

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

LUCIANA MARQUESINI MONGIM

**TERRITORIALIDADES MARGINAIS E CONSTRUÇÃO
EST(ÉTICA): *CAPÃO PECADO* E *MANUAL PRÁTICO DO
ÓDIO*, DE FERRÉZ**

**VITÓRIA - ES
2012**

LUCIANA MARQUESINI MONGIM

**TERRITORIALIDADES MARGINAIS E CONSTRUÇÃO
EST(ÉTICA): *CAPÃO PECADO E MANUAL PRÁTICO DO
ÓDIO*, DE FERRÉZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento.

**VITÓRIA - ES
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

M Mongim, Luciana Marquesini.

Territorialidades Marginais e Construção Est(ética): *Capão Pecado e Manual prático do ódio*, de Ferréz/ Luciana Marquesini Mongim. – 2012. 197 f.

Orientador: Jorge Luiz do Nascimento.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura Brasileira Contemporânea. 2. Narrativa Urbana. 3. Territorialidades Marginais. 4. Narrador Marginal. 5. Ferréz. I. Nascimento, Jorge Luiz. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU

LUCIANA MARQUESINI MONGIM

**TERRITORIALIDADES MARGINAIS E CONSTRUÇÃO EST(ÉTICA):
CAPÃO PECADO E MANUAL PRÁTICO DO ÓDIO, DE FERRÉZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

Aprovada em 31 de maio de 2012.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof.^a Dr.^a Júlia Maria Costa de Almeida
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Prof.^a Dr.^a Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves
Universidade Federal de Juiz de Fora
Membro Titular

Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente

Prof. Dr. Ary Pimentel
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Membro Suplente

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Jorge Luiz do Nascimento por toda a dedicação com que conduziu meus passos pelos caminhos trilhados durante a pesquisa. Penso que, às vezes, como professor - e digo isso porque também sou professora - não temos a dimensão - o que acho uma grande injustiça mesmo correndo o risco de parecer egoísta e arrogante - de como atravessamos e provocamos uma positiva angústia e inquietação capaz de modificar a vida das pessoas que entram em nossas salas de aulas. É por isso também que lhe agradeço.

À minha mãe e ao meu pai não por serem a minha família simplesmente, não por serem meu pai e minha mãe tão amados e tão dedicados. Mas também por terem sido as primeiras pessoas que, sem vacilar e sem me questionar, disseram-me: “Vai lá, faz”. Certamente sem essas palavras simples, que vieram de pessoas igualmente simples e que pouco ou quase nada sentaram em bancos de escolas, mas que me ensinaram que a tradução do mundo e sua (re)criação não se localiza somente fora de nós, não teria conseguido enfrentar mais esse desafio e vivenciar mais essa experiência com a literatura.

À minha irmã por ter sido sempre uma referência para mim desde quando a via sentada no sofá da sala de casa lendo um livro após outro enquanto eu só queria andar e correr por aí. Certamente, essa imagem e o desejo de me aproximar um porquinho da mulher que se tornou, claro, sempre resguardando nossas diferenças, pois assim somos tão iguais e tão diferentes, incentivaram-me a percorrer os caminhos escolhidos. Agradeço-lhe, também, por sempre me ensinar a inventar “a contramola que resiste”.

À minha sobrinha, Elisa, que carrega o nome de nossa avó, uma mulher analfabeta “de letras”, mas uma leitora inquieta do mundo, e que na altura dos seus pouco mais de dois anos de idade ainda não tem consciência da alegria que seus olhos da cor do céu de verão provocam. Contarei todas as histórias e lerei todos os livros que ficaram interrompidos por causa da jornada de pesquisa.

Ao Miguel pelo amor e, principalmente, por suportar as ausências de forma compreensiva e suave, fazendo-se sempre presente em meio a livros e papéis com atitudes de carinho e palavras de otimismo e de confiança.

A todos os colegas de curso pelo incentivo, pelas leituras compartilhadas e pela inquietação diante da literatura.

Aos amigos que souberam compreender ou não - e aqui aproveito para deixar meu pedido de desculpas - a minha “crônica” falta de tempo para estar com eles. Agradeço-lhes, também, pelo incentivo, pelo apoio e pelo carinho tão fundamental nessa fase de minha vida, sendo totalmente dispensável construir uma lista de nomes, o que também evita que a injustiça de esquecer-se de alguém devido ao cansaço da jornada seja cometida. Certamente, com a presença vocês ela tornou-se mais leve.

“Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas.”

Stuart Hall

“Leia, ouça, escute, ache certo ou errado
Mas, meu amigo, não fique parado.”

Racionais MC's

RESUMO

Este trabalho centra-se no estudo comparativo dos romances *Capão Pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003), do escritor marginal Ferréz, como forma de tentarmos compreender como a periferia de uma das maiores cidades do país, São Paulo, é apreendida pela palavra literária e por um escritor que vive nesse espaço urbano marginalizado. Buscamos, portanto, compreender a forma como o narrador de seus romances, que se reconhece pertencente à periferia que narra, transforma a realidade em matéria literária e os modos como incide sobre as personagens e o espaço por ele narrados. Os romances de Ferréz apresentam um lugar de enunciação que não mais silencia a alteridade representada, mas evidencia a possibilidade de voz e de outra representação dessa mesma alteridade. Sua escrita situa-se na discussão em que as narrativas ficcionais engendram estratégias de resistências aos pressupostos que definem quem está dentro ou fora dos espaços considerados comuns e possuem importância no processo de entendimento de si mesmo e do “outro”, pois deslocam a percepção e a compreensão do cotidiano que nos cerca ao fornecer representações que geram a produção de outros sentidos e significados sobre os sujeitos e espaços localizados na orla urbana. A partir de um movimento que se constitui em constante tensão e conflito com o centro e com o próprio território, perguntamos: O que dizem as vozes que emergem dos romances? Ou melhor, quais são as construções e estratégias que o autor utiliza para falar e fazer com que sejam ouvidas essas vozes em seu gesto literário? Portanto, nesta pesquisa, fizemos a escolha de escutar essas vozes, ou melhor, de tentar ressaltar em seus ditos (escritos) os traços que estruturam a palavra literária do autor, mais especificamente o que nos permite ressaltar alguns indícios de uma tentativa de formular uma poética marginal contemporânea.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea. Narrativa Urbana. Territorialidades Marginais. Narrador Marginal. Ferréz.

ABSTRACT

This paper is focused on the comparative study of the novels *Capão Pecado* (2000) and *Manual prático do ódio* (2003), from the marginal writer Ferréz, as a way of trying to understand how the periphery of São Paulo, one of the largest cities in Brazil, is comprehended by literary word, as well as by a writer who lives in this marginalized urban area. We, therefore, look for understanding the way how the narrator of his novels, who recognizes himself as part of the periphery he narrates, changes the reality into literary subject and the ways how it focuses on the characters and the space narrated by him. Ferréz' novels present a place of enunciation that no longer silences the represented alterity, but points out the possibility of voice and another representation for the mentioned otherness. His writing lies in the discussion in which the fictional narratives engender strategies of resistance to the assumptions that define who is in or out of the spaces considered common and they are important in the process of understanding yourself and others, because they displace the perception and comprehension of daily life around us by providing representations that generate the production of other senses and meanings about the subjects and the spaces located on the urban edge. Starting from a movement that is in constant tension and conflict with the center and with its own territory, we ask: What do the voices that emerge from the novels say? Or rather, what are the structures and strategies that the author uses in order to speak and to make these voices heard in his literary gesture? Accordingly, in this research, we have made the choice of listening to these voices, or rather, trying to highlight on its sayings (written), the traces that shape the author literary word, more specifically what allow us to enhance some evidences of an attempt to formulate a contemporary marginal poetic.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature. Urban Narrative. Territoriality Marginal. Marginal Narrator. Ferréz.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 FERRÉZ: DA ESCRITA E DA “PALAVRA ARMA”	16
2.1 O MARGINAL PAULISTA E “AS VÁRIAS FACES DA CANETA”	28
3 À MARGEM DA LITERATURA E A MARGEM NA LITERATURA	44
3.1 ENTRE BECOS E VIELAS: AS VOZES DA QUEBRADA	44
3.2 A “FICÇÃO DA REALIDADE”: SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA MARGINALIDADE	58
3.3 NA BATIDA ACELERADA DO RAP	73
4 CAPÃO PECADO: O CAMPO DE BATALHA	90
4.1 A PERIFERIA, A FAVELA, O MORRO, A RUA: TERRITORIALIDADES MARGINAIS	90
4.2 RAEL: O “HERÓI” DO POVO QUE FALTA	105
5 MANUAL PRÁTICO DO ÓDIO: O ÓDIO DECLARADO E O ÓDIO DEDICADO	127
5.1 A VIOLÊNCIA COMO POSSIBILIDADE DE RESPOSTA	128
5.2 RÉGIS: RESISTÊNCIA, VINGANÇA E ÓDIO	136
5.3 O NARRADOR MARGINAL	164
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
7 REFERÊNCIAS	189

1 INTRODUÇÃO

O retrato da favela tem só uma imagem, mas cada olho tem sua interpretação pra essa imagem.
 Meus olhos veem quando eu olho pra favela almas tristes, sonhos frustrados, esperanças destruídas, crianças sem futuro, vejo apenas vítimas e dor. [...]
 - E você, truta? O que seus olhos veem quando olham pra favela?

Eduardo Dum-Dum

O questionamento feito por Eduardo Dum-Dum no fragmento da crônica *O que os olhos veem*¹, transcrito na epígrafe, nos coloca diante de um narrador que considera que há diferentes representações da favela. Essas representações são divergentes e variam conforme o lugar de onde se vê e se fala acerca desse espaço urbano. O olhar do narrador vê uma favela que se difere da imagem idealizada e romantizada em muitas produções literárias e em algumas expressões artísticas. Também se difere da imagem veiculada pelos meios oficiais do saber. Imagem que surge associada ao medo, ao perigo, à violência e à criminalidade. Seus olhos veem “almas tristes”, “sonhos frustrados”, “crianças sem futuro” e “apenas vítimas da dor”. Dor, sofrimento, miséria, abandono, preconceito, exclusão, segregação social e racial parecem ser as palavras que traduzem a favela que vê.

O narrador segue na crônica elaborando uma representação desse espaço urbano por meio do que compreende ser construído sobre ele por olhares que estão dele distanciados. Observa a favela partir do olhar do policial, que a vê como reduto de drogas e drogados; do político, para o qual a favela é o lugar de exploração e manutenção da mão-de-obra barata, aproveitando-se do pobre para enriquecer e se reeleger; e do *playboy*, que a vê como o lugar do medo. Há um claro empenho do narrador em romper os estereótipos e estigmas sobre a periferia dos grandes centros urbanos e a favela e em organizar outra leitura desses espaços marginalizados. Esse posicionamento nos coloca diante de uma voz narrativa que se reconhece pertencente à periferia que narra e de uma forma de expressão estética

¹ Crônica que integra a coletânea de textos intitulada *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica*, organizada por Ferréz e publicada em 2005 pela editora Agir.

que busca representar a sua “realidade” a partir da inversão de olhares, a partir dos olhares de seus próprios sujeitos e de suas experiências vividas.

Em uma clara intenção provocativa, ao final do texto, o narrador direciona a pergunta para o leitor: “- E você, truta? O que seus olhos veem quando olham pra favela?” Essa provocação nos orienta e impulsiona no sentido de analisar as elaborações e estratégias das formas de expressão literária, que surgem no espaço das narrativas de ficção contemporânea vindas das favelas e periferias dos grandes centros urbanos do país e que as colocam no centro de suas obras. Nosso objetivo, nesta dissertação, é tentar compreender como essas favelas e periferias são apreendidas pela palavra literária e por escritores que vivem nesses espaços urbanos marginalizados. Em outras palavras, buscamos compreender a forma como o narrador, que se reconhece pertencente à periferia que narra, transforma a realidade em matéria literária e os modos como incide sobre as personagens e o espaço por ele narrados.

Durante nosso percurso analítico, vamos transitar pelas periferias narradas em duas obras do escritor Ferréz²: *Capão Pecado*, seu romance inaugural, publicado em 2000; e *Manual prático do ódio*, seu segundo romance, publicado em 2003. Ambos os livros são ambientados na periferia da Zona Sul de São Paulo, Capão Redondo, local em que nasceu e em que reside o autor. Ferréz traz para a cena cultural contemporânea uma escrita literária apoiada em uma identificação inquietante: *literatura marginal*. O termo marginal, da forma como é definido e defendido pelo escritor, indica lugares de enunciação e vozes narrativas que sempre estiveram à margem da literatura. Refere-se à literatura daqueles que foram excluídos, tanto da vida social quanto do próprio campo literário, e que passam a ocupar o lugar da fala dentro das narrativas de ficção contemporâneas. É um lugar de enunciação que não mais silencia a alteridade representada, mas evidencia a possibilidade de voz e de outras representações dessa mesma alteridade. São vozes que invadem o campo discursivo e transpõem os muros sociais da segregação e do silenciamento aos quais estão submetidos, demarcando o lugar de enunciação. A partir desse movimento que se constitui em constante tensão e conflito com o centro e com o

² Ferréz é o nome literário de Reginaldo Ferreira da Silva. Conforme explica o próprio escritor, a alcunha surgiu da fusão dos nomes de dois líderes populares: o “Ferre” vem de outro Ferreira, Virgulino Ferreira, o Lampião, e o “z” faz referência a Zumbi dos Palmares.

próprio território, perguntamos: O que dizem essas vozes? Ou melhor, quais são as construções e estratégias que o escritor utiliza para falar e fazer com que sejam ouvidas essas vozes em seu gesto literário? Portanto, nesta pesquisa, fizemos a escolha de escutar essas vozes, ou melhor, de tentar ressaltar em seus ditos (escritos) os traços que estruturam sua palavra literária para tentar apontar “[...] em que direção vão os fios que tecem a escrita” (FOUCAULT, 1999, p.220) e que fios são utilizados nas tessituras da escrita marginal de Ferréz. É do estudo das formulações e estratégias estético-políticas, ou seja, das singularidades na representação da vida marginal e de como a marginalidade é formulada pela escrita literária que este trabalho de análise se ocupa, mais especificamente do que nos permite ressaltar alguns indícios de uma tentativa de formular uma poética marginal contemporânea.

Algumas entradas foram previamente selecionadas para desenvolvermos a leitura, dentre as várias possíveis, dos romances de Ferréz que compõem o *corpus* desta pesquisa. Tentaremos ressaltar algumas provocações e questionamentos que promovam um espaço de debate sobre sua escrita, pois a obra de Ferréz é recente e, embora já tenha chamado a atenção da crítica e da academia como objeto de estudo de variadas ciências, ainda há, assim como foi possível constatar durante a pesquisa, poucos estudos críticos sobre seus romances. No capítulo inicial, intitulado *Ferréz: Da escrita e da “palavra arma”*, faremos uma breve exposição dos romances que serão analisados e da relevância e contribuições do autor para a prosa de ficção brasileira contemporânea. Apresentaremos, também, uma breve discussão sobre o adjetivo marginal que reaparece associado à literatura, ressaltando alguns indícios sobre o sentido da apropriação da palavra literária pelo escritor.

No segundo capítulo, *À margem da literatura e a margem na literatura*, seguiremos com a discussão teórica, procurando estabelecer alguns referenciais que nos permitam pensar esse local de enunciação contemporâneo que se quer um território e que é bem marcado na prosa de ficção de Ferréz. O tema da voz norteará essa discussão em um primeiro momento, pois não se trata de apenas enunciar-se a partir da periferia, evidenciando o pertencimento ao local de enunciação dos narradores criados pelo escritor. Estamos diante de um lugar de enunciação de onde

emana um “grito” que se quer uma ruptura. Nesse sentido, como uma forma de representação, a voz provém do “lugar” da fala autorizada.

Destacaremos, também, a estreita relação da literatura de Ferréz com temas do cotidiano da vida urbana e com expressões de cunho popular que emergem da rua e que sinalizam mudanças nas posições discursivas, nas relações de poder e no próprio material artístico. São outros modos de narrar, são outros sujeitos de enunciação e são outras linguagens. Esse deslocamento nos coloca diante de questões relacionadas aos possíveis nexos entre arte, experiência estética e produção de conhecimento sobre o real. Também faz com que a escrita de Ferréz circule atrelada a uma ideia de realismo. Porém, a presença de um teor testemunhal em sua obra torna-se um argumento mais coerente, pois é uma literatura que coloca em discussão as relações e outras articulações entre o real e o ficcional e seus desdobramentos em termos éticos, políticos e estéticos tanto para os escritores quanto para os próprios gêneros ficcionais.

O constante diálogo com os produtos do *Hip Hop*, principalmente o RAP, é outro ponto que será destacado. Essa integração com o universo *Hip Hop* nos remete a escrituras que emergem do cruzamento entre poesia e prosa, entre crônica e testemunho, entre oralidade e escrita, o que nos direciona para a discussão sobre o próprio gênero em que a obra de Ferréz se insere. A análise se dará apoiada em um breve estudo do movimento *Hip Hop* e da produção do grupo de RAP Racionais MC's, também da periferia de São Paulo.

No terceiro capítulo, *Capão Pecado: o campo de batalha*, percorreremos a periferia narrada no romance inaugural de Ferréz, *Capão Pecado* (2000). Destacaremos a forte presença de um discurso de delimitação territorial, que se constrói ao longo do enredo, a partir de um movimento de oposição e comparação entre o mundo dos que vivem “dentro” e dos que vivem “fora” da periferia. A contrastante imagem entre esses dois espaços urbanos sustenta e estrutura a narrativa. A periferia narrada no romance não é somente o território em uma perspectiva ficcional, ou seja, o espaço em que o enredo se desenvolve, mas é um território, também, em uma dimensão política e discursiva. Ressaltaremos, nesse momento de desenvolvimento do trabalho, a importância do espaço e do território na narrativa, que ganham contornos de protagonista e que se configuram como verdadeiros campos minados,

verdadeiros “campos de batalha”, revelando uma relação conflituosa entre sujeito e território.

Também acompanharemos de perto a trajetória de Rael, protagonista do romance. Esse movimento se dará por sua força simbólica como representação das buscas empreendidas nesse território delineado no livro. Rael é um protagonista que carrega em suas emoções, ações, conflitos, reflexões e pensamentos uma potência coletiva. Não segue uma trajetória de busca individual em que a maior preocupação é representar o seu próprio destino. O que o traz para o centro do enredo é a responsabilidade a ele atribuída de representar uma comunidade inteira. A função da personagem, no romance, é a de “abrir os olhos” dos “manos” e “minas”, de conscientizar o homem periférico, retirá-lo da condição de alienação e levá-lo em direção ao entendimento da desigualdade, da miséria, da dor, do sofrimento e da violência a que estão submetidos. Rael tem a função de ensinar e provocar indignação e revolta, sentimentos necessários para o combate contra o inimigo.

No quarto e último capítulo, intitulado *Manual prático do ódio: o ódio declarado e o ódio dedicado*, vamos transitar pela periferia narrada em *Manual prático do ódio* (2003). Colocaremos em destaque a inversão do lugar da violência presente na narrativa. Essa inversão revela a violência não apenas como uma temática, mas como a condição de vida das personagens que transitam nesse espaço ficcional. Temos, no romance, a postura de um narrador que coloca o leitor em contato com a resposta à violência sofrida pelo homem periférico: o ódio. O “outro”, identificado pelo narrador, é personificado em alguma figura social, como o *playboy*; ou institucional, como a polícia. O “outro”, agora, é aquele responsável pela dor, pelo sofrimento, pela violência e pelo preconceito vividos pelo homem periférico. O livro descreve o impasse de uma geração que não mede consequências “[...] para ter o que não tinha” (FERRÉZ, 2003, p. 153). Geração marcada pela sociedade do espetáculo e que se relaciona com os padrões midiáticos que fazem do consumo imediato uma necessidade.

Em seguida, vamos acompanhar a trajetória de Régis e dos demais integrantes da quadrilha que organiza um assalto a banco. Apesar de serem personagens que se diferenciam, assim como Rael, Régis também tem uma função redentora dentro da narrativa. É nas histórias de Rael e Régis que podemos perceber a compreensão

coletiva de suas trajetórias, que se faz presente no texto. Régis e Rael são acompanhados por um narrador que se coloca como aquele que conhece a periferia por dentro, que conhece seu funcionamento em suas variadas dimensões e que a ficcionaliza a partir de um ponto de vista pouco conhecido nas narrativas de ficção que trouxeram para o campo literário os sujeitos e espaços marginalizados da cidade.

A voz narrativa não utiliza a alteridade apenas como recurso estético. O narrador é ele próprio o “outro”. E é na aproximação entre narrador, sujeitos e espaços por ele narrados ao ponto de o leitor quase não conseguir distingui-los e na forma como se faz presente no enredo por meio da exposição de seus pensamentos, valores, críticas, julgamentos e defesas de suas personagens que reside a sua complexidade. Esse narrador marginal em terceira pessoa pouco conhecido no campo das narrativas de ficção brasileira e os procedimentos narrativos adotados também serão analisado em nosso percurso.

2 FERRÉZ: DA ESCRITA E DA “PALAVRA ARMA”³

Trechos de vida que catei, trapos de sentimentos que juntei, fragmentos de risos que roubei estão todos aí, histórias diversas do mesmo ambiente, de um mesmo país, um país chamado periferia.

Ferréz

Ferréz coloca a periferia urbana no centro de sua obra. Esse movimento é percebido tanto em seu primeiro romance, *Capão Pecado* (2000), em que traz para o campo literário o Capão Redondo, bairro da Zona Sul de São Paulo com um dos maiores índices de violência, tráfico de drogas e criminalidade do estado, quanto no livro *Manual prático do ódio* (2003)⁴ e a sua periferia sem nome, também da cidade de São Paulo, onde uma quadrilha organiza a “correria” definitiva, o assalto a banco que poderá fazê-los abandonar a vida do crime e incluí-los no mundo da almejada cidadania, mesmo que seja uma inclusão por meio de bens de consumo.

Portanto, entre ruas, vielas, becos, esquinas, quinas, barracos e casas inacabadas há várias personagens; entre bandidos, traficantes, trabalhadores, estudantes, crianças, mulheres e jovens, há várias histórias, sonhos, desejos e sentimentos, como amor, medo e ódio. São rotinas que se assemelham, que aproximam histórias e sujeitos e que vão se articulando de forma complexa, imprimindo uma estrutura ao texto em meio às imagens fragmentadas e às personagens que surgem e desaparecem de maneira brusca nas páginas. Rotinas igualmente atravessadas e marcadas pela exclusão social, pela ausência, pela falta, sobretudo, do direito do exercício à cidadania, pelo preconceito e pela violência em suas variadas formas que se circunscrevem nesse espaço urbano contemporâneo chamado periferia.

No prefácio de seu romance *Capão Pecado* (2000), incorporado à narrativa como uma espécie de comentário do narrador, o autor vai revelando para o leitor o que irá

³ Expressão utilizada por Ferréz durante entrevista concedida à antropóloga Érica Peçanha Nascimento no dia 8/9/2005. In: NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade de São Paulo, 2006, p.107.

⁴ No decorrer desta dissertação, em alguns momentos, quando nos referirmos aos livros do escritor Ferréz analisados, *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio*, utilizaremos as respectivas siglas: CP e MPO.

encontrar nas páginas que seguem. O espaço é, como já dito, a periferia urbana. Espaço que reúne condições sociais indesejáveis, lugar onde os sujeitos que nele vivem sentem-se isolados e banidos da “[...] cidade que só lhe entrega cada dia mais a miséria, mas que é a sua cidade” (CP, 2000, p. 16). O narrador lembra o leitor que a periferia que ali será narrada inscreve-se no corpo da cidade, pois ela é a própria cidade, apesar de ser aparentemente distante e quase invisível. Dizemos quase, pois há pontos que são visíveis, mesmo que de forma perversa, como a associação das periferias urbanas e das favelas às causas da crescente criminalidade nas cidades.

Sobre os processos de invisibilidade social e visibilidade como condição de existência, Mione Apolinario Sales (2007) argumenta que a exclusão social em que expressiva parcela da população, principalmente a camada mais jovem e pobre, se vê enredada cotidianamente também torna o sujeito invisível e, conseqüentemente, inexistente. Essa invisibilidade gerada pelo preconceito e pela indiferença é uma consequência da dinâmica e circulação de representações sociais engendradas pelos meios de comunicação, que reforçam a veiculação de estigmas e de estereótipos em relação às crianças e aos adolescentes pobres da sociedade brasileira. A violência, o delito e a revolta surgem como vias possíveis para se livrarem da invisibilidade não somente no momento em que o jovem torna-se capaz de provocar medo no “outro”, mas quando o jovem, vítima da violência social, também adquire poder de consumo. Ser reconhecido pelo “outro” resgata a individualidade perdida, mesmo sendo a violência o meio utilizado para a visibilidade, mesmo sendo associado à criminalidade. O reconhecimento social passa, portanto, a depender da visibilidade, a depender do olhar do “outro” em um momento em que o modo de produção de mercadorias e de imagens afeta “[...] a subjetividade contemporânea num cenário de grandes massas urbanas. Hoje o laço social é, assim, tecido com a ideologia e os valores incensados pela *espetacular indústria cultural*” (SALES, p. 254, grifo da autora). Ao investigar uma geração historicamente marcada pela sociedade do espetáculo, que se relaciona com os padrões midiáticos e fazem do consumo imediato uma necessidade, a socióloga ressalta que:

Meninos do seu tempo desejam o ‘bom’, enfeitiçados pelo mundo das mercadorias, - mas também experimentam o seu ‘pior’ – a alienação do desejo, a privação e a expulsão como párias da nova ordem econômica. [...]

O fio da política se une aí ao da necessidade de singularidade e, por vezes, se estica pela via da transgressão e do *delito*, ou é torcido pela revolta de um ou de muitos.

Por isso tudo é preciso entender o *sentido de realidade* que só se manifesta no espaço público na medida em que reafirma a condição humana, bem como o lugar da visibilidade na sociedade moderna (SALES, 2007, p. 84, grifos da autora).

A periferia, tal como é narrada na obra de Ferréz, é o resultado de um processo acelerado e complexo de urbanização das cidades brasileiras, que deixam de ser a imagem da modernização e da superação do atraso e da violência localizada no campo para ser a imagem do desemprego, da violência, da precariedade dos transportes públicos e das habitações, da poluição, da escassez de políticas públicas e da exclusão que se confunde com confinamento.

“A pobreza aqui é passada de pai para filho, assim como a necessidade de se trabalhar dia e noite para comprar um pão, um saco de arroz, um saco de feijão” (CP, 2000, p. 18). Assim, atrelada a imagens que representam a dor, o sofrimento e o abandono, a periferia urbana vai emergindo ao longo dessa espécie de prefácio. Parece que violência, discriminação e pobreza são as palavras que carregam o significado desse espaço.

Essa cidade desigual, partida, assim como adjetivou Zuenir Ventura (1994)⁵, é denunciada pelo narrador logo no início do texto quando compara o homem que vive na periferia com a pequena árvore plantada na porta de um bar:

O homem que vive na periferia é igual a essa árvore, todos passam por ele e arrancam-lhe algo de valor. A pequena árvore é protegida pelo dono do bar, que põe em sua volta uma armação de madeira; assim, ela fica segura, mas sua beleza é escondida. O homem que vive na periferia, quando resolve buscar o que lhe roubaram, é posto atrás das grades pelo sistema. Tentam proteger a sociedade dele, mas também escondem sua beleza (CP, 2000, p. 15).

⁵ Zuenir Ventura, em seu livro *Cidade Partida*, publicado em 1994 e considerado um romance-reportagem pela crítica, faz um trabalho de investigação de dados e de campo e denuncia as diferentes cidades que existem no Rio de Janeiro: “a cidade oficial” e a “cidade marginal”. O autor frequentou durante nove meses a favela de Vigário Geral logo após a chacina de 21 pessoas mortas por policiais, em agosto de 1993. Nesse tempo, conviveu com o que ela chamou de “o outro lado da cidade”, marcado pelas barreiras das desigualdades sociais. Na primeira parte do livro, Ventura relata as origens da violência no Rio de Janeiro e o crime organizado. Na segunda parte, narra a preocupação de alguns representantes da elite carioca em tentar unir as partes da cidade, como forma de melhorar a imagem do Rio de Janeiro, e a criação do movimento Viva Rio, que tinha como objetivo mobilizar toda a sociedade carioca em torno de um ideário de paz e união social.

