” (Idem, p. 38). Neste sentido, vale destacar: vemos uma nítida diluição de um modelo romanesco associado à Ciência como elemento predominante da literatura brasileira desde o final do século XIX, presente culturalmente até os dias atuais.

Das três estéticas distintas do Realismo-Naturalismo, proposta pelo estudo de Sússekind, pode-se realçar ainda: no primeiro caso, uma “estética fisiológica”, caracterizada pelo romance experimental do final do século XIX; no segundo caso, uma “estética econômica”, marcada pelo romance dominado pelo “fator econômico” na década de 1930; e, no terceiro caso, uma “estética jornalística”, traduzida pela produção do romance-reportagem de 1970. Em todas essas formulações romanescas, “repete-se a tentativa de estabelecer analogias e identidades. O naturalismo se repete. Mas submetido a alianças bastante diversas: [respectivamente] com a ciência natural, com a economia, com o jornalismo” (Idem, p. 88).

É justamente na esteira da ideologia estética do Realismo-Naturalismo, que analisamos o novo romance marginal do final do século XX e início do XXI, inserido em um desdobramento periódico e estilístico, guiado por uma percepção midiática da realidade, mesmo que reordenada a partir de um ponto de vista distinto/contestador das tradições sociais: o da representação literária de uma dada condição humana, vinculada ao próprio ambiente das periferias dos grandes centros urbanos do país, apontada como uma forma recente de expressão artística.

Desta, vislumbramos uma vertente da literatura brasileira atrelada à percepção dos meios eletrônicos de informação, explicitada pela ficção como objeto narrativo-ensaístico de uma “experiência de vida”, fundado por/em um “trauma pessoal”; pode-se confirmar, assim, o estabelecimento de uma concepção artística inerente a uma “estética midiática” e caracterizada pelos estudos sobre a violência urbana na literatura brasileira. Trata-se de um aspecto constitutivo, com os qual buscamos pontuar os principais e possíveis elementos formais de um estilo literário contemporâneo, que ora ordenamos sob formulação crítica e teórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO. T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1978.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1979.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BEDINELLI, Talita. Saturadas, favelas se verticalizam em SP. In *Folha de S. Paulo*. Acesso em : 14 jul, 2008.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____ et alii. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grunnewald. 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CABELLO, Ana Rosa Gomes. *A gíria como linguagem em contos de João Antônio*. Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 1988.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*. Porto Alegre: PUC-RS, 2007.
- _____. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: Unb, 2002.
- DATAFOLHA. Evangélicos avançam na periferia das metrópoles. *Reportagem*. São Paulo, mai. 2007. Pesquisa Datafolha. Disponível em: "<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u919441.shtml>". Acesso em : 16 nov. 2008.
- ESLAVA, Fernando Villarraga. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. (org.) RODRIGUEZ, Benito Martinez. In *Estudos de literatura brasileira contemporânea: dossiê: literatura nas margens*. Brasília: UnB, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita marginal*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 12

- _____. *Amanhecer Esmeralda*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
 - _____. *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
 - _____. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
 - _____. *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
 - _____. *Os inimigos não mandam flores*. São Paulo: Pixel, 2006.
 - _____. Livros. In Ferréz. Disponível em: "<http://www.ferrez.com.br/>". Acesso em: 06 ago, 2008.
 - FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JESUAS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo – Diário de uma favelada*. 8. Ed. São Paulo: Ática, 2005.
- KOTHE, Flávio Rene. *A narrativa trivial*. Brasília: Universidade de Brasília, 1994.
 - LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
 - LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha de. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. O lugar do intelectual na cena literária contemporânea. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea: dossiê: fora do lugar*. Brasília: Unb, 2007.
 - PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. (org.) RODRIGUEZ, Benito Martinez. *Estudos de literatura brasileira contemporânea: dossiê: literatura nas margens*. Brasília: UnB, 2004.
 - PEREIRA, Victor Hugo Adler. Documentos da pobreza, desigualdade ou exclusão social. *Estudos de literatura brasileira contemporânea: dossiê: fora do lugar*. Brasília: Unb, 2007.
 - _____. Dos modos de narrar o ódio presente. (org.) CARVALHO FILHO, Silvio de Almeida. In *Deserdados: dimensões das desigualdades sociais*. Rio de Janeiro: Editora H.P. Comunicações, 2007.

- PIMENTEL, Ary & PINTO, Ricardo (org). *As vozes do mundo – uma antologia mínima de Ferréz, Marçal Aquino e Paulo Lins*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ e Confraria do Vento, 2005.
- RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da marginalidade – caracterização da cultura brasileira contemporânea. *Ensaio*. São Paulo, mar. 2004. Folha de São Paulo. Disponível em: "http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/03/275292.shtml"
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SHOLLHAMMER, Karl Erik. A literatura e a cultura visual. (org.) OLINTO, Heidrun Krieger; SHOLLHAMMER, Karl Erik. In *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro/São Paulo: PUC Rio/Edições Loyola, 2003.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- WATT, Ian . O realismo e a forma romance. In: *A ascensão do romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Editora Ática, 1984.

CONTATO DO PESQUISADOR: souzarenatode@gmail.com