As personagens narradas representam esse homem periférico que está na “[...] contramão da evolução social” (CP, 2000, p. 15). Homem que teve a cidadania historicamente negada e que é percebido como ameaça, como distinto do “morador civilizado”. Caminha, assim, atrelado a uma imagem preconceituosa e discriminatória, o que confina ainda mais essa parcela de habitantes da cidade nesses espaços degradados, localizados na orla urbana. Essa condição de vítimas e suspeitos é um dos pontos que sustentam a narrativa e evidenciam a preocupação do narrador em expor a violência sofrida pelo homem periférico e que não é contada pelos meios oficiais do saber ou pela cultura dominante. O sentimento de segregação e confinamento do favelado e da favela, não apenas social, mas também racial, vincula-se à imagem do gueto⁶, escolhida para representar a periferia. Confinado, o homem periférico está impedido de circular pela cidade da qual está distanciado. Paralela a essa constatação, também surge a imagem da periferia como espaço criativo e produtivo, como espaço de “beleza”.

E num tom que soa como uma advertência ao leitor, o narrador encerra essa espécie de prefácio da obra, colocando-se como aquele que conhece a periferia por dentro, que conhece seu funcionamento em suas variadas dimensões que se estruturam em torno da desigualdade. Daí a necessidade de se fazer a advertência, especificando os possíveis leitores e alertando os demais que devem entender, desde o início da narrativa, que o livro não foi escrito para eles, que a cidade ali narrada nem todos conhecem, nem todos compreendem e a nem todos pertence.

O calor foi mais uma vez roubado do corpo – ele foi morto –, estava quase sem esperança de ter um bom futuro, pois queria ter algo, mas estava sem dinheiro, numa área miserável onde todos cantam a mesma canção, que é a única coisa que alguém já fez exclusivamente para alguém daqui; certamente é algo sobre a dor, a esperança, a frustração, ou algo tão específico que só poderia ser feito para os habitantes de um lugar por Deus abandonado e pelo diabo batizado de Capão Pecado (CP, 2000, p. 18).

⁶ A escolha pelo termo gueto para se referir aos espaços degradados e marginalizados da cidade será discutida de forma mais aprofundada na seção *A periferia, a favela, o morro, a rua: territorialidades marginais*, que integra o quarto capítulo desta dissertação. O sociólogo Zigmunt Bauman define o gueto como um fenômeno que “[...] consegue ser ao mesmo tempo territorial e social, misturando a proximidade/distância física com a proximidade/distância moral [...]. Tanto o ‘confinamento’ quanto o ‘fechamento’ teriam pouca substância se não fossem complementados por um terceiro elemento: a homogeneidade dos de dentro, em contraste com a heterogeneidade dos de fora [...]” (BAUMAN, 2003, p. 105).

Essa advertência, por assim dizer, feita ao leitor, já evidencia o discurso de delimitação territorial que se constrói ao longo da narrativa a partir de um movimento de oposição e comparação com o mundo dos que vivem “dentro” e dos que vivem “fora” da periferia. Esse movimento acentua a diferença denunciada entre o centro da cidade e a sua periferia narrada e vai indicando a constituição de lugares de enunciação e de vozes narrativas que sempre estiveram à margem da literatura. Essas vozes apropriam-se da palavra literária para enunciar a sua cidade. Daí a necessidade de especificar os possíveis leitores, o que ressalta ainda mais a condição de desigualdade vivenciada por essa parcela de habitantes das cidades. Também nos dá alguns indícios sobre a apropriação da palavra literária pelo escritor e a importância da linguagem a ser utilizada em sua obra. Parece ser um livro escrito para ser lido por aquela comunidade⁷ que é narrada. Na verdade, parece não haver muita importância a leitura do livro pelo “outro”, identificado, a partir da perspectiva da periferia, na figura dos que não vivenciam a condição de homem periférico. Porém, não há o desejo de que o objeto estético fique fechado em si mesmo ou permaneça ele também “entrincheirado”, mas que transponha as barreiras imposta, que escancare a sua realidade e seja lido pelos que também estão do “lado de lá da ponte”⁸, como nos revela o escritor na espécie de epígrafe do romance: “Querido sistema, você pode até não ler; mas tudo bem, pelo menos viu a capa” (CP, 2000, p. 19).

A advertência ressaltada também coloca em questionamento a posição do intelectual e a sua função de porta-voz, pois o “outro”, aqui considerado excluído e marginalizado dentro de uma lógica dicotômica e a partir da perspectiva do centro, deixa de ser objeto e passa a ser sujeito do conhecimento e do discurso. Não há a necessidade de mediações, pois o narrador parece assumir a posição de porta-voz da comunidade que narra. Acrescentamos, ainda, que também coloca em

⁷ O termo comunidade é utilizado para se referir aos bairros periféricos e favelas tanto por aqueles que vivem fora desses espaços e territórios urbanos quanto por aqueles que neles vivem. A definição de comunidade, nesse contexto, aproxima-se de sua dimensão subjetiva, pois a comunidade, da forma como é pensada na periferia, se estrutura a partir de um sentimento de pertença a determinada coletividade.

⁸ Expressão baseada na utilizada por Mano Brown no texto *A número um sem troféu*, que introduz a primeira parte do livro *Capão Pecado*: “[...] porque da ponte João Dias pra cá é outro mundo, tá ligado?” (CP, 2000, p. 23). A ponte citada por Mano Brown está situada sobre o rio Pinheiros e é conhecida como marco que separa a metrópole São Paulo da sua periferia.

questionamento a própria posição de pesquisador que ocupamos nesta dissertação⁹, pois estando diante de outras posições discursivas, outras relações de poder e outras formas de expressão, torna-se necessária a elaboração de outras estratégias para as pesquisas nas áreas acadêmicas.

Virar as páginas de *Capão Pecado* (2000) significa aceitar o convite feito pelo narrador, mesmo sob advertência, e transitar pela quebrada¹⁰. Ao prosseguir com a leitura, o leitor é conduzido pela história de Rael, um jovem morador da periferia que vive em uma casa pequena e pouco confortável com seus pais, trabalha como ajudante de padaria, estuda, faz cursinho de datilografia no mutirão cultural, cultiva o hábito da leitura e se mantém, ao longo do enredo, afastado do álcool, das drogas e do crime. Mesmo sendo tentado e vendo alguns de seus amigos entrarem no mundo da criminalidade e das drogas, ele insiste em fazer o que parece ser certo. A narração de sua história vai revelando a desigualdade, as diferenças, o cotidiano na periferia, os amigos mortos, as bebedeiras do pai, as jornadas cansativas de trabalho, as condições precárias de moradia, a violência sofrida, as “[...] perdas constantes e aparentemente intermináveis” (CP, 2000, p. 29).

A categorização de Rael sugere uma imagem positiva da favela. O narrador coloca o leitor diante de um protagonista que tem consciência e senso crítico e que por isso analisa e julga a atitude dos colegas e a realidade em que estão todos inseridos. É uma personagem que se difere das demais narradas, muitas delas alienadas em frente aos televisores, vendo a cidadania como aquela estampada nas propagandas do intervalo da novela das oito. O narrador também vê nos sujeitos periféricos a responsabilidade pela condição a qual estão submetidos quando consomem passivamente e reproduzem os discursos dominantes. Em Rael, é depositada a expectativa de executar uma atitude redentora, de transformar a realidade da sua comunidade. Essa trajetória, no entanto, é conturbada¹¹, pois Rael não busca um

⁹ A questão referente às outras configurações sociais e espaciais que traduzem outras posições, outras relações de poder e outras formas de expressão engendrados a partir das narrativas de ficção de Ferréz será discutida de forma mais aprofundada na seção intitulada *Entre becos e vielas: as vozes da quebrada* deste capítulo.

¹⁰ A expressão “quebrada” aparece ao longo dos romances de Ferréz como referência à periferia urbana narrada. O termo é um dos “nomes” das favelas e bairros localizados nas periferias das grandes cidades brasileiras utilizados por seus moradores.

¹¹ A trajetória de Rael será acompanhada de perto no terceiro capítulo, intitulado *Capão Pecado: o campo de batalha*.

aprendizado que é somente seu, mas o de toda uma comunidade. Sua história singular, portanto, carrega uma potência coletiva.

Seu desfecho aproxima-se, iguala-se ao de tantas outras personagens, de tantos amigos que se envolveram com o tráfico de drogas e com a criminalidade, como se fosse seu destino desde sempre. Ao apaixonar-se por Paula, que se torna amante de seu patrão, o narrador começa a delinear o fim trágico do protagonista, assassinado na cadeia por seu colega de cela, após matar seu ex-patrão.

Em *Manual prático do ódio* (2003), o título do livro já provoca estranhamento, pois o que esperamos de um manual é que ele nos dê respostas, explicações sobre o funcionamento de algo ou de alguma coisa. A palavra manual, de acordo com o Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa (2010), significa: “1. Da mão. 2. Feito com as mãos ou manobrado com elas. 3. Livro que traz noções essenciais sobre uma matéria”. Ferréz faz exatamente isso. Apesar de seu romance não ter o formato convencional de um manual, nos explica o funcionamento de algo, mesmo que seja o funcionamento e a causa de um sentimento como o ódio. Essa constatação é que provoca incômodo no leitor. No romance, o narrador afirma que o único manual possível dentro da periferia é o da sobrevivência. Além disso, apresenta as engrenagens que alimentam e movem o ódio e os instrumentos possíveis para sobreviver nesse “campo de batalha”¹². E é na definição do amor elaborada por um dos integrantes da quadrilha que planeja um assalto a banco, Neguinho da Mancha na Mão, que somente consegue pensar no amor aproximando-o do seu oposto, o ódio, sentimento que ele conhece bem e que o acompanha em sua trajetória, que o narrador revela uma das regras básicas desse manual: a violência é a resposta

¹² Expressão que compõe o título do texto *Ponto de Vista Sobre o Campo de Batalha* escrito pelo rapper Conceito Moral e que abre a quinta parte do romance de Ferréz, *Capão Pecado* (2000). O livro é dividido em cinco partes e cada uma delas é iniciada por textos escritos por diferentes representantes e “parceiros” do RAP, tais como Mano Brown, Cascão, Outraversão, Negredo e Conceito Moral. Esses textos que antecedem as partes do romance foram retirados da segunda edição, publicada pela editora Objetiva, em 2005. Também foram suprimidas da segunda edição as duas séries de fotografias, uma colorida e uma preto e branco, compostas por 37 imagens feitas no bairro Capão Redondo e que mostram os moradores, retratos do escritor, os integrantes do movimento *1DaSul* e, também, fazem “[...] um apanhado de outras imagens que falam da pobreza e da precariedade da região de Capão Redondo. Não só descrevem o espaço físico (ou geográfico), mas sua singularidade, sua condição, seu anonimato, seu abandono e, ambigualmente, a felicidade estampada em faces de crianças, jovens e adultos moradores da região” (VELLOSO, 2007, p. 90).

possível aos inimigos responsáveis pela violência física e simbólica¹³ historicamente sofrida pelos sujeitos marginalizados.

[...] Neguinho levantou primeiro e olhou para Eduarda à sua frente e não soube dizer se aquilo era amor, pois nunca soube bem o que significava aquela palavra, então chegou à conclusão de que talvez o que sentia por Eduarda fosse simplesmente o contrário do que sentia por seus inimigos (MPO, 2003, p. 147).

Sem a presença dessa espécie de prefácio destacado em *Capão Pecado*, em *Manual prático do ódio* é a dedicatória do livro que chama a atenção para o romance: “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” (MPO, 2003, p. 5). O autor apresenta o livro utilizando a metáfora da “lâmina”, isto é, como uma arma, o livro dirige-se a um “outro”, ao “inimigo”, ao que carrega as causas de todo o sofrimento e violência vividos pelo homem periférico. A “terceira lâmina” é, aqui, lida como uma espécie de “terceira margem do rio”. Assim como no conto de Guimarães Rosa, em que a personagem, chamada nosso pai, decide construir uma canoa para nela viver dentro do rio em sua terceira margem alegórica, lugar nem perto nem longe, nem dentro nem fora, o romance rompe, de forma violenta e transgressora, com a dicotomia centro/periferia e se lança como uma linha de fuga para outro lugar, para uma marginalidade que não se traduz por estar à margem, condição do diferente, mas por lançar-se a certa condição de igual.

O ódio, declarado e dedicado aos inimigos, aparece na narrativa como uma marca estética e discursiva da diferença. Diferentemente de *Capão Pecado* (2000), o

¹³ O conceito de violência simbólica foi elaborado e desenvolvido pelo sociólogo francês, Pierre Bourdieu. Segundo o teórico, a violência simbólica relaciona-se com os mecanismos de dominação e exclusão social, utilizados por indivíduos, grupos ou instituições sociais. Nessa perspectiva, a classe que domina economicamente ou politicamente impõe sua cultura aos dominados, fazendo com que estes percam a sua identidade pessoal e as suas referências. Conforme o sociólogo, “O principal mecanismo de dominação opera através da manipulação inconsciente do corpo” (BOURDIEU, 1996, p. 269). O caráter simbólico da violência relaciona-se com as características da estrutura de classes da sociedade capitalista decorrente da divisão social do trabalho e baseada na apropriação desigual dos meios de produção. O teórico ressalta que o dominado não se opõe ao seu opressor por não se perceber como vítima, considerando natural e inevitável as representações e ideias sociais dominantes. A violência simbólica é, então, definida, a partir dos postulados teóricos de Bourdieu, como “[...] um tipo de dominação suave (violência simbólica), onde se apresentam encobertas as relações de poder que regem os agentes e a ordem da sociedade global. Nesse sentido, o reconhecimento da legitimidade dos valores produzidos e administrados pela classe dominante implica o ‘desconhecimento’ social do espaço, onde se trava, simbolicamente, a luta de classes” (ORTIZ, 1983, p. 25).

segundo romance de Ferréz narra a trajetória de uma quadrilha que tem como objetivo assaltar um banco e “acertar a boa”, fazer a “correria definitiva” e deixar a vida do crime. O grupo formado por Celso Capeta, Aninha, Lúcio Fé, Neguinho da Mancha na Mão, Mágico e Régis acredita que somente por meio do consumo e do dinheiro é possível ser cidadão no país. Paradoxalmente, o crime é transformado em caminho alternativo, ou único caminho, para a cidadania. São, portanto, como definiu Roberto Schwarz (2007), “sujeitos monetários sem dinheiro”, sujeitos imersos numa realidade em que a necessidade de consumo, uma vez que tudo tem preço, o desejo de consumo, sustentado pelo apelo publicitário, e a negação do acesso ao consumo estão relacionados.

O assalto é bem sucedido. Tudo dá certo como planejado e cada um consegue uma boa quantia. Porém, a quadrilha tem um fim trágico. É quase toda aniquilada pelo bando de Modelo quando o tráfico de drogas torna-se o negócio mais lucrativo no mundo do crime tanto para os bandidos quanto para os policiais. Mas não é a narrativa da preparação de um assalto ou as repetidas cenas de violência e crueldade, como a cena em que Modelo esquarteja Mágico e joga pedaços do corpo na churrasqueira, que sustentam o enredo. Na verdade, o assalto e a violência são temas que aparecem sobrepostos, ficam quase em segundo plano. Apesar de serem cenas narradas de forma crua, quase que espontaneamente, o que acentua a crueldade não é uma violência, como explica Heloisa Buarque de Hollanda (2011, n.p.), “espetacular”, que protagoniza a narrativa como recurso estético ou temático, assim como observada na obra de Rubem Fonseca. O que surpreende no romance de Ferréz “[...] é o lugar dessa violência como condição mesma de um contexto, como entorno da vida de personagens comuns que, como todos nós, têm emoções, prezam a família, amam, têm ciúmes, fazem sexo e sonham com um futuro mais tranquilo” (HOLLANDA 2011, n.p.).

O que articula e sustenta a narrativa é “[...] o entendimento das razões do ódio e da violência” (HOLLANDA 2011, n.p.), apresentado pelo narrador em seu manual nada convencional. Esse entendimento, essa compreensão só pode ser revelada por quem narra a partir de suas próprias experiências. Não afirmamos que o narrador seja também um bandido como seus protagonistas, que está envolvido na engrenagem da criminalidade de forma direta, mas que transita em um espaço em que a violência é a sua condição de vida e a de suas personagens. O lugar da

violência é invertido no romance, o que provoca uma “[...] forma de identificação ou, pelo menos, *entendimento*, do personagem agressor, ainda não conhecida na nossa literatura” (HOLLANDA, 2011, n.p., grifo da autora).

Novamente aparece a figura de um narrador que se posiciona como aquele que conhece a periferia e que a narra a partir de um ponto de vista pouco conhecido nas narrativas de ficção que trouxeram para o campo literário os sujeitos e espaços marginalizados da cidade. A imagem do bandido e da violência por ele elaborada aparece, em alguns momentos, justificada por meio de uma ideia de violência como herança de um passado colonial, escravocrata e latifundiário. Quase como vítimas, os bandidos parecem menos bandidos. Em outros momentos, no entanto, surgem atrelados a um posicionamento menos complacente.

O ódio, no romance, aparece articulado à apresentação de cada uma das personagens e de suas histórias de abuso, exclusão, perdas e sofrimento, envolvendo suas famílias ou amigos. A reconstituição de momentos da memória das personagens - apresentada de forma fragmentada, como vários recortes que vão surgindo nas páginas - tem a função de imprimir uma estrutura à narrativa, que também é complexa, assim como a de *Capão Pecado* (2000), pois as cenas dessa memória irão perseguir e acompanhar as personagens por toda sua trajetória. Mas também tem a função de explicar as causas do ódio, pois são esses eventos vividos que moverão e alimentarão a revolta e o ódio contra aqueles que possuem o que eles não têm: dinheiro.

Quantas casas ela limpou, em quantas casas ele ficou com ela, só acompanhando a limpeza, tinha manteiga na geladeira, ele jura que viu, mas o que a patroa de sua mãe colocou em seu pão foi tutano do osso derretido na frigideira, foi assim até seus onze anos quando aprendeu a roubar iogurte da geladeira da velha, sua mãe fazia sopa de quirela e canja com pé de galinha, ele odiava pé de galinha, mas ela o levava na granja e falava:

- Moço, me dá pé de galinha, que meu filho só gosta de pé! (MPO, 2003, p. 43-44).

Nas lembranças de momentos da infância de Régis, um dos bandidos que organiza o assalto a banco, o narrador enfatiza todo o desconforto da personagem diante da humilhação, da vergonha da mãe em não ter dinheiro para comprar comida, da discriminação e do preconceito sofridos na casa da patroa. Esse parece ser um dos momentos mais violento vividos por Régis.

Podemos, portanto, destacar dois elementos que circulam pela narrativa e que podem ser considerados as causas do ódio. O primeiro deles é o olhar “desconfiado” dos que têm dinheiro, isto é, o olhar delineado por lógicas dicotômicas de mundos que nos levam a enxergar o mundo do “outro” como desviante e divergente, o que se traduz em formas de estigmatizar o diferente como estranho, indesejável, inferior, exótico, inimigo, invasor. O segundo é a responsabilidade atribuída aos que vivem “do lado de lá da ponte” pelo sofrimento e pela dor por que passam as personagens. Uns têm acesso ao consumo dos bens materiais e simbólicos e fazem disso, dentro de uma lógica capitalista, elemento de respeito e distinção social enquanto outros são privados das necessidades mais básicas.

Em *Capão Pecado* (2000), podemos verificar a postura do narrador de denunciar toda a pobreza, a violência e a discriminação que marcam a periferia e que escondem a sua “beleza”. É um lugar de dor e de abandono, percebido como um encarceramento étnico-social em que o homem periférico é perseguido seja pela polícia, que o vê como suspeito, seja pela sociedade de maneira geral, que o vê como o invasor. No texto, a constante comparação e oposição definem esses dois territórios separados e distintos, o centro da cidade e a sua periferia, verdadeiros campos minados, verdadeiros “campos de batalha”. Essa postura tem uma dupla função: narrar essa cidade invisível e silenciada, que ao mesmo tempo em que é percebida como um “gueto” manifesta-se como espaço criativo e produtivo; e conscientizar o homem periférico, retirá-lo da condição de alienação e levá-lo em direção ao entendimento da violência física e simbólica à qual o sujeito marginalizado está submetido. O objetivo é provocar a indignação e a revolta, sentimentos necessários para o combate contra o inimigo.

Em *Manual prático do ódio* (2003), temos a postura de um narrador que coloca o leitor em contato com a resposta à violência sofrida pelo homem periférico: o ódio. Esse sentimento emana da periferia em direção a um centro urbano e de poder econômico. Os habitantes desse centro são apresentados na narrativa como vilões, ou seja, são responsabilizados pela desigualdade social do país que produz a periferia. O “outro”, identificado pelo narrador, é personificado em alguma figura social, como o *playboy*, ou institucional, como a polícia. O “outro”, agora, é aquele responsável pela dor, pelo sofrimento, pela violência e pelo preconceito vividos pelo homem periférico. Nessa perspectiva, o ódio funciona como um movimento de

resistência e sobrevivência de uma parcela de habitantes da cidade confinados nos espaços urbanos degradados. Portanto, enquanto no primeiro romance de Ferréz o ambiente físico da periferia e os conflitos entre sujeito e território e entre centro e periferia são privilegiados na narrativa, em seu segundo romance as ações das personagens é que são evidenciadas.

Tomar a cidade como tema, como escrita e leitura, implica em formas de ver a cidade não apenas como cenário, mas como emaranhado de existências humanas, isto é, como o espaço físico e simbólico no qual acontecem encontros, negociações, tensões em um dinamismo de criação e transformação permanente. Isso não é algo novo no desenvolvimento das narrativas de ficção brasileiras. A cidade, principalmente a partir do século XIX, momento em que se observa um processo crescente de urbanização de algumas regiões do país, é fonte de inspiração para variadas manifestações artísticas. O que chama nossa atenção é como a cidade, mais precisamente essa cidade destruída, desigual, fragmentada e invisível é apreendida pela palavra literária e por escritores que moram nas favelas e periferias urbanas das grandes cidades brasileiras. Em outras palavras, interessa-nos a forma como o narrador, que se reconhece pertencente à periferia que narra e que fala a partir desse espaço discursivo, transforma a realidade em matéria literária e os modos como esse narrador, que se mistura à matéria narrada, incide sobre as personagens e o espaço por ele narrados nessa busca de compreensão de si e de seu mundo.

Após essa breve apresentação das obras que compõem o *corpus* desta dissertação e de alguns pontos que nortearão o percurso analítico, faremos uma breve exposição da relevância e contribuições de Ferréz para a prosa de ficção brasileira contemporânea, ressaltando alguns indícios sobre o sentido da apropriação da palavra literária pelo escritor e do termo marginal, que reaparece no cenário cultural contemporâneo associado à sua escrita.

1.1 O MARGINAL PAULISTA E “AS VÁRIAS FACES DA CANETA”¹⁴

Eu sou apenas um rapaz latino americano
Apoiado por mais de 50 mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez.

Racionais MC's

Ferréz nasceu em 29 de dezembro de 1975. Filho de um motorista e de uma merendeira e empregada doméstica, antes de se tornar escritor, como qualquer jovem da periferia urbana brasileira sem muita escolarização e tendo que ajudar a família, começou a trabalhar muito cedo. Exerceu várias funções com pouca especialização e baixa remuneração, não sobrando muito tempo para os estudos. Trabalhou como balconista de padaria, auxiliar de produção em uma metalúrgica, ajudante de pedreiro, vendedor ambulante de vassouras e *kits* de limpeza, chapeiro de uma rede multinacional de *fast food* e arquivista de uma empresa de recursos humanos. Dessa infância e juventude vividas na periferia, Ferréz tiraria os primeiros ensinamentos que marcariam suas obras: “O mundo é diferente da ponte pra cá”¹⁵. A percepção dessa diferença, dessa desigualdade, o conduziu para a elaboração de uma escrita literária marcada pelo desejo de denunciar, de contestar e de resistir, que emerge da junção do estético com o político. Prevalece em sua narrativa de ficção e no próprio ato de escrever uma busca empreendida por um escritor inconformado não apenas com a realidade social em que está inserido, mas também com o campo literário, que exclui as formas de expressão dos sujeitos marginalizados.

Apesar do acesso escasso a livros e outros bens culturais, sua relação com a leitura e a escrita começou cedo. Aos sete anos interessa-se por revistas em quadrinhos quando encontra esquecida em um banco do Parque Ibirapuera, em São Paulo, uma revista da coleção *Marvel*. Mas a leitura torna-se hábito somente mais tarde, aos quinze anos, quando descobre uma caixa de livros abandonada na casa de um amigo. O primeiro livro que leu foi *Christiane F.*, de Kai Hermann e Horst Rieck. Em seguida, leu *Madame Bovary*, de Flaubert, livro que considera uma influência para o

¹⁴ FERRÉZ (2005, p.11).

¹⁵ Verso da música *Da ponte pra cá* do grupo de RAP paulista Racionais MC's. A música integra o CD *Nada como um dia após o outro dia*, lançado em 2002 pela gravadora Unimar Music.

seu trabalho. Daí vem também o hábito de frequentar os sebos no centro da cidade nos quais descobriu livros de seu autor preferido, Hermann Hesse. Esse hábito lhe proporcionou uma variada e ampla referência literária, como Tchecov, Dostoiévski, Fernando Pessoa, Charles Bukowski, entre outros. Também ressalta como importantes para o rumo de seu trabalho os escritores João Antônio, Plínio Marcos, Carolina Maria de Jesus e Solano Trindade, considerados marginais, ou seja, “[...] à margem do sistema, já que falavam de um outro lugar com voz que se articulava de uma outra subjetividade (tá vendo, quem disse que maloqueiro não tem cultura?)” (FERRÉZ, 2002, p. 2). Dentre esses escritores, destaca a influência de Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus*, obra que, segundo Ferréz, o inspirou a escrever o livro *Capão Pecado*.

Desde os 12 anos acumula vários contos, poesias e letras de música. Seu primeiro livro, *Fortaleza da Desilusão*, lançado em 1997, é uma produção independente financiada pela empresa de recursos humanos em que trabalhava na época. Não teve repercussão na imprensa nem atraiu grande público ao lançamento. Sem estar vinculado a nenhuma editora e, conseqüentemente, a nenhum esquema de distribuição, o próprio autor passou a oferecer e a vender seu livro nas ruas de São Paulo. Em 2000, aos 25 anos, o romance *Capão Pecado* foi publicado pela recém criada editora Labortexto. Diferentemente de seu primeiro livro, que não chamou a atenção da imprensa, *Capão Pecado* chega à mídia antes mesmo de ser editado. Foi uma reportagem¹⁶, veiculada em um periódico de grande circulação na cidade de São Paulo, sobre um morador de Capão Redondo que contava sua história nesse violento bairro, mas que não tinha quem a publicasse, que chamou a atenção do editor João Eduardo Pedroso Oliveira. Em 2003, já pela editora Objetiva, Ferréz publica seu segundo romance, *Manual prático do ódio*. Desde então vem apresentando uma produção intensa e variada. Em 2005, publica um livro infantil, *Amanhecer Esmeralda*. Em 2006, também pela mesma editora, Ferréz lança o livro de contos *Ninguém é inocente em São Paulo*. Seu mais recente livro, *Deus foi Almoçar*, ainda não lançado, é classificado pelo próprio escritor como um romance psicológico e não traz a periferia como tema. Porém, Ferréz afirma que isso não

¹⁶ “Desempregado do Capão Redondo escreve romance baseado em histórias verdadeiras de um dos bairros mais violentos de São Paulo; livro sem editora está pronto, mas o autor muda trechos quando algum personagem morre na vida real” (Jornal Folha de São Paulo, 6 de janeiro de 2000, *apud* Nascimento, 2006, p.107).

significa que esteja abandonando o tema dos seus dois trabalhos anteriores, mas que, como escritor, pode escrever sobre qualquer coisa. Os livros *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio* foram traduzidos e publicados em outros países, dentre eles, Itália, Alemanha, Portugal, Espanha e Estados Unidos.

Ferréz desenvolve, também, projetos na área da cultura e da educação, na comunidade de Capão Redondo, voltados para o incentivo à leitura, como a criação da biblioteca comunitária. Além disso, em 1999, com amigos e moradores de Capão Redondo, fundou o movimento cultural *1DaSul*, nome que surge da seguinte ideia: “[...] todos são 1 na mesma luta, no mesmo ideal e por isso todos são 1 pela dignidade das periferias”¹⁷. Além de produzir eventos e festas na região, o *1DaSul* também se tornou uma marca e investe em roupas e acessórios criados e desenvolvidos pelos moradores da periferia para serem consumidos pelas comunidades que compõem a região de Capão Redondo. O objetivo é valorizar, segundo o escritor, a produção da periferia e diminuir a influência de grifes consagradas, rompendo com a lógica capitalista de consumo.

Em 2009, publicou o livro *Cronista de Um Tempo Ruim*. Primeiro lançamento da editora L.M., idealizada e criada por Ferréz. A editora também lançou o Selo Povo, conjunto de oito obras escritas por autores que vivem na periferia ou em outros espaços considerados marginais e vendidas a um preço acessível e com esquema de distribuição que privilegia a periferia. O objetivo desse projeto é criar um espaço para publicação e distribuição das obras escritas pelos autores marginais e possibilitar o acesso da população aos livros, incentivando a leitura. O fragmento do texto postado no *blog* “Selo Povo” explica o sentido desse projeto:

O Selo Povo foi criado para fazer o livro chegar a quem realmente precisa ler, é também uma forma de mostrar ao mercado a falta de senso referente ao preço das obras, pois um livro de bolso chega a custar até R\$ 20,00 em livrarias. Privilegiando a distribuição nos bairros, nós da L.M. colocamos a periferia no centro do trabalho, já que somos nós que produzimos todo o conteúdo e depois temos de ‘viajar’ para encontrar um local que venda nossos produtos. Cultura da periferia em alta voltagem.¹⁸

¹⁷ Fragmento retirado do texto assinado por Ferréz e postado no *blog* do movimento *1DaDul*. Disponível em <<http://www.1dasul.com.br/site/1dasul/>>. Acesso em: 30 de jul. de 2011.

¹⁸ Texto postado no dia 27 de março de 2009, no *blog* “Selo povo”. Disponível em <<http://www.selopovo.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 de jul. de 2011.

O CD de RAP *Determinação*, lançado em 2004, reforça a sua relação com o gênero musical e com o movimento *Hip Hop* de São Paulo. Segundo o próprio escritor, aproximou-se do RAP após ter tido contato com as letras carregadas de crítica social e representações locais elaboradas a partir da emergência de um discurso sobre o viver na periferia e a situação de exclusão a que o sujeito está submetido nesse espaço degradado e abandonado da cidade.

A minha ligação com o hip hop começou mais ou menos em 1997, quando eu lancei o livro [Fortaleza da desilusão]. Aí eu comecei a conhecer os grupos, a ver o trabalho do GOG, do Câmbio Negro, dos Racionais, e me identifiquei, assim, ideologicamente, achei que era um movimento que tinha tudo a ver comigo, um movimento de favela, uma coisa que eu não tinha visto nem no rock, nem nos outros movimentos, eu vi no hip hop.¹⁹

Ferréz produziu o documentário *Literatura e Resistência*, lançado em 2009 pelo Selo Povo, em que relata os 11 anos da sua carreira e o processo de produção de seu trabalho. O autor é responsável, também, pela organização do livro *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica*, lançado em 2005 pela editora Objetiva, que reúne alguns dos poemas e contos originalmente publicados no projeto das três edições especiais da revista *Caros Amigos*. Intituladas *Caros Amigos/Literatura Marginal: A cultura da periferia*²⁰, as revistas foram organizadas e editadas pelo escritor. No texto de abertura da primeira edição especial da revista *Caros Amigos* dedicada à literatura marginal, Ferréz explica o significado desse projeto:

O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país. Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando os nossos antepassados índios, e ao contrário dos senhores das casas grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado, mas não derrotado. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa

¹⁹ Fala de Ferréz durante entrevista concedida à antropóloga Érica Peçanha Nascimento no dia 8/9/2005. In: NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). São Paulo, 2006, p.104.

²⁰ A revista *Caros Amigos*, da editora Casa Amarela, veiculou em 2001, 2002 e 2004 edições especiais organizadas por Ferréz. Intituladas *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia ato I, ato II e ato III*, as três edições juntas trazem quarenta e oito autores oriundos das periferias brasileiras e oitenta textos associados ao adjetivo marginal. Foi nessas revistas que o termo “marginal” associado à produção literária reapareceu no cenário cultural contemporâneo. A iniciativa da revista, portanto, funcionou como uma ação coletiva com um projeto intelectual comum e como um espaço de divulgação e visibilidade desse movimento, que agrega literatura produzida por escritores da periferia e afirmação cultural das manifestações artísticas dos sujeitos marginais. É a partir do lançamento das edições especiais da revista que se observa a ampliação do debate em torno do termo marginal, que reaparece atribuído à literatura.

também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte (FERRÉZ, 2001, p. 3).

A escrita literária de Ferréz circula apoiada em uma identificação no mínimo inquietante: *literatura marginal*. O autor faz uso do termo “marginal” para legitimar e indicar a sua produção literária, como também a de outros escritores reunidos nas edições especiais da revista *Caros Amigos*. Mas foi durante o lançamento de seu romance *Capão Pecado*, assim como explica o escritor, que começou a referir-se à sua obra associada ao adjetivo “marginal”:

Quando eu lancei o Capão Pecado me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda...e eu não era nada, só era do hip hop. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram boyzinhos e eu passei a falar que era ‘literatura marginal’.²¹

O termo, para o escritor, parece ter o sentido de distinguir as suas produções literárias e a dos autores provenientes dos espaços marginalizados dos demais escritores considerados *boyzinhos*, ou seja, dos escritores legitimados pelas formas de expressão já fixadas na tradição literária. A distinção parece reforçar a ideia de inscrever as suas formas de expressão no campo literário, espaço também de exclusão.

O adjetivo “marginal”, associado à literatura, não é algo novo no cenário cultural brasileiro. Ao longo da história da produção literária do país, adquiriu diferentes usos e sentidos. Conforme explica a antropóloga Érica Peçanha (2006), a palavra foi utilizada para classificar as obras literárias

[...] produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial; que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos; que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como ‘marginais’ (PEÇANHA, 2006, p. 1).

Diante dessas variadas abordagens, “literatura marginal” tornou-se uma expressão de significado amplo, o que nos permite relacioná-la à trajetória de alguns escritores

²¹ Ferréz em fala no dia 20/7/2004. Extraído do evento “450 anos de Paulicéia Desvairada”, realizado no CEU Pêra Marmelo, localizado no bairro do Jaraguá, Zona Oeste de São Paulo. In: NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). São Paulo, 2006, p. 15.

e sua inserção no mercado editorial, às condições sociais, à atuação literária e cultural ou às características do próprio texto. Como exemplo, podemos citar os escritores João Antônio (1937-1996) e Plínio Marcos (1935-1999), apontados por Ferréz como escritores marginais por estarem à margem do sistema e que influenciaram o seu trabalho com a escrita. Ambos, em suas obras publicadas nas décadas de 1960 e 1970, buscavam retratar os problemas sociais do país, os preconceitos, os valores e tabus, os estereótipos presentes na sociedade brasileira e a violência. Além disso, traziam para o campo literário personagens marginais, como bandidos, vagabundos, prostitutas, homossexuais, negros e pobres. João Antônio também utilizava uma linguagem carregada de gírias e palavras de baixo calão, que se aproximava da linguagem frequente dos espaços e sujeitos por ele narrados. Seus textos carregavam, portanto, temáticas, espaços e sujeitos que vivenciavam uma situação de exclusão e que eram empurrados para as margens do centro urbano, da vida social e da própria literatura. Sobre a obra de João Antônio e o termo marginal associado à literatura, o crítico Alfredo Bosi (2002) tece o seguinte comentário:

Sei que o termo 'marginal' é forte de equívocos; sei que, na sociedade capitalista avançada, não há nenhuma obra que, publicada, se possa dizer inteiramente marginal. O seu produzir-se, circular e consumir-se acabam sempre, de um modo ou de outro, caindo no mercado cultural, dragão de mil bocas, useiro e vezeiro em recuperar toda sorte de malditos. Mas este fato bruto de sociologia literária não impede o leitor solidário de ouvir os tons diferentes que sustentam o recado de João Antônio e a sua combinação de estilo original, realista até o limite da reportagem sem deixar de se envolver em um fortíssimo *pathos* que vai do ódio à ternura e do sarcasmo à piedade. Ora, realismo fervido na revolta pende mais para a margem que para o centro da sociedade (BOSI, 2002, p. 238-239).

Como vimos, Ferréz também faz referência ao poeta Solano Trindade e à escritora Carolina Maria de Jesus como escritores marginais no texto de abertura da terceira edição especial da revista *Caros Amigos*:

Muitas foram as madrugadas para se finalizar essa edição, mas creio que um grande homem como Solano Trindade, ou uma grande mulher como Carolina Maria de Jesus, se sentiriam orgulhosos de pegar essa edição nas mãos, pois é pensando neles, e numa quantidade gigantesca de autores marginais injustiçados desse país que ainda temos forças para tocar a missão (FERRÉZ, 2004, p. 2).

Carolina Maria de Jesus é autora do livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, compilado pelo jornalista Adáulio Dantas e publicado em 1960. Mulher, negra,

catadora de papelão, mãe solteira de três filhos e moradora da favela do Canindé, na Zona Norte de São Paulo, a escritora, em uma dicção que se aproxima de um diário, narra sua vida na favela e de catadora, que alimentava seus três filhos com aquilo que catava no lixo ou comprava com o dinheiro que conseguia vendendo o que catava do lixo, como papel e ferro-velho. A sobrevivência estava nos restos da cidade que se industrializava. Solano Trindade, além de poeta - publicou três livros, *Poemas d'uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958) e *Cantares ao meu povo* (1961) -, também era dramaturgo, ator e folclorista. Participou dos congressos afro-brasileiros, realizados em 1934 e em 1937, e foi responsável pela fundação da Frente Negra de Pernambuco. Foi também um dos organizadores do Teatro Popular Brasileiro. Para Ferréz, o poeta negro e a escritora favelada são exemplos de autores marginais que não tiveram sua obra legitimada nem no campo social nem no campo literário e a quem o projeto da revista *Caros Amigos* e dos escritores marginais contemporâneos é dedicado. O sentido do termo “marginal”, nessa perspectiva, aproxima-se do sentido atribuído pelos escritores marginais contemporâneos à suas produções literárias, pois são autores que se destacaram pela abordagem da temática marginal e, no caso de Carolina Maria de Jesus e Solano Trindade, também por pertencerem às camadas marginalizadas e por buscarem um lugar no espaço literário.

Porém, o significado mais difundido atribuído a essa palavra está relacionado à poesia inserida em uma situação política repressora e ditatorial. Na década de 1970, o termo “marginal” referia-se à proposta de produção poética que mantinha uma relação de oposição ao mercado editorial. Os autores estavam, portanto, à margem do corredor editorial oficial de divulgação de obras literárias e reinventavam formas de divulgar e circular seus textos. Os textos produzidos eram, então, divulgados fora dos padrões editoriais, de forma artesanal, em folhas mimeografadas, muros, camisetas e eram vendidos em bares, praias e outros espaços públicos. O adjetivo “marginal”, atribuído a essas expressões literárias, referia-se à marginalização do processo de produção, confecção e distribuição dos livros fora das editoras. Os poetas denominados marginais demarcavam “[...] uma situação nova e cheia de consequências: já que não conta com o apoio editorial, e menos ainda com o sistema de interesse e promoção a ele ligado, [...] tem de se guiar por seus critérios” (CACASO, 1997, p. 19).

A partir de 1968, a política de repressão do governo militar é intensificada com a instauração do Ato Institucional Número 5 (AI-5) pelo general presidente da república Arthur da Costa e Silva. O AI-5 restringiu ainda mais a democracia e criou um período de silêncio político, coibindo a produção artística e a liberdade de expressão em nome de um discurso único, autorizado pelo regime autoritário. Em um contexto sócio-político de autoritarismo e de censura aos instrumentos de expressão do pensamento, alguns estilos literários foram intensificados e a posição do poeta marginal setentista era percebida como uma resistência em relação ao Estado Ditatorial. Esses aspectos fundamentaram certa parcela da crítica que avaliava a produção dos poetas da década de 1970, enfatizando a atitude simbólica de contestação em detrimento do conteúdo poético.

A classificação “poesia marginal”, como ressaltou Heloisa Buarque de Hollanda (1981), era externa, pois foi atribuída pelos estudiosos e pela imprensa da época, baseada nos circuitos de produção, atuação e circulação artesanal, que se configuravam como uma alternativa às políticas culturais do governo militar ou das empresas privadas.

Com referência à representação da ‘categoria marginal’ que passa a ser consagrada para designar essa nova poesia, é curioso observar que, ao contrário dos pós-tropicalistas, nenhum dos poetas marginais atribui-se tal função, chegando mesmo a ironizá-la. A classificação marginal é adotada por analistas e assim mesmo com certo temor e hesitação. Fala-se mais frequentemente ‘ditos marginais’, ‘chamados marginais’ evitando-se uma postura afirmativa do termo. Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação do mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é, de seus aspectos propriamente literários (HOLLANDA, 1981, p. 98-99).

O termo, porém, não se restringe apenas à relação ao processo de marginalização editorial, pois possui uma dimensão tanto estética quanto ideológica. Conforme Carlos Alberto Messeder Pereira (1981), as formulações e estratégias da literatura marginal da década de 1970 apresentam-se de forma subversiva tanto em relação ao tema, uma vez que versavam sobre sexo, tóxicos e o cotidiano das classes privilegiadas, quanto à forma, pois marcados pelo tom irônico, pelo uso da linguagem coloquial e do palavrão, com características gráficas precárias, como qualidade inferior do papel, borrões e falhas na impressão, os poemas subvertiam os padrões de qualidade, ordem e bom gosto vigentes, desvinculando-se das produções tidas como “engajadas”, “intelectualizadas” ou “populistas”.

No entanto, essa produção “[...] não tinha, pelo menos imediata e diretamente, eco a nível popular [...] na medida em que reflete com bastante clareza um conjunto de experiências sociais que caracterizam mais marcadamente os grupos mais privilegiados dentro da estrutura social” (PEREIRA, 1981, p. 99). Além desses aspectos que aponta em relação aos poetas que estavam sendo classificados como marginais, o teórico também ressalta como alguns escritores se apropriaram da classificação e ampliaram seu sentido por meio de grupos reunidos em torno da condição comum de marginalidade institucional e material, provocando significativo debate sobre cultura e política durante o período ditatorial vivenciado por eles.

Portanto, além das características que dão conta apenas da produção e da forma de circulação dos poemas, alguns estudiosos também destacam a atuação dos escritores, no conjunto da sociedade, que assumiam uma postura alternativa. A literatura produzida por esses poetas, geralmente estudantes de universidades públicas e ligados a grupos de cinema, teatro e música, estava também posicionada à margem da própria concepção de literatura vigente na época. Em uma análise literária dos poemas marginais, Fernanda Medeiros (1998) ressalta que as características verificadas na poesia marginal da década de 1970 imprimem o que chamou de “marginalidade literária”. A pesquisadora assim explica esse conceito por ela elaborado:

A partir desse conjunto de características: estar entre a arte e a vida, tematizar vivências cotidianas e fatos corriqueiros, ser a escrita da e de circunstância (histórica e pessoal), privilegiar o poema curto, a coloquialidade, a anotação do instante vivido, manifestar descrença em relação a grandes projetos literários ou sociais, refletir o apego ao corpo, traduzir um dramático sentimento do mundo, praticar a psicografia do absurdo cotidiano, podemos colocar uma pergunta básica: por que esse tipo de poesia é/foi tão mal visto ou simplesmente não é/foi tido válido por grande parte dos críticos? Por que esses traços parecem corporificar, então uma marginalidade literária? [...] (MEDEIROS, 1998, p. 57).

A apropriação do termo assinala um modo particular de conceber a literatura em que se verifica o privilégio de uma linguagem e de uma temática recorrente e certo comportamento dos escritores. É uma literatura movida pelo medo e que emerge como forma de resistência a uma situação política que interfere e repercute na produção poética brasileira durante o período de ditadura militar. Mas é uma literatura que não se colocou somente “[...] contra a ditadura militar, mas contra

outras ditaduras: a editorial; a das formas bibliotecáveis de literatura” (MEDEIROS, (1998, p. 66).

As formulações poéticas dos poetas marginais da década de 1970 desconstruíam o próprio discurso poético hegemônico tanto pela instância da reprodução artesanal quanto pela da configuração estética. Os poetas apresentavam um programa estético de dessacralização do discurso literário e de repúdio às formas de enunciação consagradas pelo sistema. A marginalização do produto estético era percebida em seu aspecto transformador, o que implica em uma mudança de linguagem e na linguagem daquele poeta que se marginaliza por opção. Nesse contexto, ser marginal mediante uma atitude de oposição ao mercado editorial e a ocupação de uma posição descentralizada no sistema literário, que se opõem aos padrões burgueses, era uma opção, era uma alternativa de contestação não somente ao sistema cultural vigente, pois a poesia marginal,

[...] ao negar o discurso tradicional por meio da postura descompromissada, irreverente e parodística, incorpora temas poéticos referentes ao cotidiano revisando-os.

O descontentamento dos poetas em relação à cultura oficial leva-os a assumir uma atitude rebelde, todavia não se trata da rebeldia engajada, mas da atitude contracultural, de desbunde. ‘Desbunde’ significa basicamente o ‘desvio’ comportamental, o descondicionamento dos padrões burgueses de conduta que se espalhou na década de 70 como forma de se manifestar contra qualquer sistema de poder: capitalista, ocidental, cristão. (ALVESA, 2007, p. 51).

Em oposição aos poetas marginais da década de 1970, que receberam essa classificação, como dito anteriormente, por estudiosos de suas obras e pela imprensa da época, o termo “marginal”, relacionado aos escritores que surgem na cena cultural brasileira a partir da década de 1990, não é uma classificação externa. Apresenta-se como uma autoatribuição por parte dos escritores, que se reconhecem como pertencentes às comunidades das periferias urbanas do país, e é utilizada para caracterizar a sua produção literária. O termo relaciona-se com o contexto social em que os escritores estão inseridos, o que nos leva a pensar que não é uma marginalidade por opção, mas que faz parte de quem são, do lugar de onde falam e daqueles por eles representados. É a literatura “[...] feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo” (FERRÉZ, 2005, p. 12).

As especificidades da literatura marginal da década de 1970, portanto, afastam-se das condições de produção e dos mecanismos de funcionamento desse conjunto de escritores que surgem na década de 1990. Representantes das classes populares e moradores de bairros localizados nas periferias urbanas brasileiras, mais que caracterizar seus textos e atuações culturais, o termo funciona como “[...] uma classificação representativa do contexto social nos quais estariam inseridos: à margem da produção e do consumo de bens econômicos e culturais, do centro geográfico das cidades e da participação político-social” (PEÇANHA, 2006, p. 15). Esses autores se distinguem dos demais, pois “[...] são também atores dos espaços retratos nos textos e, portanto, sujeitos marginais que estão inserindo suas experiências sociais no plano cultural” (PEÇANHA, 2006, p. 34).

Marcos Zibordi (2004), ao analisar os textos publicados nas duas primeiras edições especiais da revista *Caros Amigos*, sintetizou suas características a partir de três eixos. O primeiro deles relaciona-se com a trajetória de vida dos escritores marcada pela predominância de traços biográficos, descritivos e realistas dos textos; o segundo eixo refere-se às elaborações do que chama de “memórias ressentidas” dos autores. As narrativas são construídas a partir dos fragmentos de memórias dos escritores que retomam aspectos individuais da infância, do trabalho, do lugar onde moram e das vivências cotidianas. Esses fragmentos, segundo Zibordi (2004), funcionam como forma de comprovar aspectos dos espaços sociais narrados. O terceiro eixo diz respeito ao projeto pedagógico. Isso significa que os escritores marginais contemporâneos apropriam-se da escrita literária como um ato político para dialogar com as populações das periferias urbanas do país, demonstrando a preocupação em ensinar e ampliar a capacidade crítica dos moradores das favelas e periferias das grandes cidades brasileiras.

É uma literatura que não está excluída totalmente do mercado editorial, uma vez que livros como os de Ferréz foram editados e publicados por editoras de grande porte. Ao contrário dos poetas da década de 1970, que se opunham ao circuito oficial de edição e distribuição dos livros, os autores da periferia desejam fazer parte de grandes editoras, como forma de reconhecimento e legitimação de suas expressões literárias. Porém, não querem que a sua literatura seja legitimada, porque se assemelha a dos escritores *boyzinhos*. Para os escritores marginais, a não adequação aos padrões da cultura letrada não deve ser entendida apenas como

uma forma de contestação ao padrão de criação literária, ou seja, como uma opção estética. Contrapor-se, rompendo os padrões estabelecidos, define uma posição de denúncia de uma sociedade desigual, pois estamos falando de escritores que mal tiveram a chance de dominar a sua língua de origem, que mal tiveram acesso à educação, ou seja, são manifestações inerentes às vivências desses escritores e funcionam como “armas” para questionar essa condição. Além disso, falamos de formas de expressão de um sujeito na condição de quem fala e deseja ser ouvido, de ser reconhecido, de outra maneira e a partir de outros pontos referenciais que trazem outras formas de representação e de relações de poder. É a palavra que atravessa os ouvidos dos discursos hegemônicos, mas, principalmente, dos próprios artistas e dos moradores das periferias narradas. A literatura marginal de Ferréz integra um grupo de ações, assim como o RAP e o movimento *Hip Hop*, que elaboram uma forma de expressão própria que se irradia para outros universos socioculturais da metrópole, provocando inversões de papéis já cristalizados nas relações de poder.

O sentido atribuído ao termo “marginal”, portanto, se define por outros parâmetros que o diferenciam do sentido associado às produções marginais dos poetas da década de 1970. Os autores marginais contemporâneos não utilizam somente os aspectos estéticos que, nesse caso, não ditam normas literárias, como elemento de aproximação dos autores. Na estruturação desse grupo, a ética também ganha importância. Mas o que parece, de fato, um elemento que une o grupo é a afirmação do mesmo espaço de enunciação: a margem.

A marginalidade definida e defendida pelos autores da década de 1990 apresenta-se “[...] significada a partir do lugar social formulado nos escritos marginais e que corresponde, simbolicamente, à posição ocupada pelo autor marginal no conjunto da sociedade” (COSTA, 2009, p. 38). A apropriação do termo marginal, portanto, só é possível “[...] quando a autoria é assumida socialmente, ou seja, quando a cultura da periferia é produzida na periferia por quem a ela pertence e nela se significa” (COSTA, 2009, p. 38). E somente na marcação do território, do espaço social e geográfico segregado, marginalizado, elaborada a partir da oposição ao outro que não é marginal, que o autor marginal pode ocupar esse lugar de enunciação e significar-se na marginalidade e “[...] não meramente ser significado por ela pelo outro” (COSTA, 2009, p. 38).

Diferentemente dos poetas marginais, que apresentavam uma produção literária autônoma em termos artísticos e à margem da produção e veiculação do mercado, a marginalidade em Ferréz se afirma e se elabora, principalmente, a partir dos aspectos literários de sua obra. É uma literatura que reforça suas condições de marginal nas elaborações e estratégias do próprio texto, nos temas selecionados, na caracterização das personagens, no narrador, na proximidade entre o narrador e suas personagens, na significação do espaço, nas tensões e conflitos, no discurso de delimitação territorial e identitária, elaborado a partir da comparação e da oposição, na violência, na linguagem, na relação do autor com o espaço que ficcionaliza e, em especial, no lugar de enunciação, relacionado a uma ideia de periferia.

Ferréz mantém em sua escrita literária um compromisso com o lugar, com o território que narra. Lugar narrado que se mistura ao lugar de onde se narra. Nascido no bairro do Valo Velho, distrito de Capão Redondo, localizado na periferia da Zona Sul de São Paulo, o autor, em sua elaboração estética, mantém uma relação muitas vezes antagônica com essa periferia onde cresceu, onde vive até hoje e onde começou a escrever e a desenvolver seu trabalho como escritor. O movimento observado em sua obra de valorização da cultura e o processo de dar visibilidade à periferia e de significação desse espaço urbano tantas vezes apagado, silenciado, isolado no corpo da cidade e no próprio campo literário esbarra em toda a sua carência, diversidade, violência e conflitos ali vividos. Parece um movimento, no mínimo, contraditório. O que tem a periferia de bom a ponto de ser valorizado se a cada página mais miséria, dor, fome, abandono, violência, crimes e preconceito contra o pobre, o negro e o presidiário nos é apresentado? Um “tempo ruim”²². Assim define Ferréz esse tempo presente em que estamos imersos, um tempo marcado pela desigualdade, pela violência, pelo preconceito, pela miséria. Esse antagonismo está associado à apropriação da escrita literária pelo autor. É o próprio Ferréz que nos explica o significado de sua escrita e de sua atuação no campo cultural:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de ‘excluídos sociais’ e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua

²² FERRÉZ. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Selo Povo, 2009.

própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. E temos muito para proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social, na real, nego, o povo num tem nem o básico para comer, e mesmo assim, meu tio, a gente faz por onde ter uns barato para aguentar mais um dia. Mas estamos na área e já somos vários, estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados, mostramos as *várias faces da caneta que se faz presente na favela* e pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro, nada mais do que os autênticos [...] (FERRÉZ, 2005, p. 11, grifos meus).

O que se observa na citação é o tom de denúncia, de protesto e de questionamento sobre a representação da alteridade pela própria literatura e pela sociedade, acentuando a diferença entre o centro e a margem. Seu gesto literário funciona como uma maneira de conscientizar as pessoas que vivem nessa orla urbana miserável, retirando-as da condição de alienação e fazendo-as pensar sobre as relações desiguais que geram a exclusão social e a violência as quais estão submetidas. Funciona como uma forma de contar outra história ou uma história que não foi contada, dando espaço ao povo da “periferia/favela/gueto”, aos que não tiveram a sua “colocação na história”. O autor, como um porta-voz, um representante de uma coletividade, de um povo, de uma minoria, tem “muito a proteger e a mostrar”, pois a periferia é percebida, ao mesmo tempo, como espaço de sofrimento e de produção e criação. O confronto contra o inimigo, contra o responsável pelo sofrimento e pelo silenciamento é, portanto, necessário.

Seu gesto literário também se relaciona com a sua atuação em políticas culturais produzidas pela periferia, pois o que se observa é um trânsito entre o homem social e o escritor que se dá tão rapidamente que, em alguns momentos, é quase impossível distingui-los. O autor é ele próprio um ser coletivo, um sujeito que se define marginal, assume-se como marginalizado com sua visão de mundo, seus anseios e sua noção da própria condição de marginal quando afirma que “[...] somos marginais mas antes somos literatura” (FERRÉZ, 2005, p. 10).

Essa relação entre o autor e sua obra deixa claro para nós que Ferréz reconhece na palavra a sua força estética, mas também a sua força política, percebendo-a como um instrumento político capaz de provocar rupturas. Está, portanto, intimamente relacionada à sua própria vida. Como nos explica o próprio escritor, “[...] agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós”

(FERRÉZ, 2005, p. 9). A palavra, como uma “arma”, é o meio pelo qual é possível resistir, reagir e tentar transformar e ocupar um espaço no campo literário pouco ocupado por sujeitos marginalizados, colocando em questão o que literatura não priorizou e o que a sociedade quis banir da cidade. O autor compartilha com o seu narrador as informações que narra. As histórias narradas são marcadas pelas experiências do autor, transferidas de modo ficcional para os textos, inscrevendo-se no texto e na própria voz narrativa. A atitude estética coloca o narrador no centro da narrativa. A proximidade entre autor e narrador provoca a ruptura do distanciamento estético e nos revela uma literatura que expõe os vínculos entre a criação literária e a realidade social. Essa aproximação nos possibilita afirmar que, para Ferréz, somente por meio do trabalho estético é possível dizer e dizer-se, ou seja, somente por meio do trabalho estético é possível significar a si mesmo e os seus. A própria associação do gesto literário à arma, como a comparação do livro à “terceira lâmina”, na dedicatória de *Manual Prático do ódio* (2003), define um posicionamento político de combate a qualquer tentativa de conciliação, a qualquer possibilidade de apagamento das diferenças em detrimento do consenso. Dizer-se marginal não significa aceitar a sua condição de marginalidade dentro da marginalidade, mas expô-la e combatê-la.

Podemos, portanto, dizer que a literatura de Ferréz é “engajada” e politicamente comprometida na medida em que se reivindica a presença do real²³ na obra. Não apenas por meio da temática, mas também pelas elaborações e estratégias do próprio texto que reforçam a ideia de “verdade” da narrativa. Porém, essa classificação pode levar a sua obra a ser avaliada e lida apenas como manifestação de um grupo social em que se registram críticas sociais e que se ocupa de outras questões além da formalização estética, recebendo, dessa forma, uma valoração menor em relação à literatura não engajada, por assim dizer, ou considerada alta literatura. A análise de seus textos pode ficar reduzida a uma leitura em que é percebida como “documentos” sobre uma determinada realidade ou como tentativa de explicação da desigualdade social.

²³ A discussão sobre o realismo na obra de Ferréz será desenvolvida de forma mais aprofundada na seção intitulada *A “ficção da realidade”: sobre a representação da marginalidade*, que integra o segundo capítulo desta dissertação.

Nesta dissertação, no entanto, compartilhamos do pensamento de Heloisa Buarque de Hollanda (2011) quando afirma que a autoatribuição da nomenclatura literatura marginal ou periférica, como também é denominada, é adequada à literatura que estudamos na medida em que

[...] essa literatura representa uma parte da cidade até hoje praticamente desconhecida pelo que até hoje chamamos de *centro*, um conceito que começa a ser desestabilizado precisamente pela visibilidade e força simbólica que estão surgindo com intensidade vinda da periferia. Mas acho marginal ainda pouco porque não fala dos compromissos que essa literatura assume enquanto agente de transformação social. É uma literatura que vai bem além das funções sociais atribuídas à literatura canônica ou mesmo de entretenimento. É uma literatura de compromisso (HOLLANDA, 2001, n.p.).

Como uma literatura de compromisso, a obra de Ferréz é uma construção estética que agrega valores éticos, tomada de posição política e preocupação social em relação às quebradas, às favelas, às periferias, às comunidades, aos guetos, ou seja, em relação ao coletivo. Nesse sentido, também podemos falar de uma literatura de atitude, para ressaltar alguns pontos de contato com o movimento *Hip Hop*. Isso significa ter compromisso com a causa negra, com a luta contra a pobreza e a violência física e simbólica sofrida por essa parcela da população brasileira. Na periferia em que vive e na periferia que ficcionaliza, a palavra literária assume variadas funções. A caneta tem, portanto, “várias faces”.

3 À MARGEM DA LITERATURA E A MARGEM NA LITERATURA

Aqueles que são contra, enquanto escapam das coações locais e particulares da condição humana, precisam também tentar continuamente construir um novo corpo e uma nova vida.

Michael Hardt e Toni Negri

3.1 ENTRE BECOS E VIELAS: AS VOZES DA QUEBRADA

Voz sem ouvido é mero sopro sem fonemas
É voz morta enterrada na garganta
E a pá lavra vida muda no mundo legal
me faz teu marginal

Paulo Lins

“Toda uma nação está olhando para uma janela eletrônica; através dela está o passado manipulado, e o que ninguém vê é a porta que fica ao lado, a porta do futuro, que está trancada pela mediocridade de nossos governantes” (CP, 2000, p. 18). Assim, da “porta que fica ao lado”, Ferréz define o lugar de onde fala quando atribui à sua escrita literária o adjetivo “marginal”. É esse lugar urbano de enunciação demarcado em suas narrativas que consideramos a diferença mais significativa dos escritores marginais contemporâneos. Esse lugar provoca deslocamentos e rupturas no âmbito das produções literárias brasileiras, colocando-nos diante de outras configurações sociais e espaciais, que traduzem outras posições, relações de poder e formas de expressão.

O termo “marginal”, da forma como é utilizado e defendido pelo escritor, carrega o deslocamento e o questionamento do lugar de onde se vê e se fala e também de quem vê e fala dentro do espaço literário das narrativas de ficção contemporânea. O adjetivo “marginal” refere-se à forma de expressão, neste caso, à literatura daquele que foi excluído tanto da vida social quanto do próprio campo literário e que começa a falar a partir de sua própria voz. Começa a narrar aquilo que a própria cidade

tentou colocar para fora, banir de seu espaço e empurrar para a periferia, para o morro ou para uma cela de uma penitenciária. Começa a inscrever sua forma de expressão no campo literário. Não é a “periferia/favela/gueto” falada, mas a “periferia/favela/gueto” falando, como nos avisa Ferréz.

Não são as mesmas periferias que se realizam nesses processos de tradução da linguagem. E esse processo de tradução do “outro” pela literatura é questionado em seus textos, pois nos romances que compõem o *corpus* desta dissertação, o narrador é ele próprio o “outro”. Esse movimento observado nas obras nos leva a pensar sobre os mecanismos de configuração dessas alteridades, sobre os modos como esse olhar de dentro, desse narrador que não pode ser definido como um narrador observador, tal como tantos outros que circulam no campo das narrativas de ficção brasileira, incide sobre as personagens e os espaços por ele narrados.

O gesto literário de enunciar a partir da periferia não significa apenas a representação estética da orla urbana das grandes metrópoles nacionais. Assim como observa o pesquisador Adélcio Cruz, ao elaborar seu conceito de *literatura ruidosa* ao qual a narrativa de ficção de Ferréz foi incluída, há, nesse gesto, a presença de uma voz narrativa “[...] que se quer representante, em termos, de uma complexa comunidade” (CRUZ, 2009, p. 95). Falamos de uma escrita literária que se quer representante do “[...] grito do verdadeiro povo brasileiro” (FERRÉZ, 2005, p. 11). Esse grito ecoa desligado do poder central e hegemônico das classes privilegiadas e narra o seu mundo, narra a sua cidade. O que está em jogo é fazer ser ouvida “a voz que não tem voz”²⁴. São vozes que não estão mais sobrepostas, assim como nos adverte o próprio escritor: “Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca! Cala boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve” (FERRÉZ, 2009, p. 95).

A *literatura ruidosa*, portanto, é aquela advinda das margens e que “[...] apesar do silêncio inicial, sob as mais variadas tentativas de mantê-la na invisibilidade, não poderá mais ser ignorada” (CRUZ, 2009, p. 20). Caracteriza-se pela marcação do local da enunciação e por narradores e personagens que “[...] não são mais uma criação exclusiva de alguém que pertença à classe média e que seja branco e

²⁴ Fragmento de texto que compõe a orelha do livro *Literatura marginal: Talentos da escrita periférica*, organizado por Ferréz e publicado em 2005 pela editora Agir.

detentor de um diploma de curso superior” (CRUZ, 2009, p. 20). É um local de enunciação que não mais silencia a alteridade representada, mas evidencia a possibilidade de voz dessa mesma alteridade, rompendo-se, assim, o ciclo observado e, muitas vezes, imposto pelo próprio cânone literário de somente falar sobre os pobres ou falar pelos pobres. Acrescentamos, ainda, a imposição de a quem é permitido falar do outro e pelo outro.

A literatura ruidosa atua no sentido de interpelar uma suposta homogeneidade das literaturas contemporâneas nacionais no que diz respeito à representação da alteridade subalterna urbana. Dessa maneira, tal concepção literária traz em seu bojo a ‘contingência’ e a ‘contrariedade’: o primeiro item se refere à intenção de fazer parte de uma literatura contemporânea nacional (o termo ‘afrobrasileiro’ aplicado às artes é um exemplo disso) e, o segundo, seria seu caráter ruidoso de interpelação e rompimento com o silêncio dos acordos, principalmente aqueles em que o subalterno não passaria de um elemento coadjuvante (CRUZ, 2009, p. 121).

Mais do que a possibilidade de fala, tantas vezes negada e silenciada, há, a partir dessas obras *ruidosas*, a possibilidade de repercussão dessa fala. E é essa possibilidade, “[...] após ser esteticamente realizada” (CRUZ, 2009, p. 17), que nos remete ao termo marginal não como uma terminologia que caracteriza as expressões provenientes dos espaços marginalizados, mas como uma potência política e como movimento singular na representação da vida marginal ao ponto de podermos falar de uma poética marginal contemporânea que também passa a fazer parte da cena literária brasileira.

Essa reversão de olhares identificada nas narrativas analisadas nos remete à questão da política do lugar de onde é possível falar, ou seja, de onde é permitido falar. O termo atribuído à literatura que colocamos em discussão carrega, portanto, a reivindicação de uma posição discursiva. Em uma perspectiva proposta por Michael Foucault (1996), a obra de Ferréz destoa, por assim dizer, das formas dizíveis, uma vez que o discurso, pensado como prática construída, é submetido a regras de regularidade que não existem *a priori*, mas existem no próprio nível do discurso e são necessárias para que se constitua em um saber. Assim, enunciados, textos, instituições, falar e ver constituem-se em práticas sociais amarradas às relações de poder que delimitam uma forma de ver e de fazer ver algo. As práticas discursivas estariam permeadas por relações de poder que cerceiam e controlam os discursos na sociedade. Ao se impor um discurso, ao “outro” somente cabe calar. Os que não

têm voz, geralmente, vivem entre o não ter o que dizer, por considerar-se incapaz, e o não conseguir se fazer ouvir.

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p. 8-9).

O domínio do discurso, conforme o teórico, apresenta-se de forma centralizada nas lutas políticas travadas na sociedade. Portanto, o discurso “[...] não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder de que queremos nos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Esse controle do discurso, evidenciado pelo filósofo, traduz-se na restrição do direito à fala àqueles que não preenchem requisitos sociais pré-determinados. Nem todos têm direito à fala, muito menos ao reconhecimento e legitimação do que dizem. Nesse sentido, quando falamos aqui em voz, nos referimos à voz em seu sentido político, como aquela que se dá a partir da apropriação da palavra que rompa com as ordens discursivas dominantes.

Gayatri Spivak, em seu livro *Pode o subalterno falar?* (2010), argumenta que o subalterno²⁵ somente poderia sair dessa condição de silenciado se lhe fosse oferecida uma posição, um espaço de onde pudesse falar e, principalmente, a partir do qual pudesse ser ouvido. Caso contrário, estaríamos apenas reproduzindo as mesmas estruturas de poder e de opressão, mantendo-o em sua condição de silenciado. A autora considera, portanto, a impossibilidade de o subalterno falar, uma vez que o discurso de resistência somente assim pode ser se for articulado fora dos discursos hegemônicos. Coloca em questionamento, portanto, o lugar ocupado pelo intelectual, autorizado por relações institucionais a falar pelo “outro” e a construir um discurso de resistência em que o “outro” apenas emerge como objeto de conhecimento por parte dos intelectuais. Como forma de reforçar sua argumentação, afirma que o processo de autorrepresentação do sujeito subalterno também não se

²⁵ O subalterno ao qual Spivak (2010) se refere em seu estudo é relativo às questões de gênero. A autora, no livro *Pode o subalterno falar?*, estudou o caso das mulheres indianas e a imolação das viúvas. A partir desse estudo conclui que ser subalterno pressupõe a impossibilidade de fala, uma vez que não há inversão da relação de poder entre quem representa e quem é representado. Sempre mediado pelo intelectual, por meio de uma retórica que não percebe sua mediação e que pressupõe não haver uma consciência a ser representada, o subalterno é colocado fora da possibilidade de representação, restando-lhe apenas o silêncio.

concretizaria devido à ausência do espaço dialógico de interação necessário para que a voz seja proferida e também ouvida. Dessa forma, Spivak conclui que, sempre intermediada pela voz de outro ou sem um espaço dialógico de interação, a fala do subalterno nunca se concretiza. Mais do que tentar falar por, é preciso que o intelectual crie espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa, de fato, assumir a posição de sujeito do discurso. A literatura marginal de Ferréz parece exigir tal prática de abertura de possibilidades. O narrador fala da periferia a partir de outra perspectiva, da de quem se reconhece pertencente a esse espaço, e rasura os discursos hegemônicos e também nossas próprias crenças como leitores e produtores de conhecimento, alterando e ampliando, de certa forma, a maneira como apreendemos o mundo contemporâneo.

Os sujeitos e os espaços que recebem uma valoração negativa, que são estereotipados e estigmatizados, já foram apreendidos pela escrita literária, como nos lembra Regina Dalcastagnè (2002). O que se percebe, no entanto, é o modo como viraram temas e como são representados no campo literário por escritores “autorizados” que “[...] se colocaram a falar dos marginalizados, transformando-os em personagens (e até em narradores) de seus textos” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 39). A pesquisadora constata, a partir de um mapeamento das personagens dos romances brasileiros publicados entre 1990 e 2004, que tanto no que diz respeito às personagens quanto no que se refere aos narradores é muito pequena a participação de negros e pobres na literatura brasileira, e “[...] são ainda mais reduzidas suas chances de terem voz ali dentro. Os lugares da fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média...” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15). Portanto, o problema da representação na literatura vai para além do lugar da fala, ou seja, quem fala e em nome de quem fala, mas passa, sobretudo, pelo “[...] lugar de onde se ouve. Afinal, é daí que a literatura recebe sua valoração” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 67, grifos da autora).

O ponto central dessa discussão, conforme a pesquisadora, é a ideia de “representação”²⁶, termo importante tanto para pensarmos como os grupos

²⁶ Conforme Regina Dalcastagnè (2005, p. 16), o termo representação “[...] sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais”. A autora destaca que a palavra “representação” participa de diferentes contextos,

marginais aparecem nas obras literárias quanto para discutirmos a inserção de membros desses grupos como sujeitos de enunciação. A questão, portanto, não se restringe ao fato de a literatura fornecer determinadas representações da realidade, mas que essas representações:

[...] não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro, ou o respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções de mundo, que dependem de acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 16).

Mesmo sob olhares receosos, a escrita literária de Ferréz vem ocupando alguns espaços e sendo lida ou, pelo menos, notada no cenário cultural contemporâneo. Não passa, certamente, sem ser percebida pela crítica, pelo leitor e pela academia, o que já propõe uma reflexão, no mínimo, inquietante, uma vez que carrega a autoridade para falar do universo dos grupos marginalizados. Porém, como ressalta Dalcastagnè (2005), isso não significa que esteja fazendo parte do universo literário, que sua forma de expressão não permaneça excluída do que se convencionou chamar de literatura.

Um indício que pode confirmar essa afirmação da pesquisadora é o fato de a literatura marginal de Ferréz, assim como as demais produções artísticas marginais, como o RAP, o grafite etc., passaram a ser objetos de estudos de variadas disciplinas e com abordagens diversas. Isso, de certa forma, demonstra que são manifestações artísticas que estão “pulando” os muros e ocupando o mundo acadêmico, bem como a crítica e a indústria cultural. Porém, essa movimentação pode eleger a percepção de tais produções como eventos de ordem sociológica do que propriamente artística. O viés sociológico, também interessante, pois é reforçado pelo próprio movimento do texto literário, que utiliza a palavra para a estruturação de uma complexa rede social e formação de uma política identitária própria, limita a realização de uma leitura do aparato literário utilizado por esses autores e do discurso veiculado nessas obras. Isso significa dizer que essas expressões, muitas vezes, não são legitimadas como expressões artísticas.

tais como literatura, artes visuais, artes cênicas, política, sofrendo, por isso, um processo permanente de contaminação de sentido. No entanto, em seu texto, ao utilizar o termo representação em um contexto literário, refere-se ao sentido de falar em nome do outro, considerado um ato político “[...] às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo”.

A literatura marginal de Ferréz parece apropriar-se da escrita literária, colocado-a em diálogo com o que ela própria silenciou. O próprio espaço literário transforma-se em um “campo de batalha”. E, como diria Foucault, “onde há poder, há resistência”, entendemos o gesto literário de Ferréz como uma linha de fuga em relação às literaturas canonizadas ao contrapor-se a essas representações já fixadas na tradição literária. Emergem, portanto, como uma possibilidade de outra representação de uma alteridade que sempre, ao longo da história das produções literárias do país, foi apresentada de forma estereotipada, (re)significando o imaginário alimentado sobre as favelas e as zonas periféricas das grandes cidades do país.

Esse grito ou esse ruído, por assim dizer, que ecoa da obra de Ferréz, coloca o autor e a sua escrita literária à margem, também, do próprio silêncio. Porém, é necessário afirmar a legitimidade de sua forma de expressão para que possa ser efetivamente uma voz. É nessa tensão e transgressão que seu texto se elabora, pois as vozes que daí ecoam são recebidas, na maioria das vezes, com desconfiança. A desconfiança emerge não somente pelo fato de seus romances trazerem outros locais e outros sujeitos de enunciação, que traduzem outras posições e outras relações de poder, mas também pela estranheza ligada à forma, ao estilo, à linguagem e ao conteúdo de suas narrativas de ficção.

O tema da voz, que em um primeiro momento orienta a leitura da obra de Ferréz, tomada em sua dimensão política, acentua a relação dos aspectos literários e estéticos do texto como uma forma de enunciação política e ética. A análise que propomos busca valorizar o escritor como sujeito de enunciação e não reduzi-lo à ideia de um portador de uma voz historicamente silenciada. Portanto, partiremos em um movimento analítico que busca ler no texto literário também a presença dos sentidos político e social de sua escrita literária.

Notamos, nos romances analisados, que autor, narrador e personagens convergem para enunciar o cotidiano do homem e do espaço periférico. Autor e narrador, em um movimento de enunciação coletiva, abrem espaço para a multiplicidade de vozes que se entrecruzam na narrativa, desdobrando-se não apenas em personagens e em conflitos e tensões por eles vividos, mas em uma comunidade inteira.

A enunciação coletiva de que falamos realiza-se na própria elaboração do texto, pois as histórias narradas são estruturadas não apenas pelo narrador, mas também pela intervenção de suas próprias personagens. Além disso, a ideia de coletividade também se confirma pela demonstração, em vários momentos do enredo, do comprometimento do narrador com o local de sua fala a ponto de abrir-se para a dicção do território da ação. Parece que o autor, como observa Heloisa Buarque de Hollanda, divide a autoria da obra com o território da ação, o que nos dá a sensação de que a periferia fala por meio do autor de seu relato. É um caso de autoria que “[...] por se querer hiperlocalizada traz em sua construção mesma uma estratégia expressiva que começa a ser desenvolvida pelas culturas locais em tempos de globalização” (HOLLANDA, 2011, n.p.).

Essa impossibilidade de ser um por ser vários traduz a potência de sua escrita de ser e de fazer-se coletivamente, como uma questão comum ao conjunto das alteridades de classe, de gênero, étnica, cultural e geográfica. Portanto, a narração oferece uma compreensão coletiva para trajetórias individuais. Quando falamos sobre a presença de um eu coletivo, não nos referimos à marcação de vozes coletivas, como as expressões literárias das minorias de gênero e etnia, pois acreditamos que a narrativa de Ferréz empenha-se na marcação do local, do território como personagem. Falamos de um eu que é um eu com todos os outros e não como um eu com outro de si apenas, mesmo que possa parecer, em alguns momentos, que há a valorização do sujeito de enunciação amparado no princípio ético. Isso ocorre quando a identificação do sujeito como objeto do conhecimento relaciona-se com o recorte, a partir de sua particularidade, e com a demarcação de uma territorialidade que delimita os espaços da produção discursiva do opressor e do oprimido, em um movimento que busca a formação de um espaço próprio dentro do campo literário em que a minoria seja o sujeito do discurso e possa construir a sua própria representação.

É na trajetória de Rael e Régis que, respectivamente, protagonizam as obras de Ferréz, *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio*, que podemos perceber a compreensão coletiva de suas trajetórias individuais e que, por isso mesmo, são conturbadas. Esse mesmo movimento também é notado na narração de tantas outras personagens que entrecortam ou não os percursos de Rael e Régis. A tentativa de formação de uma territorialidade marginal, muitas vezes, é conflituosa,

pois a simples ocupação de um espaço geográfico não significa que a relação entre território e reconhecimento de um espaço vivido coletivo se dará de forma plena. As personagens centrais se identificam com o território marginal, não o repudiam e, quando o fazem, é para alertar a comunidade. Porém, encontramos, ao longo do enredo, personagens alienadas e que seguem uma trajetória individual.

Também ressaltamos o desejo de construir uma visão da realidade vivida nesse espaço urbano, que se localiza na orla, a partir de um lugar de enunciação autorizado e relacionado a uma ideia de periferia. O narrador acompanha suas personagens centrais nesse percurso e não se limita ao relato da busca individual de um garoto da periferia que lê, estuda, trabalha, ama, sente medo, ódio e de um bandido que integra uma quadrilha que deseja fazer a “correria” perfeita. Mas preocupa-se, a partir de um posicionamento crítico sobre a influência das ações políticas e históricas na trajetória pessoal de suas personagens, com o sentido coletivo de seus destinos.

As histórias de Rael e de Régis ora se aproximam ora se afastam, pois, como já dito, um é um rapaz morador da periferia que insiste, ao longo do enredo, em seguir na contramão em um espaço de escassez onde o sistema oferece como saída para essa condição as redes de tráfico de drogas e a criminalidade; o outro é um bandido que vive de fazer “correrias”. Porém, ambos buscam um aprendizado que não é só deles, mas que delinea os caminhos de uma comunidade inteira. A partir da narração de suas histórias singulares e de seus percursos pela periferia, em que tomam contato com a realidade da comunidade, de seus trânsitos, mesmo que raros, pelo centro, de seus sentimentos de ódio, da dor, da sensação de confinamento, de seus pensamentos e conflitos tanto entre centro e periferia quanto entre sujeito e território vamos percebendo o tom, a dicção e a expressão do que é preciso ser dito, ou seja, vai sendo contada outra história ou uma história que não foi contada, trazendo à tona a voz de um “povo que falta” (DELEUZE, 2004, p.15).

Rael não é o único jovem que não compartilha do discurso veiculado de que o destino de um morador da periferia de um centro urbano é a bandidagem. Régis também não é o único homem que se envolveu com a criminalidade. As personagens são retiradas de situações de vida, ou seja, saem de um dado real factual, o que sugere outras articulações entre o real e o ficcional. O narrador, por

meio de um olhar analítico, apresenta a sua visão das personagens. Visão amparada por um procedimento de análise que se quer sociológico, transformando as trajetórias individuais em sociais. Por meio desse procedimento, ele também narra as diferentes trajetórias sociais da sua periferia e apresenta o cotidiano da comunidade. Não é, como podemos concluir, realizada uma mera descrição da periferia em que o espaço físico e social é apenas cenário para o enredo, pois há o desejo de formar um povo, um povo que está à margem, está à margem de qualquer coisa.

A formação desse povo marginalizado se dá por meio da sua ficcionalização, pautada na articulação entre real e ficção, que emerge do diálogo que o texto literário estabelece com o espaço representado. Isso significa dizer que, politicamente, a narrativa transforma-se em um agenciamento coletivo de enunciação inscrita na violência física e simbólica, na dor e no sofrimento pelos quais passa qualquer minoria. O enunciado não aponta para um sujeito de enunciação que constitui a causa nem para um sujeito do enunciado que seja o efeito.

Não há sujeitos, só há agenciamentos coletivos de enunciação – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que não são considerados exteriormente, e onde eles existem apenas como forças diabólicas por vir ou como forças revolucionárias por construir (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 41).

Essa observação nos permite colocar a literatura de Ferréz no que podemos chamar de condição de minoridade. A minoridade, aqui, é pensada a partir da noção de “literatura menor” formulada por Deleuze e Guattari (2003). O termo “menor” designa a construção de uma configuração política própria dentro de uma maior, ou seja, significa a utilização, como estratégia de atuação, de um posicionamento de resistência. É, portanto, um agenciamento político que rasura, por assim dizer, o estabelecido por meio da escrita. Segundo os teóricos, o termo “menor” não qualifica “[...] certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 42).

Na formulação dos autores, a literatura menor apresenta três características intrínsecas. A primeira delas é a utilização que uma minoria faz de uma língua maior.

Dessa utilização emerge uma língua que é “[...] afetada por um forte coeficiente de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38). A segunda característica relaciona-se à compreensão de que na literatura menor o enunciado adquire a potência de ser e de fazer-se coletivamente, pois “[...] seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessário, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 39). Como último aspecto ressaltado, a literatura menor possui valor coletivo, como agenciamento coletivo de enunciação, pois que “[...] o talento não é, na verdade, muito abundante numa literatura menor; as condições não são dadas numa *enunciação individuada* pertencente a este ou aquele ‘mestre’, separável da *enunciação coletiva* (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 40, grifos dos autores).

Para os teóricos, o termo “menor” é relativo a uma forma de resistência às formas dominantes e padronizadoras da existência. O “menor” diz sempre de um coletivo minoritário, não dominante e não padronizado, e é situado em relação a um contexto social e político maior, dominante. Relacionar a literatura analisada nesta dissertação ao conceito de “menor” de Deleuze e Guattari (2003) significa pensar as possibilidades de pensamentos menores, de linguagens menores, de corpos menores e de construir outras linguagens, outros olhares e outras escutas, instaurando formas singulares de criação, de expressão, de pensamento, de conhecimento, de relações, e outras formas de vida e de potencialidades políticas. Em outras palavras, pensar a obra de Ferréz a partir de sua condição de minoridade nos possibilita ressaltar a questão política de sua escrita literária, desvinculando-a da ideia de engajamento. A questão política “[...] se apresenta como o lado ‘realista’ da literatura, não por descrever a realidade de maneira realisticamente verossímil e engajada, mas por ser ela mesma uma realidade que intervém nas práticas da sociedade” (SCHØLLHAMMER, 2001, p. 60).

Nas obras de Ferréz analisadas, não percebemos nenhuma outra inscrição de voz que não seja a dos “parceiros” ou a dos “manos”. Há apenas uma única voz, a voz que ecoa da periferia narrada, o que reforça a ausência de desejo de dialogar com outros saberes ou com os que se encontram fora da periferia. Essa voz que sai das bocas das periferias transporta uma fala “[...] que está sempre acusada de atentar

contra as regras e os bons costumes da sociedade brasileira, assim como de transgredir as normas cultas da sintaxe e da gramática, ferindo a língua portuguesa” (ARAÚJO, 2009, p. 51). No entanto, a presença de uma linguagem “desviante”, carregada de gírias próprias das periferias urbanas de São Paulo, incorreções gramaticais e variações, traduz-se na sustentação dos narradores que falam da periferia, pela periferia e para a periferia em colocar-se em separado da linguagem oficial. A língua própria, por assim dizer, acentua a diferença e ressalta que a linguagem oficial não é a linguagem daqueles que pertencem à parte invisível da cidade, que não tiveram acesso à escola e que também excluí, reforçando o discurso de oposição entre os manos e os *playboys*, entre o asfalto e o morro. Portanto, funciona como uma violência contra a norma padrão e uma tentativa de quebrar uma relação de poder, pois Ferréz não quer fazer uso da língua do *playboy*, de uma língua que não foi a que aprendeu, para legitimar a sua escrita literária. Ao contrário, deseja corromper a linguagem formal e construir outra linguagem, a sua linguagem, a língua portuguesa falada nas periferias do Brasil. Além disso, a linguagem própria funciona como uma forma afirmativa da cultura, e as gírias, “auto-protetoras”, como as definiu Jorge Nascimento ao estudar as letras de RAP do grupo Racionais MC’s,

[...] revestem-se de outras possibilidades, já que são parte de uma formação discursivo-poética que define categorias aparentemente invisíveis ou imperceptíveis aos olhos e ouvidos da classe média acuada em carros fechados, em condomínios blindados ante a ameaça que vem das ruas e guetos (NASCIMENTO, 2006, p. 5).

É o “latim afroavelizado” que carrega a ideia de raça e classe, definido por Duguetto Shabazz em seu livro *Notícias Jugulares* (2006).

Ah, nego... se não tá entendendo, só lamentos, mas o idioma aqui é o ebanês, morô? É que muito já foi escrito e dito em português de coronéis, de capitães, sociólogos, criminalistas e até dos metido e revolucionário que querem ser donos da cultura brasileira. Não! Definitivamente não! Não falamos português, não. Nosso latim é afroavelizado. Somos brasileiros. Os mais brasileiros entre os brasileiros e os melhores dentre os melhores. Por quê? Porque somos periferia, rapaz. Carregamos esse país nas costas, na favela parasita não tem vez, entendeu?! Ainda não? Então VOLTA PRO CONDOMÍNIO, mané. Tu não vê porque guetofobia causa cegueira (SHABAZZ, 2006, p. 13, grifos do autor).

A linguagem própria do morador da favela e do escritor da favela aparece como um fator de resistência étnico-cultural. O uso da violência na própria linguagem

relaciona-se com o desejo de inscrever no campo literário a língua falada nas ruas e, juntamente com essa linguagem que segue o padrão falado na periferia, trazer à tona os problemas vividos. Portanto, reduzir esse aspecto da obra a lógicas dicotômicas presas às orientações pré-determinadas pela norma padrão somente reforça a violência simbólica, esvazia os sentidos e desloca o trabalho de análise dos aspectos literário e estético utilizados na elaboração das expressões dessas vozes que falam desse lugar urbano de enunciação autorizado e relacionado a uma ideia de periferia.

Nesse sentido, a língua própria pode ser aqui entendida como uma forma de expressão e de registro social em um processo de dominação e resistência, aproximando-se do sentido que Deleuze e Guattari (2003) atribuíram ao estudarem escritores imigrados, principalmente Franz Kafka, e que passaram a conviver com outra língua. Esses escritores fizeram um uso “menor” da linguagem dentro de uma “língua maior”, como forma de fugir dos territórios estabelecidos, das imposições culturais. Não é o caso do nosso escritor marginal, mas mesmo estando em seu país de origem, está inserido em uma realidade em que não teve a chance de dominar a sua língua, o que o torna “estrangeiro” dentro de sua própria língua. A literatura menor coloca em ação mecanismos e estratégias de enunciação que nos apresentam uma linguagem que redimensiona a língua estabelecida a partir de um movimento revolucionário e criativo:

É isso o estilo, ou melhor, a ausência de estilo, a assintaxe, a agramaticalidade: momento em que a linguagem não se define mais pelo que diz, ainda menos pelo que a torna significante, mas a faz escorrer, pelo fluxo, fluir, explodir – o desejo. Porque a literatura é exatamente como a esquizofrenia: um processo e não uma meta, uma produção e não uma expressão (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 172).

Se para Deleuze e Guattari (2003) o sujeito de enunciação é colocado dentro do contexto do que é dito, uma vez que é parte da engrenagem social que produz e ordena o discurso, que fala no lugar do outro, fazendo comunicar formas de poder consolidadas, a narrativa de Ferréz diz o que não foi dito. Seria, portanto, um agenciamento coletivo de enunciação que funciona como uma ruptura de um agenciamento maior. A elaboração da narrativa de ficção do escritor marginal não se dá mediante um processo de saída da periferia e entrada no meio burguês, “adaptando” a sua escrita, mas pela fuga de territórios estabelecidos ou pré-

determinados. Seu texto não representa uma forma de mediação com o mundo não marginal. Não há o desejo, em sua elaboração narrativa, de ser como o *playboy*, de ser assimilado, mas, ao contrário, de resistir ao conhecimento do outro. Tanto que na espécie de prefácio de *Capão Pecado*, assim como já destacado, o autor faz uma advertência ao leitor e expõe seu leitor preferencial. Os textos não foram escritos para registrar suas ideias e mostrar para a burguesia o que ocorre na periferia para saciar sua curiosidade. Porém sua obra também se traduz como uma possibilidade de o autor participar, de certa forma, de outros territórios.

A mediação que se percebe refere-se à denúncia da desigualdade e o desejo de poder transitar por outros territórios sem os olhares receosos que tanto incomoda. Nesse sentido, é possível perceber o impulso de desterritorializar-se, de ressignificar o território marginal construído e de elaborar outra projeção para a marginalidade. Aqui, utilizamos o conceito de desterritorialização elaborado por Deleuze e Guattari (1977) em seus estudos sobre as complexidades que formaram as sociedades modernas. Para os teóricos, todo território possui entradas e saídas que geram a desterritorialização e a reterritorialização de seus elementos simbólicos. Nessa perspectiva, o território é definido por meio de seu vetor de desterritorialização, proporcionado pelos pontos de fuga dos territórios.

Como vemos, a obra de Ferréz opera um movimento de desterritorialização em sua forma e em seu conteúdo. O processo de deslocamento da língua é uma forma de desterritorialização, um vetor de saída do território que se convencionou chamar de literatura e um de entrada em outro lugar. Ferréz não possui o total domínio da língua portuguesa padrão. Quando escreve, sua escrita parte do seu conhecimento dessa língua e da língua que realmente domina, desterritorializando a língua padrão, deslocando-a. Esse movimento nos mostra como o território da escrita possui múltiplas entradas e saídas no processo criativo de utilização da língua. A desterritorialização significa o rompimento com as condições de um território em desacordo com as formas territoriais capitalistas. Seu gesto literário, portanto, também funciona como um processo de reterritorialização em que há a possibilidade de os marginalizados contarem a sua própria história, estabelecerem outras relações sociais, econômicas e políticas nesse território estabelecido. A força de sua escrita está no fato de o narrador e de os protagonistas falarem de dentro de sua condição

de homens periféricos. Sobre esse caráter político da enunciação coletiva na “literatura menor”, os teóricos assim concluem:

[...] O campo político contaminou todo o enunciado. Mas, sobretudo, mais ainda, porque a consciência coletiva ou nacional é ‘a maior parte das vezes inactiva na vida exterior e continuamente em vias de desagregação’. É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz uma solidariedade ativa apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou à distância de sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma ou outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 40).

As buscas empreendidas pelo narrador e seus protagonistas traduzem-se nas buscas pela conquista de um lugar de enunciação pouco ocupado no campo literário, para significar-se na marginalidade e não ser significado por ela nem pelo “outro”. Ao delimitar um espaço físico e social por meio da exposição da desigualdade e da oposição entre o “mundo de lá” e o “mundo de cá”, como forma de acentuar a fronteira da diferença erguida, o narrador também delimita um espaço enunciativo de onde vozes antes silenciadas falam e querem se fazer ouvir. Nessa perspectiva, pode-se concluir que o gesto literário de Ferréz busca fazer da periferia, da rua, um lugar também de enunciação. Portanto, pensar a literatura que aqui analisamos a partir de sua inscrição numa condição de minoridade significa pensá-la como grito ou como ruído, ou seja, como uma linha fuga, como uma ruptura da sentença de Walter Benjamin: “Na tradição do oprimido, que é a que vivemos, o estado de exceção é, na realidade, regra geral” (BENJAMIN, 1987, p. 226).

3.2 A “FICÇÃO DA REALIDADE”²⁷: SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA MARGINALIDADE

A maioria era inédita no papel, mas não na vida.

Ferréz

²⁷ Expressão utilizada pelo escritor Ferréz na nota de abertura da segunda edição do livro *Capão Pecado*, publicada em 2005 pela Editora Objetiva.

A estreita relação da literatura de Ferréz com temas do cotidiano da vida urbana e com expressões de cunho popular²⁸, que emergem da rua, sinaliza mudanças nas posições discursivas, nas relações de poder e no próprio material artístico. Esses deslocamentos nos colocam diante de questões relacionadas aos possíveis nexos entre arte, experiência estética e produção de conhecimento sobre o real. Essa aproximação com o real também faz com que seu trabalho circule atrelado a uma ideia de realismo e às comparações com os produtos do movimento *Hip Hop*, principalmente o RAP.

Essa percepção realista de sua obra pode ser reforçada pelo desenvolvimento das narrativas a partir da perspectiva de um sujeito que se assume como testemunha da realidade problemática que narra e que utiliza recursos estéticos que visam, muitas vezes, a convencer o leitor do que está sendo relatado, a dar a impressão de realidade ao texto ficcional. Em *Capão Pecado* (2000), por exemplo, há uma dicção documental, que emerge da própria elaboração do texto, como a presença de fotografias e de textos de parceiros do RAP, intercalando os capítulos do livro. Em *Manual prático do ódio* (2003), nas páginas introdutórias, há uma longa lista de nomes pelos quais “familiares e amigos choram”. Esses recursos reforçam no leitor desavisado a convicção da veracidade daquilo que se afirma e o leva a não questionar a ficcionalidade da narrativa.

Essa categoria realista, que a crítica e muitos pesquisadores imprimem às obras de Ferréz, também é reforçada pelos próprios escritores marginais ao definirem seus textos e os do próprio Ferréz como “Um retrato sem artifícios”, um “romance-verdade” ou quando questionam seu trabalho sobre “narrar a realidade como se fosse ficção – ou seria o contrário?”²⁹. Reafirmam, portanto, o caráter realista de suas narrativas baseadas em fatos, em relatos ou sujeitos reais. Essa objetivação

²⁸ A expressão cultura popular utilizada afasta-se do sentido geralmente atribuído às expressões artísticas provenientes das camadas populares da sociedade. Esse sentido imprime uma distinção, separando-as do conjunto das artes como um todo em um movimento que produz uma lógica dicotômica do tipo certo e errado, valor e não valor, legítimo e não legítimo, canônico e não canônico, centro e periferia, literatura e não literatura etc. O termo, portanto, é aqui, empregado com o sentido que se aproxima dos postulados teóricos de Stuart Hall, que considera que o “[...] essencial em uma definição de cultura popular são as reações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão continua de relacionamento, influência e antagonismo com a cultura dominante”. Portanto, a partir da dialética cultural é possível pensar “[...] as relações de força mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura” (HALL, 2003, p. 257).

²⁹ Fragmento de texto que compõe a orelha do livro *Manual Prático do Ódio*, do escritor Ferréz, publicado em 2003 pela editora Objetiva.

presente nos romances nos incomoda, pois, em um primeiro momento, esvazia a dimensão ficcional do texto e leva os leitores, os estudiosos e a crítica a focarem apenas o que podemos chamar de referente extraliterário das obras, dificultando a inscrição de sua forma de expressão no campo literário. Questão reivindicada pelos escritores marginais. Incomoda-nos, também, porque é uma literatura que não pode ser pensada como um campo desligado da vida cotidiana e sem efeito sobre ela. Apresenta-se saturada de contato com o cotidiano, indicando uma escrita em tensão com uma realidade presente conflitiva. É uma literatura que coloca em discussão as relações entre literatura e realidade e seus desdobramentos em termos éticos, políticos e estéticos tanto para os escritores quanto para os próprios gêneros ficcionais. Portanto, a adjetivação realista que a obra de Ferréz recebe por parte da crítica e dos pesquisadores ou mesmo que carrega orgulhosamente deve ser analisada de forma cautelosa.

A marginalidade e a violência social em tons realísticos não são características das narrativas contemporâneas. O realismo brasileiro do século XIX é percebido como uma evolução do romantismo e configura-se como uma tentativa burguesa de negar a ficção a partir da possibilidade de representação de uma realidade objetiva, apreendida por métodos científicos de observação e descrição. É nas páginas dos romances naturalistas e realistas do século XIX que o leitor já começa a deparar-se com espaços marginalizados, como as casas de pensão e os cortiços, e sujeitos que a sociedade explorava e empurrava para fora, como mulatos, negros, malandros, prostitutas, desempregados, escravos libertos, imigrantes e homossexuais. No entanto, a representação dessas personagens e do enredo dessas obras foi submetida ao olhar científico, pautado pelo determinismo. A voz narrativa, mantendo-se sempre distanciada de seu objeto, pesquisava a realidade para criar suas personagens. Há um esforço, segundo Alfredo Bosi (2006), de o escritor manusear os objetos e as pessoas narradas de forma impessoal, pautada pela objetividade, que responde aos métodos científicos presentes nas últimas décadas do século XIX. O escritor realista, apoiado em um conceito de realismo como contraponto ao abstrato e ideal, “[...] tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar-lhe os móveis do seu comportamento” (BOSI, 2006, p. 169). Nas obras, era ressaltada a distinção entre vencedores e vencidos, entre os que conseguem superar as

determinações do meio e os que por estas são condicionados. Mas o determinismo que embasa o manuseio das personagens por parte dos narradores realistas brasileiros não anula o fato de que é o autor quem carrega “[...] sempre de tons sombrios o destinos de suas criaturas” (BOSI, 2006, p. 172). Portanto, diante de um romance como *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, o teórico faz o seguinte questionamento:

[...] de que forma a consciência do escritor percebia os grupos humanos. Assumindo uma perspectiva do *alto*, de narrador onisciente, ele fazia distinção entre a vida dos que já venceram, como João Romão, o senhor da pedreira e do cortiço, e a labuta dos humildes que se exaurem na faina da própria sobrevivência (BOSI, 2006, p. 190, grifo do autor).

Na década de 1930, a vertente realista continua forte no campo das produções de narrativas de ficção. O chamado romance regionalista, considerado por alguns críticos e pesquisadores como neorrealista, assumiu um posicionamento crítico diante da realidade social do país, que atravessava um momento de transformações e crises. Os escritores trouxeram para o campo literário a diversidade regional e cultural do país e as desigualdades sociais em uma clara intenção de denúncia social e de engajamento político. A violência aparece articulada a uma realidade social em que vigora um sistema simbólico de honra e vinganças individuais, uma vez que a lei não garantia a igualdade entre os sujeitos. Novamente o pobre é colocado no centro da narrativa. O romance de 1930, assim como ficou conhecida a produção ficcional desse período, caracteriza-se por “[...] uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo em que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações [...]” (CANDIDO, 1989, p. 203). Em um intuito de dar voz aos desvalidos, os narradores assumiam uma postura diferenciada da dos narradores realistas do século XIX. Mesmo que ainda distanciados dos sujeitos e dos espaços narrados, se colocavam como porta-vozes desses sujeitos e, sob olhares curiosos e interessados, aproximavam-se e tentavam captar seus gestos, seus costumes e seus falares. Preocupados em transcrevê-los, os escritores reduziram “[...] os problemas humanos a elementos pitorescos, fazendo da paixão e do sofrimento do homem rural, ou das populações *de cor*, um equivalente dos mamões e abacaxis” (CANDIDO, 1989, p. 156, grifo do autor). Criava-se, portanto, certo exotismo e aguçava-se a curiosidade do leitor em relação aos espaços e

sujeitos marginais. A respeito da aproximação entre autor, narrador e elemento popular no campo literário, o pesquisador ressalta que:

Na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil, isso era difícil por motivos sociais: o escritor não queria arriscar a identificação do seu *status* por causa das instabilidades das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o outro); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão.

Daí o cunho exótico do regionalismo e de muitos romances de tema urbano. O desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a simpatia literária, a definir a sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo tradicional (CANDIDO, 1989, p. 212).

A década de 1960 foi marcada pelo surgimento de uma prosa urbana voltada para a realidade social dos grandes centros urbanos do país, tendo como foco preferencial a violência³⁰. Tais obras estariam em sintonia com o conturbado desenvolvimento demográfico do país, que desde o início do século XX atravessava um período de transição, pois o Brasil deixava de ser um país cuja atividade econômica era baseada na agricultura e passava a desenvolver atividades industriais, e com o contexto político, marcado pelo regime ditatorial. A expansão industrial e o entusiasmo desenvolvimentista brasileiro desencadearam um crescimento explosivo dos centros urbanos e de suas populações, gerando problemas sociais decorrentes de um processo de urbanização problemático e sem planejamento. Nesse contexto, o esforço do escritor não era mais o de ressaltar as distâncias sociais, mas, ao contrário, o de apagá-las,

[...] identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras) (CANDIDO, 1989, p. 212).

Não falamos, nesse momento, apenas de uma inovação formal que esse ângulo narrativo produz, como a introdução do padrão linguístico do “espoliado” na

³⁰ A relação entre violência e cultura no Brasil contemporâneo será mais aprofundada na seção *A violência como possibilidade de resposta*, que compõe o quarto capítulo desta dissertação, uma vez que nosso foco, nesta seção, é a discussão sobre a presença de uma vertente realista na prosa de ficção brasileira.

literatura, mas também de um posicionamento agressivo, violento e transgressor do autor. Posicionamento que se difere das atitudes louváveis, por assim dizer, dos romances engajados. O que se observa é uma expressão literária que aborda a questão da violência como resultante da oposição à situação antidemocrática vivenciada pelo país “[...] e não apenas como um sintoma negativo da crise de legitimidade desencadeada pelo processo sócio-político econômico autoritário” (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 59). A década seguinte impôs a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime ditatorial, e é esta “[...] responsabilidade social que se transforma numa procura de inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às formas do realismo histórico” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 23). Nesse contexto, além de uma vertente “autobiográfica e memorialista”, baseada na busca por modos de existências diante de uma opção de vida sob o regime militar, surge outra tendência das novas formas de realismo:

[...] das novas formas de realismo se revelou, naquele momento, a opção pelo hibridismo entre formas literárias e não literárias, como, por exemplo, o *romance-reportagem*, espécie de realismo documentário inspirado no jornalismo e no *new journalism* americano, ou, ainda, o *romance-ensaio*, que permite um cruzamento importante da criação e da crítica literária [...] (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 25, grifos do autor).

O neo-realismo jornalístico era uma estratégia utilizada pelos profissionais da imprensa, que conviviam com as restrições impostas pelos censores do Estado, de encontrarem, pela ficção, um meio de retratar os fatos reais da violência no país. Em um claro tom de denúncia, os romance-documentários, como eram chamados, não se preocupavam com as elaborações estéticas, mas com a criação de efeitos de real.

Outra vertente, iniciada por Rubem Fonseca e denominada de “brutalismo” por Alfredo Bosi (1975), foi considerada a principal inovação literária desse período. Caracterizada pelas descrições e recriações da violência social, seu foco é a realidade marginal, o submundo carioca e o delinquente da grande cidade. Apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas também de uma linguagem coloquial, revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. A exploração da violência e da realidade do crime, além de construir um elemento

realista na literatura urbana, também traduzia a busca por uma renovação da prosa nacional.

A cidade, sobretudo a vida marginal nos *bas-fonds*, oferecia uma nova e instigante paisagem para a revitalização do realismo literário, enquanto a violência, por sua extrema irrepresentabilidade, desafiava os esforços poéticos dos escritores. Surgiu uma nova imagem literária da realidade social brasileira, que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, já não conseguiu refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 28).

Com a democratização, as produções literárias das décadas de 1980 e 1990 focam a exposição da crescente criminalidade e violência na sociedade brasileira. A violência e o mundo do crime têm promovido “[...] a abordagem do real como um fator referencial presente na obra” (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 69). Nesse contexto, o que se observa é uma produção literária, que enfatiza a temática da violência social e contempla a ficcionalização do ambiente das periferias das grandes cidades do país e das favelas, lugares onde a violência torna-se mais evidente.

Termo impreciso e de difícil definição tanto no campo artístico quanto no campo literário, realismo tem sido constantemente utilizado para definir qualquer representação artística que tenha como objetivo “[...] reproduzir aspectos do mundo material com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz” (PELLEGRINI, 2007, p. 137). A discussão sobre o sentido que o termo carrega é bastante complexa e vincula-se a uma forma como a literatura se relaciona com o mundo exterior. Essa questão, portanto, também passa pelos conceitos de “real” e de “realidade”. Além do seu sentido inicial de descrição, hoje, o termo carregaria um sentido vinculado a uma concepção de realidade e a uma forma de apreendê-la, ou seja, a uma forma de captar a relação entre os sujeitos e a sociedade. Nesse sentido, a realidade pode ser percebida como autônoma e exterior ao sujeito e sua existência não depende do ato de conhecê-la. Também pode ser percebida como algo cuja existência não pode ser apreendida como um dado objetivo, mas a partir de uma experiência subjetiva. Como uma postura diante do real ou um método para representá-lo e devido às variadas alterações que o conceito sofreu, o sentido que se imprime ao termo, hoje,

[...] ultrapassa a noção de um simples processo de registro, dependendo, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo e ainda atualmente,

por força, inclusive, do desenvolvimento de novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de arte, cultura e literatura. A adoção desse ponto de vista permite uma visão histórica do conceito, tornando-o um princípio ativo e dinâmico, apto a acompanhar todas as transformações (PELLEGRINI, 2007, p. 138).

Não estamos falando de uma literatura que deseja negar a ficção, afirmando que o que se diz é verdade ou que se descreve a realidade de forma ingênua, como reproduzidor de uma realidade exterior e independente. Ao considerar o conceito de realismo para se referir às formas de narrativas contemporâneas do país, a Tânia Pellegrini (2007) argumenta que o termo opõe-se a uma ideia de retrocesso em relação às conquistas modernistas, uma vez que é um recurso narrativo renovável e pode significar “[...] *uma tomada de posição diante de novas realidades, expressas justamente na característica especial de observação crítica muito próxima e detalhada do real ou do que é tomado como real*” (PELLEGRINI, 2007, p. 149, grifos da autora).

Karl Erik Schøllhammer (2011) ressalta, ao tratar da ficção brasileira contemporânea, que há uma demanda de realismo. Não seria, como explica, um retorno às formas de realismo já conhecidas do século XIX, ou seja, um retorno às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa em busca da ilusão de realidade, pautada no compromisso representativo da situação sociopolítica do país. Também não teria relação com as reformulações políticas do realismo presente no romance regional da década de 1930 e na literatura urbana da década de 1970, que se posicionava contra o regime de ditadura militar. Conforme o pesquisador,

[...] o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora.

Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’ sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54).

É uma demanda que se expressa na maneira de o escritor lidar com “[...] a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 11). Há, portanto, uma procura nas artes plásticas e na literatura contemporânea de um

“efeito estético”, pautado na preocupação de colocar a referencialidade no centro da obra. Essa reivindicação da presença do real traz para a experiência estética a ética. A presença da ética é o que leva o pesquisador a identificar esse “novo tipo de realismo”. É um realismo que não se manifesta somente por meio da temática, mas também pela inovação das formas de expressão e dos recursos estético-expressivos. A questão ética, portanto, não diz respeito apenas a uma literatura politicamente comprometida, mas carrega “[...] o desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão da representatividade” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 57).

A análise feita pelo teórico sobre as produções ficcionais contemporâneas inscreve-se em um contexto cultural predominantemente midiático em que a realidade é esvaziada pela indústria do realismo midiático. A literatura, também imersa nesse contexto, compete com os *mass media* e atende a essa demanda de realidade, tentando demarcar seu espaço. As narrativas contemporâneas, nesse contexto, “[...] passam necessariamente por um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 57). Portanto, para se compreender de que maneira a literatura contemporânea cria efeitos de realidade, sem recorrer à descrição verossímil, é preciso questionar “[...] o privilégio do realismo histórico como ‘janela’ para o mundo [...]” (SCHØLLHAMMER 2011, p. 80).

A obra de Ferréz se inscreveria nesse campo delineado pelas novas formas de realismo ressaltadas pelo pesquisador. Porém, como nos adverte Gustavo Bernardo (2011, p. 19), “[...] a força do pacto de ilusão realista é tal que ele persiste de diversas formas” e continua a manter “[...] a fidelidade à realidade, portanto, à verossimilhança, como principal critério para avaliar a arte”. Nesse sentido, entendemos, assim como afirma o autor, que o que realmente é preciso, na postura de pesquisador que, aqui, assumimos, é buscar “[...] entender em cada obra e autor, suas relações com os códigos que o envolvem e de que partem, bem como com os elementos do real que comenta e nos quais interfere”.

A autoria, que define o ponto de vista e delimita o local de enunciação, é responsável por diferenciar a escrita de Ferréz de outros textos da literatura

brasileira que também trouxeram em suas páginas a relação entre o homem e o espaço por ele habitado, que também colocaram no centro do texto os espaços e sujeitos marginalizados da realidade social brasileira. Na obra de Ferréz, não há a distinção entre vencedores e vencidos, entre os que conseguem superar as determinações do meio e os que por estas são condicionados. Também não há um olhar distanciado, curioso e, talvez, até solidário, que tenta analisar com uma pretensa objetividade científica. A diferença de sua obra da de outras da tradição literária brasileira é que a violência e a marginalidade estão na base da produção da própria escrita. O ponto de vista interno que, a princípio, propiciaria o ato de mostrar as coisas “como realmente são” por meio de personagens, objetos, ações e situações descritos de “acordo com a realidade”, não aumenta o grau de fidelidade com que a realidade é narrada nos romances, mas altera o tipo de envolvimento que o autor e o narrador têm com as personagens e com a ideia de periferia que compõem o universo ficcional das narrativas. Não há distanciamento estético entre a experiência das personagens, do narrador e do próprio autor. São instâncias narrativas que estão imbricadas e que vão para além da *mimese* representativa, pois não escondem a subjetividade na narrativa e revestem o realismo,

[...] de uma humanidade que não idealiza nem universaliza a condição humana, mas compreende ‘de dentro’, a partir da experiência do sujeito refletido no outro. [...] a escrita de Ferréz é dotada de um princípio de alteridade que põe em xeque os mecanismos clássicos de representação, produtores de ‘efeitos de real’ (BARTHES, s. d.), a partir de um ponto de vista privilegiado do sujeito sobre o objeto (OLIVEIRA, 2009, p. 6-7).

O que importa na obra de Ferréz é o modo como o sujeito “[...] se deixa permear pela realidade que serve de matéria à representação” (OLIVEIRA, 2009, p. 8) e não, necessariamente, a fidelidade ao real, pois o deslocamento do local de enunciação desloca também os parâmetros tradicionais da própria *mimese* realista, e nos coloca diante de outro modo de o sujeito conceber a realidade e de representação literária. Esses aspectos ressaltados em suas obras traduzem-se no desejo de o escritor apreender o real e de contar a “história verdadeira” que não foi contada. É a maneira como os escritores marginais se relacionam com a realidade histórica do país e com a própria literatura. O que importa não é descrever ou mostrar a realidade como ela é, mas fazer ver as realidades que não foram contadas, as possibilidades de realidades, de outras representações da alteridade, da miséria e da violência. Portanto, não estamos falando de categorias tradicionais de realidade e de verdade,

de modelos de mundo socialmente aceitos, mas de variedades de formas de construir mundos, questionando a noção de literatura como reprodutora de uma realidade exterior e independente. O texto ficcional se apresenta como outra possibilidade de colocar em contato os fragmentos da história e produzir outros sentidos para o que não foi dito, para o que não foi contado pela história oficial, colocando a periferia em um lugar diferente do que sempre ocupou. A narrativa de ficção de Ferréz interessa-nos mais pelos deslocamentos e pelo desejo de suscitar a movimentação por meio da conscientização do homem periférico do que pela sua correspondência com o que chamamos de real, ou seja, com a descrição dos eventos.

Esse movimento se confirma na figura do narrador marginal, que apaga totalmente as distâncias sociais e estéticas entre narrador e matéria narrada. Ambos estão no mesmo nível, não sendo necessário o uso da primeira pessoa e do discurso direto como recursos para provocar a sensação de fusão entre autor e personagem. A narrativa em terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo tradicional, no caso de Ferréz, ao contrário do que ressaltou Antonio Candido (1989) em seu livro *A educação pela noite e outros ensaios*, não funciona como marcação de uma posição superior, pois não há apenas a observação que procura ser isenta e imparcial, mas sim um narrador que imprime, a todo o momento, sua subjetividade. O que se observa é que o narrador marginal, por ser parte da matéria que narra, tem a consciência que se espera que toda a comunidade tenha. Daí seu compromisso com os “manos” e com as “minas” e o tom de revolta e contestação que imprime à narrativa. A primeira pessoa e o discurso direto, nesse caso, não são os únicos recursos possíveis para criar essa aproximação e identificação com o lugar que narra.

Nesse sentido, a obra de Ferréz se diferencia dos romances produzidos durante o Realismo-Naturalismo do século XIX por alguns elementos, como a caracterização das personagens, o tratamento literário/estilístico, o grau de objetividade da narrativa e a caracterização do narrador e de sua forma de narrar. Não se trata de negar a elaboração literária de seus textos, porém, também não podemos omitir as mediações que mantém com o que chamamos de extraliterário.

Em um misto de testemunho de uma realidade presente e problemática e criação ficcional, a produção literária de Ferréz pode ser inserida no conjunto de narrativas que possuem um “teor testemunhal”, assim como prefere Márcio Seligmann-Silva (2005), ao referir-se ao debate contemporâneo sobre a literatura de testemunho³¹. O autor assim explica: “Prefiro falar em um ‘teor testemunhal’ – que pode, a princípio, ser detectado e estudado em qualquer escritura – a tentar conceber um gênero de testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 111). A perspectiva testemunhal afasta a leitura da obra de Ferréz a partir de uma categoria realista que a esvazia, pois testemunho, na literatura, propõe uma subjetividade, opondo-se ao ideal de objetividade do realismo. O testemunho não pode ser lido a partir da categoria do realismo, pois

[...] tem como vocação mais essencial a sua exterioridade com relação à imitação [...]. Todo o problema da referencialidade, que o testemunho divide com o realismo, será recolocado em termos de uma prática dos movimentos sociais, na qual a forma literária estaria inscrita (PENNA, 2003, p. 338).

Nesse sentido, o testemunho problematiza o próprio conceito de representação, pois falamos aqui de um componente coletivo no discurso, também identificado no gesto literário de Ferréz. A noção de testemunho coloca em questão as fronteiras, muitas vezes bem definidas, entre o literário, o fictício e o descritivo. Ao falarmos de teor testemunhal da literatura, pensamos na transposição das percepções do testemunho, que nasce da experiência real, para a ficção. O testemunho parece, portanto, situar-se neste espaço entre a realidade e a ficção. Porém, nessa vertente da literatura, a linguagem é percebida não como um elemento “[...] de ‘representar’ o ‘real’, mas de dar forma a ele” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375). A noção de testemunho faz com que a história da literatura seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”. Porém, o real ao qual se refere Seligmann-Silva (2003) afasta-se da noção de realidade pensada pelo romance realista e naturalista. O próprio conceito de real é problematizado pelo pesquisador:

³¹ Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 378) explica que a origem da noção de testemunho é jurídica e “[...] remete etimologicamente à voz que toma parte de um processo, em situação de impasse, e que pode contribuir para desfazer uma dúvida”. O termo também se associa com a figura do mártir, o sobrevivente de uma provação. Em ambos os sentidos, o termo indica uma fala em tensão com uma realidade conflitiva e o interesse associado à responsabilidade social perante o passado.

Na literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de ‘manifestação’ do ‘real’. É evidente que não existe uma transposição imediata do ‘real’ para literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo com a delicada trama do som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo ‘real’ que resiste à simbolização. Daí a categoria do *trauma* ser central para compreender a modalidade do ‘real’ de que se trata aqui. Se compreendermos o ‘real’ como trauma – como uma ‘perfuração’ na nossa mente e como uma ferida que não se fecha – então fica mais fácil de compreender o redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 386-387, grifos do autor).

A princípio, os textos de Ferréz não se encaixariam nas duas vertentes dessa “face da literatura” definidas por Seligmann-Silva (2005), pois não se trata de uma escrita em contato com grandes catástrofes, como a que se volta para um trabalho da memória em torno da Segunda Guerra Mundial e a *Shoah* em busca do entendimento do trauma e das conseqüentes transformações sociais a partir desses fatos; nem com o contexto da América Espanhola, marcado pelas experiências históricas da ditadura na década de 1960, da exploração econômica, da repressão às minorias e pelo posicionamento de denunciar o opressor pelo olhar do oprimido. Nesse contexto, surgiram obras que buscaram a denúncia, conhecidas como *testimonio*. Porém, trata-se de uma literatura que se inscreve nas produções que possuem um teor testemunhal, pois está em constante contato com uma violência originada dos próprios mecanismos de poder, ou seja, a fome, a miséria, a desigualdade social e o preconceito. Além disso, trata-se de uma escrita, conforme ressalta Jaime Ginzburg (2008), relacionada à violência e à expressão de setores excluídos da sociedade, que associa o debate sobre a escrita à reflexão sobre a exclusão social.

A escrita, nesse contexto, é concebida como enunciação de um campo social marcado por conflitos, e a elaboração do conceito de representação aproxima-se da formulação de subjetividade coletiva e política, articulando estética e ética. Estudar o testemunho, portanto, significa assumir que aos excluídos cabe falar e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo. A escrita não se insere apenas no campo de autonomia da arte, mas “[...] é lançada no âmbito abrangente da discussão de direitos civis, em que a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos, em que a imagem da alteridade pode ser constantemente colocada em questão” (GINZBURG, 2008, p. 62).

Como explica Seligmann-Silva (2005), o testemunho também carrega coletivamente o passado histórico traumático, que se estende. Elabora uma compreensão do passado a partir dos excluídos. A memória do testemunho, portanto, desconstrói a história oficial, e a presença do estético também cumpre um papel ético. O registro histórico permeia toda a construção das narrativas de Ferréz que compõe o *corpus* desta dissertação. Os romances fazem referências constantes ao passado escravocrata e à trajetória contemporânea de afrodescentes que ainda vivem em condições que remontam à primeira década, logo após o fim do regime escravo no país, como também à trajetória das relações de classe e da formação dos espaços periféricos.

Ferréz, nessa perspectiva, faz o testemunho de um “tempo ruim” que não se fecha no passado, mas que permanece nas condições político-sociais contemporâneas do país. É um testemunho que não está envolto em um contexto político delimitado, mas está alicerçado em fatores sociais e culturais, como a pobreza e o preconceito, gerados pela nossa história. Mesmo que estejamos falando, no caso do escritor, de um narrador em terceira pessoa, essa dicção testemunhal carrega as experiências vividas, que são compartilhadas, e nos leva ao reconhecimento da voz do “outro” a partir da ficcionalização das experiências de “sobreviventes” do “campo de batalha” marginal e marginalizado dos espaços urbanos. Fica claro o compromisso ético do escritor nessa produção de forte crítica social e que propõe uma reflexão sobre o que denuncia.

A narração em terceira pessoa, propícia aos objetivos dos romances realistas, pode ser entendida como um esforço autobiográfico, que coloca o autor como sujeito do processo e das buscas empreendidas nos romances. Essa leitura, que objetiva destacar o teor testemunhal nas obras de Ferréz, também nos permite argumentar sobre a presença da relação de circunstâncias sociais, econômicas e históricas entre autor, narrador, sujeitos e espaços narrados. Autor, narrador e personagens são instâncias narrativas que se aproximam ao ponto de não ser possível perceber qualquer forma de distanciamento. A narrativa em terceira pessoa sempre foi um recurso utilizado por escritores que tendem ao realismo social, afastando-se da subjetividade. Porém, a aparente objetividade criada por essa estratégia narrativa, no caso de Ferréz, liga-se ao desejo de “abrir os olhos” do leitor para as injustiças sociais e para as violências físicas e simbólicas sofridas, reafirmando uma proposta

coletiva. É uma perspectiva que também nos ajuda a compreender o narrador construído pelo escritor que assume a centralidade do enredo e, imbuído da função de conscientizar e ensinar, conduz suas personagens, participando e contribuindo para a realização de suas tarefas. A voz presente no testemunho não é uma voz individual, mas coletiva. Portanto, é uma estratégia de denúncia não somente para realçar a diferença em relação ao “outro”, mas também para promover a compreensão e o combate das diferenças sociais. Nessa perspectiva, a palavra testemunho relaciona-se com o termo *superstes*³², que amplia o lugar da fala da testemunha como aquela que viu e não consegue se livrar do que presenciou e que, por isso, compartilha esse momento vivido. O narrador testemunhal pode ser “[...] examinado como um narrador em confronto com um senso de ameaça constante por parte da realidade” (GINZBURG, 2008, p. 66). Além disso, também problematiza o lugar de onde fala o sujeito da enunciação. A narrativa de Ferréz não está presa a um tempo passado, mas a um tempo passado que ainda passa e que continuará em processo no momento em que se lê o livro.

Os sujeitos de enunciação no testemunho são, tradicionalmente, os “silenciados e subjulgados” (PENNA, 2003, p. 302). Dessa forma, o discurso testemunhal vincula-se a movimentos de resistência, pois se traduz na voz daquele que se relaciona com a realidade que é hostil a ele e aos outros. A linguagem, no estudo do testemunho, está associada ao trauma, portanto, a escrita não é “[...] lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes” (GINZBURG, 2008, p.63). A relação daquele que testemunha com a linguagem é de desfazer “[...] os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’ que a sustenta”

³² Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 118) explica que a palavra *superstes*, de origem latina, relaciona-se com a ideia de sobrevivente, mas também com a noção de “[...] testemunha que porta consigo a experiência da dor. Ao lado do testemunho como *testis*, como apresentação da prova, que, como vimos, tem muito a ver com comprovação da virilidade e funciona dentro do registro da visualidade, existe também esta figura da testemunha como uma sobrevivente. Neste segundo sentido, ela tem algo a narrar que sequer ela mesma pôde experienciar ou traduzir em termos simbólicos. [...] O testemunho como *superstes* radicaliza o fato fundamental da linguagem – ao menos desde os românticos – que é justamente seu descolamento do real. Diante do ‘real’ da dor, as palavras revelam-se como moeda gasta e sem sentido preciso. Tudo pode ser dito, mas isso não implica que tudo possa ser significado, passado através dos signos. Por outro lado, o signo que porta o testemunho como *superstes* torna-se uma espécie de pele onde praticamos outra modalidade de leitura que procura decifrar as marcas deixadas pela violência que apenas podemos imaginar, mas nunca sentir. Trata-se de uma recepção do testemunho que está aquém e além do registro da visualidade.”

(SELIGMANN-SILVA, 2003, p.49). Além de romper esse silêncio, rompe-se também com o silêncio imposto pelas relações de poder.

Retomando a obra de Ferréz, situamos sua escrita nessa discussão em que as narrativas ficcionais engendram estratégias de resistências aos pressupostos que definem quem está dentro ou fora dos espaços considerados comuns, ao ressaltarmos sua potência política e sua importância no processo de entendimento de si mesmo e do “outro”. É aí que se confirma o argumento sobre a potência coletiva de suas obras que sustentamos, pois uma experiência se torna partilhada quando parte de ações comuns, que problematizam os modos de percepção de si mesmo e do “outro”, envolvendo, portanto, a estética e a política. Sua obra integra uma ação coletiva maior da qual o RAP e outras formas de expressão também fazem parte. Expressões que partem de locais coletivos de enunciação e de territorialidades marginais e que desencadeiam reflexões de ordem política, ética e estética. São expressões cuja palavra emerge como arma possível contra a violência sofrida.

3.3 NA BATIDA ACELERADA DO RAP

Na periferia a alegria é igual
É quase meio dia a euforia é geral
É lá que moram meus irmãos meus amigos
E a maioria por aqui se parece comigo.

Racionais MC's

O diálogo da literatura marginal de Ferréz com o RAP³³, principalmente com a produção estético-musical do grupo Racionais MC's³⁴, grupo formado por moradores

³³ Sigla da expressão de origem norte-americana *rhythm and poetry* (ritmo e poesia). O RAP não é apenas um gênero musical, mas é uma das quatro modalidades das artes de rua, também chamadas de “elementos”, que compõem o movimento ou cultura *Hip Hop*. O RAP é constituído por dois elementos: o musical e rítmico, criado e executado pelo DJ; e o poético, o canto falado ou a fala cantada, comandado pelo *Rapper* ou MC, sigla de *masters of ceremony* (Mestre de Cerimônias) e que se refere àquele que compõe ou canta o RAP. Os outros elementos que compõem o *Hip Hop* são: o *graffiti*, que é a arte do *spray* sobre superfícies de muros e paredes, e o *break*, que é a dança, executada pelo *B-boy* e pela *B-girl*.

das regiões periféricas de São Paulo, se confirma pela incorporação de textos escritos por diferentes representantes e “parceiros” do RAP, intercalando as partes do livro *Capão Pecado* (2000), como já mencionado. Também se confirma pela constante referência às músicas e aos *rappers* ao longo do enredo dos dois livros de Ferréz, que compõem o objeto desta pesquisa, e pela própria influência do gênero musical e do movimento *Hip Hop* em seu trabalho de escritor. Porém, como explica Heloisa Buarque de Hollanda (2011), parece que Ferréz procura algo bem mais complexo do que meras participações ou menções, procura o que chama de “sintonia fina” com o universo da cultura ou movimento *Hip Hop*³⁵. Ao referir-se ao romance *Manual prático do ódio* (2003), a pesquisadora explicita essa relação mencionada:

Não falo aqui de uma estrutura rítmica e musical organizada como aquela da poesia falada rappers. Mas de um *ethos* mais geral, uma levada de encadeamentos, de associações recorrentes, o pacto com a crônica do gheto e com a convocação dos manos para a ação. No livro, temos a presença de Mano Brown (líder do grupo de rap Racionais MC's, também residente de Capão Redondo) que comanda as epígrafes de cada capítulo do livro. Sintoma.

Sintoma de uma dicção coletiva como é a dicção hip hop. Sintoma de uma militância cultural inseparável da criação literária (HOLLANDA, 2011, n.p.).

³⁴ O grupo de RAP Racionais MC's é uma das maiores expressões do gênero na música brasileira. Formado na década de 1990 por Mano Brown, Edy Rock, Ice Blue e KL Jay, o primeiro álbum do grupo, *Holocausto urbano*, lançado em 1990, vendeu em torno de 50 mil cópias. A partir daí começaram a fazer uma série de shows pela Grande São Paulo e pelo interior do estado. O terceiro disco, *Raio X do Brasil*, lançado em 1993, fez ainda mais sucesso. Cerca de 10 mil pessoas compareceram ao lançamento. O disco vendeu 250.000 cópias em poucas semanas. Em 1997, com o próprio selo, Cosa Nostra, o grupo lançou o CD *Sobrevivente no Inferno*, que vendeu mais de 500 mil cópias. Em 2003, é lançado o CD duplo *Nada como um dia depois de outro dia*. O grupo ainda lançou em 2001 um CD ao vivo, chamado *Racionais MC's: Ao Vivo*; em 2006, *1000 Trutas 1000 Tretas*; e em 2008, *Racionais MC's - 2008*. O sucesso do grupo, segundo Maria do Socorro Brito Araújo (2009, p.19), está no fato de que “À margem dos centros de poder econômico, das decisões políticas, dos avanços tecnológicos e científicos, a voz do Racionais MC's, mesmo assim, ou por isso mesmo, ecoou nas quebradas. Esse eco foi acolhido sem mediadores, sem a cobertura da mídia, à margem dos mais altos padrões de marketing à disposição dos artistas inseridos no mercado fonográfico, dentro do que se considera a MPB. As vozes que cantam no rap do Racionais MC's dão o tom ao coro dos descontentes [...]”.

³⁵ O *Hip Hop* não é caracterizado apenas como uma atuação artística proveniente das ruas dos grandes centros urbanos e que se manifesta por meio das performances da dança, da música, do grafite e do *rapper* e por abordarem temáticas sociais, políticas e raciais. O *Hip Hop* também é entendido, como explica Glória Diógenes (1998), como um território cultural, político e ideológico em que seus integrantes, geralmente jovens moradores das periferias das metrópoles brasileiras, estabelecem um espaços de articulação, organização, participação e conscientização da desigualdade e injustiças sociais. Portanto, é considerado tanto como uma cultura quanto como um movimento político cujo conteúdo retrata a situação de exclusão social e o preconceito racial. Historicamente, o *Hip Hop* surge como experiência cultural relacionada às transformações socioeconômicas que atingiram a juventude que morava nos guetos nova-iorquinos a partir da década de 1970.

As práticas poéticas do RAP do grupo Racionais MC's colocam em evidência algumas questões estéticas e éticas presentes nos romances de Ferréz. O que se observa, portanto, é que a literatura marginal está ampliando o movimento iniciado pelo RAP e o canal por ele aberto para que as vozes silenciadas e abafadas emergissem, pois a literatura marginal ou literatura periférica, como explica Maria do Socorro Brito Araújo (2009), compõe o que chama de quinto elemento do *Hip Hop*: o conhecimento. Nesse sentido, a pesquisadora conclui que:

O conhecimento, também chamado quinto elemento, se bifurca em dois tipos diferentes de produção. Um deles está vinculado ao estudo da teoria e da história do hip hop, da construção do saber sobre cada um dos quatro elementos, sobre o que vem sendo criado dentro do hip hop e seus processos de mudanças. Na outra direção, a poesia e a literatura. Os próprios autores têm classificado essa produção literária de 'literatura periférica' ou 'marginal' (ARAÚJO, 2009, p. 15-16).

O estilo de música que o RAP inaugura desenvolveu-se nos guetos nova-iorquinos, mas guarda suas origens na Jamaica. Segundo Albuquerque (1997), foi nas ruas e periferias da Jamaica que surgiram dois dos elementos do movimento ou cultura *Hip Hop*, tal como conhecemos hoje: o DJ e o MC. Inspirado no *disc jockeyk-jockeyks* norte-americano da década de 1950, os *deejays*, juntamente com o *selector*, levavam a música à periferia de Kingston e animavam as festas de rua com as caminhonetes equipadas com um par de *pick ups* (dois toca-discos interligados, dois amplificadores e um microfone), chamadas de *sound systems*. Também conhecidos como *speakers*, *toasters* ou *raggas*, os *deejays* eram contratados pelos donos das *sound systems* para animar as festas e “[...] tinham as músicas da programação na ponta da língua. Só que o trabalho não era em um estúdio gélido e solitário. Os *deejays* da ilha trabalhavam ao ar livre, ao vivo e em cores. Sem espaço para tropeços e gaguejadas” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 91).

Os *deejays* passaram a ter mais autonomia e a ter de improvisar quando o DJ King Tubby começou a gravar no lado B dos compactos as bases sonoras das músicas sobre as quais os *deejays*, “[...] soltos da programação dos *sound-systems*” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 93), tinham que improvisar e criar suas próprias mensagens e rimas ao som de um remixagem de *reggaes*, técnica conhecida como *dub*. Desses fragmentos de músicas surgiam outras criações. O *selector*, por sua vez, utilizava efeitos especiais, “[...] reduzia ou acelerava a rotação dos discos,

aproveitava o máximo do estéreo, escondendo o som da bateria e reforçando as frequências graves” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 93).

As técnicas do *dubbing* e do *talk-over*, associadas aos recursos do *sound systems* e à tradição dos *toasts*, chegam aos Estados Unidos por meio dos jovens que migravam da Jamaica devido às crises políticas, econômicas e sociais que o país caribenho atravessava na década de 1970. Nos Estados Unidos, os jovens jamaicanos se fixaram nas periferias de metrópoles como Los Angeles e Nova York. Dividiam com outros jovens descendentes de escravos africanos e latinos condições precárias de habitação, desemprego, preconceito e racismo. O *Hip Hop* nasceu na era disco, no meio da década de 1970, no Bronx, considerado o berço do movimento em Nova York.

Foram os DJs das discotecas que criaram a técnica de cortar e mixar um disco no outro, igualando os tempos, o que resultava em uma transição suave e sem interrupções, que prolongava as melhores partes para dançar. As novas tecnologias disponíveis nos Estados Unidos tornaram mais complexo o desenvolvimento da técnica pelo DJ. Na década de 1970, as *black parties*, as festas nos bairros, se espalharam nos guetos nova-iorquinos. Os espaços públicos foram ocupados como lugar de diversão e entretenimento.

Mais tarde, o contexto social no qual o movimento começa a ser articulado é marcado pela mudança do perfil socioeconômico da cidade industrial para o de uma metrópole pós-industrial e pelo fortalecimento das lutas dos negros norte-americanos, idealizadas por Malcon X e Martin Luther King, diante de um sistema separatista e excludente. As ruas do bairro passaram a ser usadas pelos jovens negros não somente para se divertir, mas também se tornaram espaço de cultura, de protesto, de denúncia, de reivindicação e de conscientização. Os jovens de origem afro-americana e caribenha reelaboram e ressignificaram suas práticas culturais e apropriaram-se do espaço urbano por meio de expressões artísticas produzidas a partir das experiências urbanas vividas.

Sobre essa relação entre participação política comunitária e manifestação poético-musical no Bronx, Mark Naison (2010) explica que o processo de migração e imigração de populações de diversas regiões dos Estados Unidos e de outros

países, como a migração de afro-americanos, afro-caribenhos e porto-riquenhos para a periferia do Bronx, já habitada por irlandeses, judeus e italianos, criou, nesse espaço da cidade, comunidades de trabalhadores em que pessoas de diferentes tradições aproximaram-se. Aliado a esse movimento populacional, o pesquisador também ressalta a importância dos projetos de habitação social nos bairros do Bronx para o desenvolvimento do que chama de “criatividade musical”, que identifica nessa região de Nova York ao longo da década de 1960. A política habitacional urbana nos bairros do Bronx estabeleceu preços acessíveis para os trabalhadores na região, atraindo e contribuindo, também, com a aproximação de pessoas de diferentes tradições culturais nos bairros da cidade. Além disso, os projetos de habitação social tinham centros comunitários “[...] coordenados por assistentes sociais e líderes de recreação, e muitos desses centros patrocinavam concursos de dança e de talentos onde as bandas, DJ e grupos musicais atuavam” (NAISON, 2010, p. 222). Grande parte dos primeiros encontros de *Hip Hop* aconteceu nos centros comunitários e em escolas espalhadas pelo distrito. Esse movimento populacional, resultante de política de Estado, possibilitou a criação de um “[...] clima no qual a música jazz, o *rhythm and blue* e a música afro-cubana eram tocadas e apreciadas por pessoas dos grupos étnicos entre os quais estas formas se originaram e por jovens de todos os quadrantes” (NAISON, 2010, p. 218). Esse processo estabeleceu o caráter do bairro como um espaço de trocas culturais entre negros e latinos e de inovação musical.

Nos bairros em que a música de diferentes tradições se ouvia sair das janelas dos apartamentos, dos carros estacionados, das igrejas, dos bares e clubes sociais, das colunas à porta das lojas de música e de mobiliário, dos piqueniques e das festas de quarteirão, dos encontros informais de congueros e cantores polifônicos urbanos em espaços de passagem, pátios de escolas, parques e terraços de edifícios, as imaginações eram agitadas e as novas identidades musicais surgiam em modos tais que desafiavam as medidas tradicionais de identificação étnica (NAISON, 2010, p. 221).

As mudanças sociais e demográficas nos bairros do Bronx, desencadeadas pela migração, pela imigração e pela implementação de uma política habitacional, provocaram a formação de novas formas culturais e influenciaram o movimento cultural e musical *Hip Hop*. Os DJs que tiveram maior importância no processo de desenvolvimento do movimento *Hip Hop* nos Estados Unidos tinham ascendência caribenha. O jamaicano Clive Campbell, o DJ Kool Herc, foi quem levou para os Estados Unidos as práticas e técnicas artísticas dos *sounds systems*, utilizadas nas

festas ao ar livre de seu país, tornando-se referência nas festas *Black* realizadas no Bronx. Kool Herc migrou para Nova York e foi morar no South Bronx, na década de 1960, devido à perseguição política em seu país. Apropriou-se de vários outros elementos musicais existentes no universo cultural norte-americano, inovando o uso das técnicas do *sounds systems* com a criação de colagens denominadas de *break beats*, que alongavam a base musical e as melhores partes para dançar. Essas colagens tiveram como referência as canções afro-americanas relacionadas aos mestres do *jazz* de New Orleans. O *sampling*, a seleção e montagem de trechos de músicas pré-gravadas, tornou-se o estilo do RAP.

Grandmaster Flash, um dos seguidores do DJ Kool Herc, era filho de pais jamaicanos, mas nasceu nos Estados Unidos. Sofisticou os *sounds systems*, criando novas sonoridades e colocando o DJ no centro do arranjo musical. A primeira técnica utilizada por ele foi o *scratch*, um movimento de vai-e-vem da agulha do toca-discos na superfície do vinil. Esse movimento produz um arranhado no disco de vinil que interfere no som. A segunda técnica, o *back spin* ou *back to back*, consiste em extrair do vinil uma sessão rítmica ou frase e repeti-la várias vezes, acelerando-a em relação à base que está sendo executada. As inovações nas músicas criadas a partir das novas técnicas de mixagens e do aprimoramento tecnológico dos meios geraram resultados sonoros diversificados e permitiram a incorporação de variados sons, como sirenes, discursos, ruídos, sonoridade da rua etc.

Foi também Grandmaster Flash que introduziu os poemas narrados sobre a base rítmica. Mais tarde, quando o gênero musical passou a incorporar questões sociais e o desenvolvimento do chamado “rap consciente” do grupo Public Enemy, houve um maior comprometimento com o discurso e com a palavra, que ganha mais espaço e elaboração poética. As temáticas locais passaram a influenciar a criação das letras e as ações dos grupos, incorporando à música a luta política e dando mais destaque para o *rapper* ou MC, tal como conhecemos hoje. Com a organização do movimento *Hip Hop*, portanto, o RAP passou de uma música que surgiu para dançar, para ser apreciada pelo movimento, para uma expressão discursiva que incorpora uma dimensão política, evidenciando “[...] o fato de a funcionalidade prática poder fazer parte da significação e do valor artístico” (SHUSTERMAN, 1998, p. 160).

É o *rapper* quem compõe as letras das músicas e as carrega de crítica à ordem social, ao racismo, à história oficial e à alienação produzida pela mídia. Como uma forma de conscientização por meio da oralidade, o RAP relatava, em uma espécie de testemunho, as dificuldades enfrentadas pelos afrodescentes americanos. Portanto, os *rappers*, como porta-vozes dos guetos nova-iorquinos, interagem com a comunidade, e a linguagem utilizada para se expressar era a sua própria linguagem, ou seja, o padrão falado na comunidade.

O RAP surge, portanto, da síntese entre trocas culturais e reconstruções de identidades entre os afrodescendentes. Mais do que uma forma de expressão estético-musical, o gênero musical também é uma forma de os jovens denunciarem e conscientizarem, trazendo para as letras aspectos das transformações urbanas, a crítica à mídia e questões relacionadas à etnicidade e à exclusão social. O papel de artistas e poetas não se distancia do papel desempenhado “[...] enquanto investigadores atentos da realidade e professores da verdade, especialmente daqueles aspectos negligenciados ou distorcidos pelos livros, pela história oficial e pela cobertura contemporânea da mídia” (SHUSTERMAN, 1998, p. 160).

Considerando a arte como uma forma expressiva de nossa realidade e não uma imitação fictícia dela, Richard Shusterman (1998) analisa o RAP a partir da perspectiva de arte contemporânea, ao ressaltar que os *rappers* conseguem unir a arte e a vida, ou seja, elaboram experiências artísticas a partir do cotidiano vivido por quem produz e por quem ouve. Ao fazer isso, conforme o filósofo, o RAP tem contribuído para o questionamento do pensamento estético tradicional em que estéticas, que não atendem ao que se convencionou como cânone, estão destituídas de valor.

A suposta necessidade de distância é mais uma manifestação da ideologia moderna de pureza e autonomia artística, a qual o hip hop repudia. Na verdade, mais do que uma estética de juízo distante e desengajado, os *rappers* privilegiam uma estética de profundo envolvimento corporal e participante, em relação tanto ao conteúdo quanto à forma (SHUSTERMAN, 1998, p. 163).

Ainda conforme Shusterman (1998), são as raízes culturais desse gênero musical e de seus primeiros adeptos, pertencentes à classe baixa da sociedade negra norte-americana, e seu orgulho negro militante aliado às temáticas da experiência do

gueto que reforçam as críticas a essa expressão artística e a problemática da legitimidade, sempre negada à arte popular. Para o teórico, as letras de RAP possuem características estéticas que as qualificam como música e literatura, ou melhor, como arte.

[...] penso que o rap é uma arte popular pós-moderna que desafia algumas das convenções estéticas mais incutidas, que pertencem não somente ao modernismo como estilo artístico e como ideologia, mas à doutrina filosófica da modernidade e à diferença aguda entre as esferas culturais. No entanto, embora desafie tais convenções, o rap ainda satisfaz, ao meu ver, as normas estabelecidas mais decisivas em matéria de legitimidade estética, normalmente negada à arte popular. Ele afronta assim qualquer distinção rígida entre artes maiores e arte popular fundada em critérios puramente estéticos, assim como coloca em questão tais critérios (SHUSTERMAN, 1998, p. 145).

A identidade do RAP americano está no “gueto negro urbano”, espaço em que os jovens brancos e negros vivem uma realidade de exclusão social, de conflitos raciais e de ausência de condições econômicas de satisfazerem as suas necessidades de bens de consumo e culturais. Também se relaciona com a tecnologia comercial da mídia, como discos e toca-discos, amplificadores e aparelhos de mixagem.

Seu caráter tecnológico permite que seus artistas criem uma música que não poderiam produzir de outra forma, seja porque não poderiam arcar com os custos dos instrumentos necessários, seja porque não teriam a formação musical para tocá-los. A tecnologia faz dos DJs verdadeiros artistas e não consumidores e simples técnicos (SHUSTERMAN, 1998, p. 154).

O *Hip Hop*, a partir da análise de Tricia Rose (1997), embasada por questões sócio-raciais, é um movimento que envolve jovens negros e hispânicos norte-americanos em um contexto pós-industrial e surge como um estilo estético e artístico que funciona como formas sociais e urbanas de integração e sociabilidade dos jovens moradores dos guetos nova-iorquinos. Surge, portanto, de uma formação de identidade que se coloca como alternativa diante do descaso do governo.

A identidade do hip-hop está profundamente arraigada à experiência local e específica e ao apego e a um *status* a um grupo local ou família alternativa. Estes grupos formam um novo tipo de família, forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo das formações de gangues, promovem isolamento e segurança em um ambiente complexo e inflexível. E, de fato, contribuem para a construção das redes da comunidade que servem de base para os novos movimentos sociais (ROSE, 1997, p. 202).

Como uma expressão comunitária e instrumento de articulação social criado na rua, o RAP insere em sua poética as linguagens da rua, que funcionam como meios de identificação. Esse movimento é entendido como um diálogo entre iguais e nos remete ao universo do vivido, ao contexto em que o discurso é produzido.

Como uma linguagem que comunica o tempo e o espaço da vida social, também faz parte da tradição oral. A música, em diferentes culturas, é uma forma de simbolizar a experiência vivida. Entre os negros, na diáspora africana, funcionava como um meio de resistência e de comunicação. O ritmo era utilizado pela população negra escrava como meio de manter os laços socioculturais e ancestrais. Porém, como era proibida a manifestação de elementos de suas culturas, os escravos reinventavam as formas pelas quais pudessem manifestá-las. E foi por meio da música que os negros africanos, na diáspora, resignificaram e reinventaram seus mitos, crenças, tradições e identidades socioculturais de suas comunidades de origem. O RAP, nesse contexto, estabelece uma relação com a cultura da diáspora que se encontra na Jamaica, nos Estados Unidos e no Brasil, pois funciona como um meio de restaurar a cultura negra urbana e recuperar a tradição cultural de resistência praticada pelos afrodescendentes. Mistura ritmo e poesia, performatizado por meio dos *rappers*, que resgatam aquilo que lhes foi negado, a voz. Suas composições musicais, carregadas de discurso político, são também um espaço de construção de identidade étnica dos jovens negros e pobres da cidade. Dessa forma, o movimento *Hip Hop* “[...] tem se esforçado para negociar a experiência da marginalização, da oportunidade brutalmente perdida e da opressão nos imperativos culturais da história da identidade e das comunidades afro-americanas e caribenhas” (ROSE, 1997, p. 192). Quanto ao gênero musical do movimento *Hip Hop*,

[...] constitui-se fundamentalmente como um desdobramento natural efetivo entre a tradição oral africana, trazida ao continente americano durante séculos de forçada e violenta migração, e a tradição autóctone das Américas, desenvolvida secularmente, muito antes da instituição colonial europeia. Uma vez aqui, em sintonia com algumas práticas culturais de origem pré-colombiana como os *areístos*, conjunto de narrativas orais do povo taíno existente nas atuais regiões de Porto Rico e Cuba, ou a poesia performatizada em recitação, música, dança e glifos, cultivada pelos maias e astecas, essa crônica vervejada foi-se metamorfoseando através dos tempos (QUEIROZ, 2005, p. 13).

Alguns pesquisadores do RAP, ressaltando a presença desses elementos da tradição africana reelaborados pela diáspora, tomam esse aspecto como base para

o estudo do desenvolvimento do gênero musical. A partir dessa perspectiva, é definido como reelaborações dessas práticas culturais ancestrais relacionadas à tradição oral e à música em um contexto de transformações tecnológicas. Essas reelaborações, por meio da fusão da tradição oral e da tecnologia, criam outra forma de oralidade na qual se insere o RAP.

A oralidade do RAP, portanto, remonta à tradição oral e musical da África Ocidental, representada pela figura dos *griots*. Por meio da fusão entre fala e representações corporais, os *griots* narravam os acontecimentos do passado e do presente de suas comunidades, levando notícias e memórias faladas ou cantadas, configurando-se como uma forma de sociabilidade. Tinham, portanto, a função de transmitir, por meio da oralidade, o processo sociocultural, ritos, condutas religiosas e sociais, crenças e costumes do seu povo para as novas gerações.

[...] afirmar uma posição social superior pelo poder verbal é uma tradição negra profundamente enraizada, que remonta aos *griots* da África ocidental, tendo sido sustentada por muito tempo no Novo Mundo por meio de concursos e jogos verbais convencionais (SHUSTERMAN, 1998, p. 146).

Essa tradição oral foi espalhada, assim como outros hábitos culturais africanos, pelo mundo por meio da escravização dos negros. Configura-se como uma forma de resistência à opressão e à violência as quais os escravos eram submetidos e, também, como modo de conservação e sustentação de sua cultura. À narrativa oral, portanto, é atribuído o poder de transmitir e preservar referências culturais e de inscrever outras configurações, assumindo uma posição social por meio do poder verbal.

Os *rappers* são apresentados por alguns críticos como uma espécie de *griots* contemporâneos. O RAP apresenta-se, nesse sentido, como uma forma de narrativa contemporânea, como uma “crônica” urbana, assim como definiu Maria do Socorro Brito Araújo (2009), construída pela juventude que habita as periferias dos grandes centros urbanos do país. Os *rappers* narram as representações das próprias subjetividades vividas nesse lugar de violência, de falta de infraestrutura, lazer, educação, trabalho, mas também de solidariedade e de luta. Os jovens recuperam a palavra e falam do cotidiano vivido na periferia e também atacam, apontam suas “armas” para os responsáveis por toda a violência sofrida. Esses narradores, a partir do aspecto crítico-político da sua condição periférica, trazem reflexões sobre

questões relativas à segregação socioespacial que separa a elite em condomínios fechados e as classes populares nas zonas periféricas, reelaborando o contato social e o espaço público. Dessa forma, o RAP pode ser percebido como uma forma de resistência na luta contra a violência a que estão submetidas as populações que vivem nas periferias e favelas das grandes metrópoles do país.

Um breve percurso histórico do fenômeno *Hip Hop* no Brasil nos dá alguns aspectos sobre suas origens e suas especificidades locais. O movimento *Hip Hop* norte-americano chega ao Brasil por volta da década de 1980 e, devido às singularidades das periferias das grandes cidades brasileiras, houve algumas adaptações do movimento norte-americano ao contexto local.

O RAP brasileiro está absorvendo cada vez mais sonoridades locais, principalmente do samba, com suas diferentes cadências [...] No Brasil o RAP utilizava as bases, *samplers*, sonoridades que comumente eram adaptações das bases de *hits da black music*, houve posteriormente a busca de referências e inferências de músicos e ritmos brasileiros (NASCIMENTO, 2006, p. 3).

A linguagem utilizada na periferia do Brasil, carregada de gírias e expressões típicas desse espaço urbano, difere-se da utilizada pelos *rappers* americanos. Além disso, em cada contexto nacional, apesar de seguirem a linha do chamado “rap consciente”, que tem como objetivo criticar, denunciar e promover a conscientização e a modificação da situação vivenciada pelos “manos”, podemos ter diferentes nuances, pois cada grupo pode adaptar o RAP e, de forma mais ampla, o movimento *Hip Hop* à sua situação local e à sua percepção da vivência do grupo.

No Brasil, diferentes fatores contribuíram para a expansão do movimento *Hip Hop*. Um deles foi a influência, no início da década de 1970, dos bailes *black* ao som da *soul music* e do *funk* comuns nos guetos norte-americanos. Mais tarde, a criação de gravadoras independentes pelas equipes promotoras dos bailes, que assumiram o gerenciamento das produções musicais dos *rappers*, facilitou a distribuição e circulação do gênero musical. Aliado a esses fatores, também houve uma ampla divulgação do movimento americano por meio da mídia e da importação de discos.

Alguns nomes como o de Nelson Triunfo, que tinha um grupo de dançarinos chamado Funk e Cia. do Soul e que mais tarde começou a dançar *break*, e o DJ Hum e o MC Thaíde, dançarinos de *break* que começaram a produzir e a cantar

RAPs, também contribuíram para esse processo. A dupla DJ Hum e MC Thaíde participou da primeira coletânea de RAP, chamada *Hip-Hop Cultura de Rua* e lançada pela Eldorado, em 1988. A coletânea vendeu cerca de 60.000 cópias. Após a produção e veiculação do RAP *Corpo Fechado*, presente no disco, a dupla tornou-se conhecida nacionalmente, difundindo o gênero musical pelo país. Além disso, o movimento Hip-Hop Organizado, conhecido como MH2O e criado em 1989, torna-se a principal associação brasileira de *Hip Hop*.

A internet é outro importante fator que contribuiu para a expansão do movimento no final da década de 1990 e início dos anos 2000. Com a possibilidade de disseminar e divulgar letras, fotos, imagens, dados biográficos e históricos, entrevistas, eventos, vídeos e arquivos sonoros em MP3, que podem ser acessados simultaneamente em qualquer parte do mundo por meio de sítios na *internet*, o movimento passa a ser visto em diferentes segmentos da sociedade.

No início da década de 1980, grupos de *breaks* reuniam-se para apresentações e disputas de dança no centro de São Paulo, nas proximidades da Estação São Bento do Metrô e da Rua 24 de Maio, dando início ao processo de estruturação do movimento *Hip Hop* na cidade. Mais tarde, também ocuparam a Praça Roosevelt. No final da década de 1980, o movimento começa a se expandir e se estende do centro de São Paulo, considerado o berço do movimento no país, para as periferias e subúrbios da cidade. Foi a migração do *Hip Hop* do centro da cidade para as periferias e subúrbios por meio das chamadas “posses” que contribuiu, de fato, para o desenvolvimento, a divulgação e a consolidação do movimento no estado.

As “posses” é uma espécie de associação local, pertencente a um bairro ou favela, formada pela reunião de grupos de RAP, de grafiteiros e de dançarinos de *break*. Funciona como um espaço tanto de intervenção política, voltado para a discussão dos problemas da quebrada e para denúncia das formas de opressão, de racismo, de violência policial, de descaso das autoridades as quais estavam submetidos, quanto para o desenvolvimento dos elementos artísticos do *Hip Hop*. Essas intervenções culturais e políticas no espaço público, conhecidas como “posses”, possuem papel significativo para o movimento, pois

[...] nas posses, de um modo geral, busca-se fazer um trabalho comunitário através da música, da dança e da pintura, abrindo-se espaço para o break,

o smurf dance, o rap e o grafite. Os trabalhos, em geral, se dividem em: organização de oficinas que permitem aos jovens aprender e fazer os seus próprios produtos e a extrair lucro dessa atividade; palestras e atividades voltadas para os problemas mais comuns enfrentados pela comunidade; e realização de eventos para campanhas beneficentes, com o total apoio das comunidades (HERSCHMANN, 2005, p. 193-194).

As letras do RAP ressaltam a realidade vivenciada cotidianamente pelos habitantes das periferias, ou seja, pelos manos e minas, vítimas do sistema que deve ser combatido. Nessa perspectiva, o morador branco da periferia também integra e participa do movimento *Hip Hop*, ao contrário do que ocorre no movimento norte-americano em que temas como raça, etnicidade e cor são centrais. Claro que os brancos na figura do patrão que explora ou do *playboy* continuam sendo alvos de suas críticas, continuam sendo vistos como inimigos para os quais voltam suas “armas”:

[...] o movimento passou a defender a proposição de que o povo morador da periferia também era discriminado, tivesse ele pele ‘escura’ ou ‘clara’. Por esse motivo, o MH20 começou a entender que os ‘brancos’ pobres também eram aliados de sua ‘guerra’, mas só os que habitavam os fundos da grande São Paulo, não entrando nesta aliança os *playboys*, os burgueses, ou mesmo a classe média ‘branca’. Por sinal, para alguns grupos mais radicais nem mesmo a classe média ‘preta’ poderia tomar parte (FÉLIX, 2000, p. 157).

O termo “mano” carrega, portanto, uma alteração da visão racial influenciada pelo movimento norte-americano para uma visão local em que o objetivo central é a integração do pobre morador das periferias das grandes metrópoles do país e das favelas a um processo de conscientização e busca da cidadania. Sobre o termo “mano”,

[...] é interessante notar que é uma forma de aglutinação fraterna de sujeitos que estão agrupados em um sentido de autoconsciência de sua função: buscar os espaços da cidadania negados pelo ‘sistema’. Tal categoria seria uma ampliação de um conceito que não tinha razão de ser no Brasil: o *brother* ‘negro’ dos EUA. O Mano será, então, uma categoria que ultrapassa fronteiras raciais ou étnicas (NASCIMENTO, 2006, p. 3).

Racionais MC’s é um grupo de RAP que enfatiza a relação de pertencimento à periferia. Provenientes de regiões periféricas da cidade de São Paulo - Mano Brown e Ice Blue, da Zona Sul, e KL Jay e Edi Rock, da Zona Norte - suas letras abordam temáticas locais e críticas à violência policial, ao racismo e à exclusão social. O grupo mantém uma postura de recusa à mídia, por ele combatida, e à indústria

fonográfica. Também tem um selo independente para lançar seus produtos, o *Cosa Nostra Fonográfica*. Outra característica do Racionais MC's é a produção e veiculação de CDs sem encartes com as letras das músicas. A inexistência de letras nos encartes dos discos significa que

[...] o discurso tende a ser repassado pela oralidade, escritura da palavra cantada. Assim, se concordarmos que os cds dos Racionais são como livros, estaremos diante de um livro *sui generis*, um livro que é constituído através da transcrição de palavras cantadas, um livro oral. E qual a importância de tal fato? Parece que dessa maneira se constitui um livro especial, é um livro para ser ouvido aos poucos, é necessário que as raspagens das camadas dos palimpsestos sonoros sejam refeitas para que se possa atingir com profundidade o caráter plural que compõe as ambientações das mensagens poéticas [...] (NASCIMENTO, 2006, p. 115).

O grupo de RAP Racionais MC's elabora letras de música que têm como proposta denunciar e combater a violência a que os manos e minas estão submetidos. Recuperam a voz do homem periférico e repercutem na elevação da autoestima do jovem da periferia, pois são letras que convergem para a busca da interpretação da realidade social a qual estão inseridos e que os fazem se ver e se compreender parte da história, recriando-se como cidadãos. Como uma “brecha no sistema”³⁶, uma alternativa de viver na exclusão e da exclusão, por assim dizer, propõem, de certa forma, uma inclusão por meio dessa forma de expressão, que traz à tona a maneira como vivenciam e interpretam esse território urbano, construindo uma territorialidade que se difere daquela da qual fazem parte. A própria música, nessa perspectiva, torna-se, também, um território. Tal processo é visto da seguinte maneira:

Trabalhar com uma realidade, por definição, alienada e alienante, repleta de sonhos frustrados de consumo, desagregação familiar, criminalidade, violências potencializadas de todas as formas, poder do tráfico de drogas, corrupção policial, promessas vãs de políticos profissionais, etc., é uma forma de busca de compreensão, análise e procura de rotas de fuga dos existenciais becos sem saídas que são a vida de muitos jovens que habitam esses territórios minados (NASCIMENTO, 2006, p. 7).

A integração da obra de Ferréz com o universo *Hip Hop* se dá por meio de um ponto de partida divergente do que se consagrou como cânone literário. O autor tomou como referência as letras de RAP “[...] com seu misto de crônica do gheto e convocação dos manos para a ação” (HOLLANDA, 2011, n.p.). O diálogo entre

³⁶ Fala de Mano Brown, integrante do grupo Racionais MC's, no documentário *AquiFavela, O Rap representa* (2003), produzido pela parceria MINC/Fundação Palmares.

Ferréz e o RAP do grupo Racionais MC's foi estabelecido desde seu primeiro romance, *Capão Pecado* (2000). Em *Manual prático do ódio* (2003), no entanto, “[...] Ferréz aprimora o uso da narrativa episódica presente nas letras de *rap*, colocando frente a frente dois modelos que, à primeira vista, parecem antagônicos: a letra de música e o romance” (CRUZ, 2009, p. 176). É um diálogo tenso, pois a poética RAP “[...] traz um contundente eu lírico que, por sua vez, se tornará o narrador [...]” (CRUZ, 2009, p. 176). Portanto, a voz narrativa³⁷ assume uma posição central nos romances do escritor. E esse posicionamento traduz-se em uma estratégia estética que se configura, também, como uma postura ética, pois o narrador fala de uma posição que não lhe é muito tranquila. Assim como as formações discursivas do RAP do Racionais MC's, a literatura marginal de Ferréz está inserida em uma área de exclusão e de violência social e comprometida com a denúncia e o combate do sistema que faz do homem periférico, ao mesmo tempo, uma vítima e um suspeito.

A poética marginal elaborada por Ferréz é composta pela representação literária dessas áreas aliada à estética RAP e ao movimento *Hip Hop*. Os laços entre as produções e as funções dos artistas são estreitos e constroem um projeto coletivo, embasado na ética e na estética, do qual outros artistas também fazem parte. O entrelaçamento das letras do grupo Racionais MC's e da narrativa de ficção de Ferréz evidencia aspectos relacionados com a construção das personagens e dos espaços narrados. Estão em sintonia no que diz respeito à forma, ao conteúdo e, sobretudo, à atuação política dos *rappers* e do escritor.

A escrita rápida, acelerada, quase que espontânea em que o pensamento parece ser simultâneo à ação, com poucas descrições, e o emprego a linguagem coloquial, carregada de gírias e expressões que fazem parte do universo dos sujeitos e do espaço narrados e do próprio narrador, dá a impressão de aproximação dos romances ao discurso falado. Esse aspecto nos impele a refletir sobre essa tensão entre a oralidade e a escrita, desconstruindo o dualismo oral/escrito e redefinindo a oralidade como forma de analisarmos tanto as letras do RAP quanto a literatura marginal, pois é nesse espaço entre oralidade e escrita que os sujeitos tomam a voz nesses processos discursivos elaborados. Essa relação da narrativa com o discurso falado e as formas de transmissão oral do RAP é um dos pontos de contato que

³⁷ Questões referentes à voz narrativa serão discutidas de forma mais aprofundada na seção *O narrador marginal*, que compõe o quarto capítulo desta dissertação.

também assinalamos. Esse diálogo com o RAP nos remete a uma literatura marcada pelo entrecruzamento de várias histórias em um fluxo de idas e vindas entre o real e o ficcional, entre a oralidade e a escrita, o que nos leva a pensar em um hibridismo dentro da própria formulação do texto. E é nesse espaço, produzido no cruzamento entre realidade e ficção, entre oralidade e escrita, entre poesia e prosa e entre crônica e documentário, que emergem as vozes marginais e a poética marginal de Ferréz.

Portanto, em *Capão Pecado* e em *Manual prático do ódio*, a presença de uma enunciação que assume uma dicção de resposta e um caráter didático e esclarecedor é o que aproxima as obras de Ferréz do RAP do grupo Racionais MC's. Esse aspecto é elaborado a partir de uma espécie de projeto coletivo que tem como base a ideia de atitude, que marca um posicionamento político baseado no respeito às subjetividades em ligação ao coletivo, trazida pelo movimento *Hip Hop*. Embora sejam estratégias discursivas distintas, algumas características presentes na música do grupo de RAP são relevantes para a elaboração do texto literário e da poética de Ferréz, como apontamos. São enunciações que, por meio dos posicionamentos político e ideológico do sujeito enunciador, contribuem para (re)significar o imaginário nacional e o próprio lugar da periferia. Além disso, rompem os limites de suas comunidades, promovendo uma identificação entre indivíduos diversos que partilham o mesmo sentimento de pertencimento a um determinado grupo social, de pertencimento à marginalidade. Cria-se a imagem da periferia como lugar também criativo e produtor de crítica dos problemas sociais, que se estabelece a partir de outros parâmetros de análise e de outras formas de enfrentamento.

Como discursos essencialmente produzidos pela juventude das periferias de grandes cidades do país, as produções discursivas do RAP do Racionais MC's e da literatura marginal de Ferréz questionam o que se entende por periferia a partir de uma visão de dentro e com o objetivo de dar voz às populações desses lugares. Nessa perspectiva, configuram-se como uma forma poética popular que carrega o desejo de compreender os conflitos contemporâneos relacionados, sobretudo, à estigmatização e à guetização desses jovens pobres das favelas e periferias das metrópoles brasileiras. A questão da temática da marcação territorial torna-se, portanto, elemento fundamental na construção discursiva do RAP e do gesto literário

de Ferréz. A dimensão local, a experiência urbana e a exclusão social são referências para essas formas de expressão que dialogam estética e politicamente.

4 CAPÃO PECADO: O CAMPO DE BATALHA

Aí, você sai do gueto
 mas o gueto nunca sai de você, morou irmão?
 Você tá dirigindo um carro,
 o mundo todo tá de olho em você, morou?
 Sabe por quê?
 pela sua origem, morou irmão?

Racionais MC's

4.1 A PERIFERIA, A FAVELA, O MORRO, A RUA: TERRITORIALIDADES MARGINAIS

Universo
 Galáxias
 Via-láctea
 Sistema solar
 Planeta Terra
 Continente americano
 América do Sul
 Brasil
 São Paulo
 São Paulo
 Zona Sul
 Santo Amaro
 Capão Redondo

Bem-vindos ao fundo do mundo³⁸

Indo de um plano aberto para um plano mais fechado, movimento que nos remete a uma visão da câmera cinematográfica produzida pelo jogo de lentes chamado *zoom-in*, o olhar, nessa espécie de epígrafe do romance, é direcionado para um ponto específico, ou seja, passa de uma visão panorâmica para uma visão mais aproximada do espaço. Partindo de um ponto universal, Ferréz vai restringindo, espremendo, sufocando, produzindo, por assim dizer, uma sensação angustiante, quase claustrofóbica até alcançar o “fundo do mundo”, até alcançar um ponto particular. E nessa trajetória, até chegar a um lugar específico, o leitor vai passando por cada novo território e se deparando com a afirmação da territorialidade do texto. O “fundo do mundo”, assim como o escritor denominou o Capão Redondo, bairro da periferia de São Paulo em que reside e que é narrado no livro, não é somente o

³⁸ FERRÉZ, *Capão Pecado*, 2000, p. 13.

território em uma perspectiva ficcional, ou seja, o espaço em que o enredo se desenvolve, mas é um território, também, em uma dimensão política. A narrativa é um discurso que sai desse lugar, desse “fundo do mundo”, desse espaço que vive uma condição de marginalização por meio de um olhar lançado por um sujeito também marginalizado.

A afirmação da territorialidade do texto também carrega a ideia de territórios que se diferem. A repetição do nome São Paulo refere-se, a princípio, ao estado e a sua capital, que recebem o mesmo nome, mas também pode enunciar as duas “cidades” que formam a cidade de São Paulo que o leitor irá encontrar na narrativa: a São Paulo visível, globalizada e industrializada; e a São Paulo invisível, abandonada e miserável. A constante referência a esses dois espaços urbanos, a periferia e o seu centro, relacionado a um movimento de oposição, constrói uma imagem contrastante e divide a sociedade em opostos. Essa cisão acentua a sensação incômoda de entrincheiramento, de confinamento e de segregação dessa outra cidade que se localiza na orla urbana crescente e abandonada. As cenas que seguem, extraídas do romance, explicitam essa relação conflituosa entre a periferia e o centro.

Zeca buscou a cerveja e continuou bebendo, mas de repente se lembrou de uma reportagem que tinha lido naquela manhã, a matéria dizia que São Paulo era uma das cidades mais badaladas do mundo, uma das únicas que funcionava vinte e quatro horas, na matéria se destacam casas noturnas, restaurantes e todos os tipos de comida que eram encontradas na noite. Zeca comparou tudo aquilo que os *playboys* curtiam e o que ele tinha ali em sua frente, resolveu parar de pensar nisso, andou alguns metros e foi comer um churrasquinho na barraca da Dona Filó (CP, 2000, p. 43).

Há pouco ele invadira a casa de um *playboy* lá nos Jardins. Agora, no ônibus periférico rumando para casa, a visão era outra. As casas iam aparecendo, uma após a outra, sempre mal acabadas. O homem sabe que alguns poucos homens mandam no resto dos outros homens, o homem conversava com sua própria consciência (CP, 2000, p. 84).

A constante comparação com o mundo do “outro”, com o mundo do *playboy*, e a contrastante imagem, que é construída nas cenas transcritas, evidenciam uma tentativa de delimitação territorial que sustenta e estrutura a narrativa. Esse movimento, no livro, traduz-se em um processo ambíguo. Por um lado, a constante comparação, que marca o romance, confirma e denuncia o cotidiano dessa massa urbana que vive nos conjuntos habitacionais degradados e localizados na periferia dos grandes centros urbanos do país, indicando o conflito social ao qual está submetido o homem periférico. A urbanização da pobreza é resultante de um

processo complexo e estrutural de um país cuja esfera social é profundamente desigual. É construída, dessa forma, a imagem de dois territórios separados e distintos, o centro da cidade e a sua periferia, e ressaltada as diferenças existentes entre esses dois “mundos” que ocupam a mesma cidade. Portanto, é na delimitação da fronteira da diferença presente no texto, a partir das constantes comparações e do uso de termos antagônicos para se referir a esses espaços urbanos, que o território é delineado e produz o sentimento crítico em relação à condição de segregação e confinamento do favelado e da favela. Condição não apenas social, mas também étnica, o que nos remete à nossa herança escravista e à discriminação racial historicamente construída e estabelecida na sociedade brasileira.

A questão, portanto, não se limita apenas ao registro da maneira por meio da qual os moradores jovens da periferia da cidade de São Paulo se comunicam. A linguagem utilizada no livro também traduz o modo como veem o mundo, marcado por conflitos travados no espaço urbano onde vivem e por onde transitam. A linguagem serve como meio de identificação com um grupo em oposição a outros. Essa busca de afirmação de uma identidade local é percebida não somente nas expressões linguísticas utilizadas para se referir ao “outro”, mas também quando se fala do “outro”, como a rejeição do comportamento do grupo opositor que notamos na seguinte cena extraída do romance:

Marquinhos deu o dinheiro e Mixaria soltou um grande sorriso, finalmente poderia pôr seu carro num lugar seguro e, o melhor de tudo, entraria pelo clube, e não teria que passar pela lama, nem pular os arames da divisa, seu sentimento de satisfação era dividido com todos ali dentro, que se sentiram importantes e até fingiram estar falando ao celular, menos Burgos, que odiava tanto os *playboys* que não tinha coragem nem de imitá-los (CP, 2000, p. 67).

Por outro lado, ressaltar essa cisão no traçado das cidades contemporâneas e propor o fechamento, como dinâmica própria de um mundo que se pretende impenetrável, funciona como uma forma de reivindicar visibilidade, de reivindicar que a voz possa ser proferida e ouvida. Além disso, também funciona como uma forma de conscientizar a população a partir da exploração de marcas culturais e, conseqüentemente, territoriais, que definam o mundo dos manos e das minas como um espaço também criativo e produtivo.

Os espaços definidos como “guetos involuntários” por Zygmunt Bauman (2003), como as favelas e periferias urbanas, são lugares de segregação impostos, coagidos pela desigualdade e exclusão onde “[...] a experiência do gueto dissolve a solidariedade coletiva e destrói a confiança mútua [...]” (BAUMAN, 2003, p. 110), uma vez que compartilhar do estigma e da humilhação só faz aumentar o ódio e a vontade de não estar ali. Ainda conforme o sociólogo,

[...] ser pobre numa sociedade rica implica em ter o status de uma anomalia social e ser privado de controle sobre sua representação e identidade coletiva [...] estigma territorial ligado à moradia, mesma área publicamente reconhecida como ‘depósito’ de pobres, de casas de trabalhadores decadentes e grupos marginais de indivíduos (BAUMAN, 2003, p. 108).

A territorialidade no romance, porém, parece manter uma relação com a ideia de pertencimento. Essa noção, a qual nos referimos, retoma a discussão lançada no capítulo anterior sobre a potência coletiva da obra de Ferréz. A ideia de comunidade, nos dois romances do escritor, relaciona-se com as experiências partilhadas, que partem de ações comuns e que problematizam os modos de percepção de si mesmo e do “outro”. Apesar de percebermos a fragmentação da comunidade proposta por Bauman (2003), também percebemos certas relações que unem os sujeitos e que dão segurança, proteção e o sentido de coletividade e pertencimento, importante para o combate contra o inimigo. A atribuição desse sentimento de pertença a partir de um território se dá por meio de um movimento recíproco. As características e peculiaridades de seus habitantes passam a identificar o lugar, e este a identificar as pessoas que nele vivem. Nessa perspectiva, o espaço e o território são inerentes à condição humana. A dinâmica de formação de um território relaciona-se com as ações sócio-políticas, culturais e humanas. O reconhecimento entre pares e a autoidentificação produzem uma “[...] territorialidade composta pela produção cultural e intelectual com formas próprias de linguagem [...]” (CARRIL, 2006, p. 185).

Isso se confirma no fragmento que segue em que o narrador fala da sensação de Rael ao pegar o ônibus que iria afastá-lo do bairro da Liberdade e aproximá-lo da periferia: “Pegou o primeiro ônibus, desceu no terminal Capelinha e lá pegou o Jd. Comercial. Conforme o ônibus avançava, ele se sentia melhor, se sentia mais em casa” (CP, 2000, p. 35). A palavra “casa”, utilizada pelo narrador para se referir à periferia, carrega o sentido de comunidade como lugar de segurança, como espaço protegido e protetor, escudo e arma onde o que vale é a confiança neles mesmos. O

termo “casa” também confirma o fato de a personagem não demonstrar, ao longo do enredo, desejo de sair da periferia. Se aos manos não pertencem outros espaços da cidade, certamente a eles pertencem os “guetos” contemporâneos e as ruas, assim como afirma o próprio Ferréz (2000) no texto de legenda de uma das fotos que compõem a primeira edição do romance: “Me tomaram tudo, menos a rua”.

Esse orgulho territorial, por assim dizer, estabelece outra relação entre o local e o universal. A afirmação do local, da favela, do bairro, da periferia, do “gueto”, da quebrada, da comunidade nos remete ao desejo de afirmar as raízes, ressaltado pelo escritor marginal quando diz que “[...] temos as raízes e as mantemos” (FERRÉZ, 2005, p. 13). Essa ideia reforça o desejo de transformar a periferia em um território e fazer da literatura marginal a enunciação de uma identidade coletiva e de uma cultura. Porém, não se trata de um retorno à origem ou de um isolamento, mas de uma possibilidade de produzir outros sentidos para o que não foi dito, para o que não foi contado pela história oficial, como uma resposta dos que foram isolados. Ler a história, não aquela dos vencedores, significa colocar em contato os fragmentos da história e produzir novos sentidos em uma sociedade. Afirmar suas raízes significa a formação de uma territorialidade e consolidação da literatura marginal como um elemento capaz de colocar a periferia em um lugar diferente do que sempre ocupou. Portanto, ao mesmo tempo em que percebemos na narrativa de Ferréz o afastamento, ressaltado por Bauman (2003), presente nos “guetos involuntários”, que emergem como lugar perigoso e solitário, também percebemos uma aproximação e uma tentativa de formação de uma comunidade como abrigo. Buscar um lugar com o qual se identificar, “fixar as raízes”, significa a possibilidade de problematizar a forma como o sujeito periférico se percebe e é percebido pela sociedade, pois falamos de um espaço urbano que está à margem dos centros urbanos e, assim como afirmou Bauman (2001), é, muitas vezes, visto como vazio. Esse espaço, segundo o sociólogo, não possui significado, o que quer dizer que não é percebido, não é considerado pelos olhos dos demais. Dessa forma, um bairro inteiro pode ser, assim como um terreno baldio, um lugar vazio.

O espaço e o território tornam-se uma categoria de análise, uma entrada significativa para o desenvolvimento da leitura das obras do escritor Ferréz que compõem o *corpus* desta dissertação, uma vez que a forma como se articulam nos textos a partir da demarcação territorial recorrente nos indicam a delimitação de um território e de

um espaço que têm mais do que a função de cenário para as ações e conflitos que se desenrolam na narrativa. Ao contrário, ganham contornos de protagonista, intervindo na própria elaboração do texto. É, portanto, o “campo de batalha” onde esses conflitos descritos ocorrem. É no espaço periférico e urbano que ficcionaliza que concentra toda a tensão do texto, mais do que nas inúmeras cenas de crueldade e violências narradas.

É em seu primeiro romance, *Capão Pecado* (2000), que esse princípio territorial relacionado à ideia de pertencimento e de valorização do local por meio da busca de marcas culturais e territoriais, que definam o espaço tanto como um território de exclusão quanto um território de criação e produção, constitui-se de forma mais acentuada. O narrador se vê e vê suas personagens transitando em uma cidade cindida, desigual, permeada por relações dicotômicas, dividida entre vencedores e vencidos, patrões e operários, em mãos e *playboys*, em periferia e centro, em “asfalto” e “morro”. É uma cidade caracterizada por um processo paradoxal de diluição de fronteiras e construções de outras sólidas que (re)configuram o traçado da cidade contemporânea. Padrões de diferenciação social e de separação que (re)organizam o espaço urbano. Essas regras, variáveis cultural e historicamente, “[...] revelam os princípios que estruturam a vida pública e indicam como os grupos sociais se inter-relacionam no espaço da cidade” (CALDEIRA, 2000, p. 211).

Os pensamentos de Rael, ao olhar a mãe na beira do fogão preparando o jantar que, naquela noite, teria arroz, feijão e mandioquinha, revelam relações sociais marcadas pela imobilidade e pela invisibilidade social, enunciando como o sujeito periférico e favelado se percebe e é percebido:

Rael começou a comer e, pensativo, chegou à conclusão de que, no serviço de sua mãe, ela não deveria passar de uma Dona Maria qualquer; aquela que cozinha bem, que trata dos filhos dos outros bem, mas que dificilmente teria seu nome lembrado pela família que tanto explora seus serviços. E, num futuro certo e premeditado, aqueles garotinhos que ela ajudava a criar e a alimentar seriam grandes empresários como o pai, e com certeza, os netos daquela simples Dona Maria seriam seus empregados mal assalariados e condenados a uma vida medíocre (CP, 2000, p. 94).

Nesse espaço urbano marcado pela segregação espacial e social, onde nem todos têm direito à cidade, as personagens transitam e interagem, mesmo que de forma rara, com os que não estão na periferia. Essa interação faz-se no conflito marcado

pelas relações de poder, que se travam na paisagem urbana contemporânea pela dominação dos espaços físicos e simbólicos. A periferia pode oferecer mão-de-obra barata, assim como a mãe de Rael que cuida dos filhos do empresário e que é e sempre será uma “simples Dona Maria”. Seus netos, provavelmente, também serão empregados. Pode oferecer a música, o gingado e a droga para o *playboy*, mas o homem periférico não pode circular, não livremente, como traduz essa passagem da obra: “Sentia-se preso, embora estivesse em liberdade” (CP, 2000, p. 84). E Rael aprende isso, que não existe essa história de “direito iguais” ou “todos são livres”, pois a liberdade só pode ser legitimada pela conquista dos direitos que os tornam cidadãos.

E são os “olhares daquelas pessoas hipócritas” (CP, 2000, p. 35) que mais o incomodam quando precisou ir ao bairro da Liberdade para receber o dinheiro de sua mãe, no mercado de Seu Halim, em um raro momento da narrativa em que sai da periferia em direção ao centro. Rael “[...] tinha nojo daqueles rostos voltados para cima, parecia que todos eles eram melhores que os outros” (CP, 2000, p. 35). Ao se aproximar do mercado de seu Halim, o narrador interfere na história narrada, ao expressar claramente a sua indignação com relação à atitude do patrão de dona Maria, mãe de Rael, quando este foi buscar o pagamento dela.

Chegando lá, o pão duro já o havia visto de longe e já estava contando o dinheiro para lhe dar. Rael se aproximou e Halim nem o cumprimentou, só entregou o dinheiro e disse que o serviço de sua mãe estava lhe custando muito dinheiro. Rael não respondeu nada, só guardou o dinheiro no bolso, disse obrigado e se retirou (CP, 2000, p. 35).

O narrador descreve todo o desconforto da personagem diante do preconceito e da discriminação sofridos quando sai do seu bairro em direção ao centro. Também revela o tipo de relação que é estabelecida com o “outro”. A relação entre patrão e empregado, ou seja, a troca de dinheiro por serviço é a única que se nota entre as personagens, que se confirma pela repetição da palavra dinheiro. Seu Halim representa toda a classe que se opõe àquela da qual Rael faz parte e da qual o narrador quer ser porta-voz. Esse parece ser o momento mais violento para o protagonista, mais violento que a própria visão do corpo da vizinha e amiga de sua mãe, Dona Maria Bolonhesa, assassinada por traficantes e amarrada ao teto de sua casa por um fio de cobre ou a visão dos corpos de amigos de infância e de tantas outras personagens que aparecem, ao longo da narrativa, também cruelmente

assassinadas. Rael sente-se enojado e a repulsa o faz correr em direção ao tanque para tentar se “limpar” daqueles olhares cheios de preconceito.

Entregou o dinheiro para sua mãe, correu para o tanque, lavou o rosto como uma forma de desabafo, como se estivesse se lavando dos olhares daquelas pessoas hipócritas. Foi para seu espaço naquela pequena casa, pegou um livrinho de bolso de faroeste e começou a ler. Era uma terapia para ele, uma forma de esquecer aquelas pessoas tão preocupadas consigo mesmas a ponto de não notarem as pequenas coisas, os pequenos momentos, que às vezes trazem tanta felicidade (CP, 2000, p. 35-36).

É nesse momento que a personagem central do romance passa a ter consciência da violência física e simbólica à qual o homem da periferia está submetido. O conflito de classes emerge a partir do comentário do narrador e dos pensamentos de Rael, explicitados por meio do discurso indireto livre. Diante dessa diferença entre um homem e os outros, que com seus “rostos voltados para cima” quase não o notam, quase não o enxergam e, quando o fazem, é por meio de um olhar discriminador ou carregado de medo, a única coisa que consegue sentir é “ódio puro”. É nesse momento que notamos a tensão entre o desejo de ser reconhecido sem conflito e a crítica que elabora quando esse reconhecimento é negado. A periferia não é um mundo que se quer fechado sobre si mesmo, que se quer impenetrável, mas é um mundo impenetrável, onde a cidadania não alcança. Lugar onde o Estado só chega com o rabecão do IML ou com a viatura da polícia: “[...] O pessoal nem estranhou o fato de os legistas não terem examinado o corpo, todos por ali já estavam acostumados com o descaso das autoridades” (CP, 2000, p. 49).

Rael quer ser reconhecido como parte da cidade, quer ter direito à cidade e à cidadania, quer transitar, mas sem se confundir, sem ser absorvido, sem ser diluído, sem ser incluído ou assimilado. Ele não quer reverter os papéis, pois, assim como ressalta Evando Nascimento (2000), a ideia de marginalidade nos coloca duas questões que devem ser ressaltadas: o lugar do marginal será sempre relativo a um outro que se pressupõe como centro, e esses lugares não são fixos, podem ser reajustados desde que haja uma alteração no valor sobre o qual essa oposição centro/margem está consolidada. Portanto, dessa forma, conclui que:

Inverter tão somente a relação hierárquica em nada altera a configuração, já que o outro termo sempre estará à espreita para recuperar a supremacia. Pois o que permite a durabilidade da oposição é o fato de a hegemonia necessária de um termo para com o outro sobredeterminar a relação entre os dois. É um certo poder que sempre se mantém intacto mesmo quando se

supõe ter desautorizado a oposição insurgindo-se contra o termo opressor, no caso o centro. [...] o que de fato continua sendo creditado é que existe em 'dentro' bem configurado em relação ao qual as posições ditas marginais se definem (NASCIMENTO, 2000, p. 32).

Nessa perspectiva, pensar a margem significa pensar em tudo que escapa ao centro “supostamente equidistante das margens”, pois, para o teórico, a margem pertence ao discurso que parece incluí-la e deriva de um rebaixamento dentro de uma lógica hierárquica. Reverter os papéis apenas significaria a manutenção da oposição centro/periferia e todas as dicotomias que embasam as relações de poder tanto no campo social quanto no próprio campo literário.

Razão pela qual se tem efetivamente uma oposição, pois um termo existe na perspectiva do outro, depende do outro, ainda que seja como forma de dominação. Sem a margem não haveria o centro, sem o centro impossível cogitar sequer a existência de margem. A dependência é recíproca, mesmo se um parece pairar sobre o outro: o centro, todos creem, é superior às margens. Porém, se o par resiste é porque na verdade nenhum de seus termos tem essencialmente maior relevância que o outro, a não ser num quadro histórico específico (NASCIMENTO, 2000, p. 31-32).

A percepção de seu Halim do sentimento de “ódio puro” nos olhos “daquele simples menino periférico” e de que “um dia o jogo iria virar” ao entregar a Rael o pagamento de dona Maria revela como o “outro”, não morador da favela ou periferia, é apresentado pelo narrador como alguém que teme o homem periférico, que tem medo do “gueto”. Quem se localiza fora da periferia considera os que estão dentro como as causas da crescente criminalidade observada nos centros urbanos do país, uma vez que as favelas e periferias concentram a grande maioria da população que apresenta baixa renda, baixo nível de escolaridade e alto índice de desempregados. Visão reforçada por uma crescente cultura do medo com a qual vários segmentos da sociedade justificam o movimento de abandono da cidade e de autoisolamento social em guetos voluntários, movimento que se confirma pela multiplicação dos condomínios fechados e seus congêneres. A favela como “cidade invisível” pode ser assim traduzida:

Dessa precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade, o ‘outro’, distinto do morador civilizado da primeira metrópole que o Brasil teve (ZALUAR; ALVITO, 2003, p. 7-8).

Por meio de termos como “ganância”, “pão-duro” e “hipócrita” o centro, representado pelos *playboys* e pelo patrão, é apresentado. Os manos, as minas, os trutas e a periferia são apresentados por meio de termos valorativos. O uso de determinadas expressões em detrimento de outras para se referir à periferia e ao centro reforça a elaboração de uma enunciação por meio de uma voz narrativa que, assim como suas personagens, também vivencia a condição periférica. Ainda que possa, em alguns momentos, criticar e não concordar com o modo de agir de alguma delas. É o olhar desse narrador que enquadra esses dois espaços sociais que compõem o universo ficcional dos romances. A favela também nos é apresentada de forma desagradável por meio de seus cheiros, cores, amontoados de casas e barracos e imagens que provocam repulsa, como as ruas de terra batida, os barracos feitos com madeiras apodrecidas, as fossas abertas por falta de rede de tratamento de esgoto, os sujeitos mal vestidos, muitas vezes sujos, alcoolizados e largados no chão em meio a imundície, como no fragmento extraído do romance em que Jacaré percorre a periferia, tentando salvar sua vida.

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. [...] 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 (CP, 2000, p. 115-116).

A cena protagonizada por Jacaré, que corre de uma perseguição na tentativa de escapar da morte, evidencia também o vínculo entre a voz narrativa e a espacialidade retratada. As imagens, que vão surgindo nesse trânsito rápido e desesperado da personagem pela quebrada, se afastam da visão romântica da favela e da pobreza, presentes em algumas produções artísticas, como o lugar do malandro esperto e da mulata faceira. Em alguns momentos, também há um conflito

entre o sujeito e o próprio território³⁹. Porém, mesmo sendo narrada como um território de escassez, miséria, criminalidade e sofrimento e onde seus sujeitos estão alienados, em nenhum momento do texto Rael demonstra ter desejo de sair da periferia, reforçando seu compromisso e sua função⁴⁰ dentro do enredo. Além disso, reafirma o objetivo ressaltado de não promover a reversão dos papéis, ou seja, de sair da margem e ocupar o centro, o que apenas reforçaria a mesma lógica a que está submetido.

A periferia aparece metaforizada pela imagem do “gueto”. O próprio escritor define o lugar de onde fala como a “periferia/gueto/favela”⁴¹. Essa comparação retoma a experiência de segregação e de confinamento a qual os judeus foram submetidos ao longo da história. Também retoma o gueto negro norte-americano, criado a partir de uma lógica etnorracial de isolamento espacial. A palavra gueto⁴², como explica Loïc Wacquant (2008), era utilizada, especificamente, para se referir às comunidades isoladas de judeus durante a Idade Média e aos guetos judeus norte-americanos na primeira metade do século XX. Não tinha relação direta com os bairros marcados pela degradação física e social, chamados de *slum*⁴³. O termo se expande e passa a ser aplicado, também, para designar os bairros negros e as áreas de imigrantes das grandes cidades. Adquire, com o tempo, diferentes usos e sentidos e passa a ser associado à noção de pobreza. Esse constante movimento, segundo o sociólogo, encobre a base racial da pobreza e afasta o termo de seu significado histórico e de

³⁹ Essa relação entre o sujeito e seu território que, em alguns momentos, se dá por meio do conflito será mais aprofundada na próxima seção deste capítulo, intitulada *Rael: o “herói” do povo que falta*, em que será analisada a trajetória da personagem principal do romance *Capão Pecado* (2000).

⁴⁰ A trajetória de Rael e sua função no enredo serão acompanhadas de perto na seção deste capítulo, intitulada *Rael: o “herói” do povo que falta*.

⁴¹ FERRÉZ, 2005, p. 11.

⁴² Conforme Loïc Wacquant (2008, p. 78-79), a palavra gueto “[...] surge da derivação do italiano *giudecca*, *borghetto* ou *gietto* (do alemão *Gitter* ou do hebreu taumúdico *get*: a etimologia é contestada)” e referia-se, inicialmente, “[...] à consignação forçada de judeus a distritos especiais por parte de autoridades políticas e religiosas da cidade.” Medida que garantia à cidade-estado, conforme o teórico, “[...] colher os benefícios econômicos trazidos pela presença dos judeus (entre eles os alugueiros, as taxas especiais e os descontos forçados) e, ao mesmo tempo, proteger seus habitantes cristãos do contato contaminador [...]”.

⁴³ Em seu livro *Planeta Favela*, Mike Davis (2006) explica que a primeira definição do termo *slum*, palavra de origem inglesa que significa favela, foi publicado no *Vocabulary of the Flash Language*, do escritor James Hardy Vaux, datado de 1812. *Slum* aparece como sinônimo de *racket* (“estelionato” ou “comércio criminoso”). Segundo Davis (2006, p. 32), nos anos da cólera das décadas de 1830 e 1840, “[...] os pobres já moravam em *slums* em vez de praticá-los”. É o cardeal Wiseman, em seus textos sobre reforma urbana, que “[...] recebe às vezes o crédito por ter transformado *slum* (‘cômodo onde se faziam coisas vis’) de gíria das ruas em palavra confortavelmente usada por escritores requintados.” Daí em diante, o termo passou a ser relacionado a lugares com péssimas condições de moradia e pobreza.

seus conteúdos sociológico, evidenciando a forma como a relação entre etnicidade e pobreza na cidade é percebida. Essa falta de consenso nas ciências sociais do que seria o gueto faz com que o termo seja utilizado apenas em seu caráter descritivo. O gueto, para o teórico, é uma forma social, é um dispositivo socioorganizador composto por quatro elementos constitutivos, isto é, “[...] o *estigma*, a *coerção*, o *confinamento espacial* e o *ancapsulamento [encasement] institucional*” (WACQUANT, 2008, p. 79, grifos do autor). Ao combinar o confinamento espacial com o fechamento social, o que significa dizer que é, ao mesmo tempo, um fenômeno territorial e social, o gueto torna-se uma importante ferramenta para a análise sociológica da dominação etnorracial e das desigualdades urbanas. Não se trata de uma área “natural”, mas de uma forma de urbanização que se caracteriza por relações assimétricas de poder entre grupos etnorraciais, ou seja, é “[...] uma forma especial de *violência coletiva concretizada no e pelo espaço urbano*” (WACQUANT, 2008, p. 81, grifos do autor).

O termo, hoje, também é utilizado com um sentido que se vincula à pobreza e à segregação, ou seja, passou a designar os conjuntos habitacionais degradados da periferia das grandes cidades, sem levar em conta a sua população, principalmente, a sua dimensão racial, e as características de sua organização social. Portanto, como alerta Wacquant (2008), não caberia mais falarmos de guetos comunitários, caracterizados por uma formação socioespacial em que se concentravam negros de várias classes sociais confinados, mas de uma nova configuração dessas zonas de exclusão às quais denominou de “hiperguetos”. Essa nova configuração dos espaços excluídos apresenta-se como

[...] descentralizada, territorial e organizacional, caracterizada por uma segregação conjugada com base na raça e na classe, num contexto duplo de redução do mercado e de omissão da política social nos centros urbanos, e de seu correspondente desdobramento em uma política ostensiva e onipresente e um aparato penal (WACQUANT, 2001, p. 9).

Nesse sentido, seria equivocado comparar a periferia ao gueto, pois, como explica Mike Davis (2006), a palavra “periferia” é um termo utilizado para designar um lugar onde as delimitações geográficas estão relacionadas com as desigualdades na distribuição das terras e dos bens materiais e simbólicos e com a precariedade das condições socioeconômicas. Essa orla urbana crescente e abandonada acaba transformando-se em uma zona de isolamento e banimento, pois é lá que se

instalam os que não podem ser incluídos na economia e na sociedade, ou seja, os que não têm direito à própria cidade e à cidadania. O sentido do termo “periferia”, hoje, aproxima-se e confunde-se com o sentido da palavra “favela”, pois ambas as palavras relacionam-se aos conjuntos habitacionais degradados das áreas pobres, localizadas à margem dos centros urbanos, e às áreas decadentes, como os cortiços, do próprio centro da cidade. São caracterizadas, portanto, “[...] por excesso de população, habitações pobres ou informais, acesso inadequado a água potável e condições sanitárias e insegurança da posse da moradia” (DAVIS, 2006, p. 33).

Porém, quando Ferréz afirma que a periferia é um gueto, lembra o leitor que ela não é um gueto porque é um lugar de extrema pobreza, mas porque ali concentra parte da população que foi gueto e que é gueto, como negros, nordestinos, pobres, e que por isso ali se inscreve toda a pobreza. A comparação da periferia com o gueto, portanto, é elaborada a partir da relação entre o significado do termo e o estigma a ele atribuído. A comparação remete-nos às transformações em curso na sociabilidade metropolitana, transformações marcadas pela formação socioespacial produzidas por lógicas institucionais de segregação e agregação. A apropriação dos territórios da cidade relaciona-se, diretamente, com o uso e a ocupação desses espaços urbanos.

E falar sobre o sentimento de estar dentro do gueto, sobre o preconceito e o estigma que lhe são imputados parece ser a preocupação do narrador marginal e de seu protagonista no romance. Portanto, a comparação com o gueto aproxima-se da impossibilidade de o homem livrar-se “[...] do poderoso estigma territorial ligado à moradia numa área publicamente conhecida como ‘depósito’ de pobres, de casas de trabalhadores decadentes e de grupos marginais de indivíduos” (WACQUANT, 2008, p. 88). O estigma é um dos elementos constitutivos que se sobressai ao elaborar o conceito de gueto. Os habitantes do gueto carregam algum tipo de estigma e, por isso, devem ser isolados da outra parte da população. O confinamento espacial traduz-se no banimento forçado. É a partir do estigma que Wacquant (2008) estabelece a diferença entre guetos, bairros étnicos e áreas segregadas, pois nem sempre uma área segregada constitui-se um gueto. Os condomínios fechado espalhados pela cidade, por exemplo, são gueto voluntários que objetivam segurança e proteção.

O termo “estigma”, utilizado pelos gregos, fazia referência “[...] a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava [...]” (GOFFMAN, 1982, p. 11). Os sinais corporais anunciavam à sociedade que o portador de tais marcas era um escravo, um traidor ou um criminoso, ou seja, era alguém que deveria ser evitado. Atualmente, a palavra é usada de maneira semelhante ao sentido original, como “[...] a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena” (GOFFMAN, 1982, p. 7). Porém, o conceito de estigma, atualmente, “[...] é mais aplicado à própria desgraça do que à sua evidência corporal” (GOFFMAN, 1982, p. 11). Nesse sentido, o termo “estigma” é definido como um “[...] atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso” (GOFFMAN, 1982, p. 13).

Considerando a perspectiva de estigma apresentada e sua relação com a apropriação de espaços urbanos por determinados grupos, podemos dizer que o estigma não desaparecerá se um grupo, que é estigmatizado, sair do gueto, pois o fim da estigmatização de um grupo depende de outras relações de poder presentes na sociedade e não somente de mudanças espaciais ou residenciais. Portanto, é a presença do estigma que faz com que um gueto surja, e os sujeitos estigmatizados sejam segregados. E é aí que percebemos a violência nos romances de Ferréz, tanto a violência que emerge do protesto contra a injustiça racial, a privação econômica e as desigualdades sociais crescentes quanto à violência que se personifica no desemprego em massa, na segregação, no exílio em bairros decadentes e de escassos recursos públicos e na estigmatização, veiculada e reforçada pelo discurso da mídia e das políticas públicas.

O espaço, no romance, aproxima-se dos deslocamentos e dos significados que observamos a partir do pensamento de Milton Santos, ao analisar os desafios da cidadania diante da organização e elaboração dos espaços brasileiros e da distribuição dos indivíduos no território. O geógrafo amplia seu significado definindo-o como “[...] o resultado da soma e da síntese, sempre refeita, da paisagem com a sociedade através da espacialidade” (SANTOS, 1991, p. 73). Sua produção, portanto, está no centro das relações sociais, o que o torna uma categoria que se

realiza como processo, como movimento, envolvendo ao mesmo tempo a forma e a função.

O espaço é a matéria trabalhada por excelência. Nenhum dos objetos sociais tem uma tamanha imposição sobre o homem, nenhum está tão presente no cotidiano dos indivíduos. A casa, o lugar de trabalho, os pontos de encontro, os caminhos que unem esses pontos, são igualmente elementos passivos que condicionam a atividade dos homens e comandam a prática social (SANTOS, 1982, p. 18).

Os espaços constituintes das cidades, da forma como são pensados por Santos (1991), não podem ser definidos como meros reflexos, por assim dizer, da sociedade, mas como a sua expressão. A partir da noção de espaço, tal como é concebida pelo geógrafo, é possível compreendermos como os territórios podem interferir na dinâmica das práticas e dos fluxos sociais e no próprio processo das formações espaciais. O conceito de espaço, portanto, não está vinculado ao território físico simplesmente, mas à ideia de mecanismo produtor de ação e sentido.

No mundo da globalização, o espaço geográfico ganha novos contornos, novas características, novas definições. E, também, uma nova importância, porque a eficácia das ações está estreitamente relacionada com a sua localização. Os atores mais poderosos se reservam os melhores pedaços do território e deixam o resto para os outros. Numa situação de extrema competitividade como esta em que vivemos, os lugares repercutem os embates entre os diversos atores e o território como um todo revela os movimentos de fundo da sociedade (SANTOS, 2000, p. 79).

O que se percebe é que o território que a população marginalizada ocupa relaciona-se com o papel social desempenhado por ele ao longo da história da sociedade brasileira. A ocupação de territórios e de espaços urbanos evidencia as diferenças de sociabilidade a partir do lugar onde a população marginalizada se encontra, legitimando a distância e a desigualdade social, que a separa e a diferencia das elites econômicas e intelectuais. A distribuição desigual da população no espaço faz com que noções como rede urbana ou sistema de cidades não tenham validade para a maioria das pessoas. O acesso efetivo delas aos bens e serviços depende de seu lugar socioeconômico e também de seu lugar geográfico. Assim definido o espaço, o ser humano tem seu valor ligado ao lugar que ocupa. Por isso, a possibilidade de ser mais ou menos cidadão depende, em larga proporção, do ponto do território onde se está. Essa relação é assim explicada pelo teórico:

[...] é, na maioria das vezes, produto de uma combinação entre forças de mercado e decisões de governo. Como o resultado é independente da vontade dos indivíduos atingidos, frequentemente se fala de migrações focadas pelas circunstâncias [...]. Isso equivale também à fala de localizações forçadas. Muitas destas contribuem para aumentar a pobreza e não para suprimir ou atenuar (SANTOS, 1987, p. 113).

A literatura marginal de Ferréz inscreve-se no grupo de ações, assim como o RAP, discutido no capítulo anterior, que engendram estratégias de resistências que se propõem a enfrentar a exclusão. O território “[...] expressa a relação de forças da sociedade sobre o espaço, relativamente a relação sociedade/meio, o que na sociedade capitalista significa dizer que o espaço é tomado pelas determinações das forças que organizam a sociedade” (CARRIL, 2006, p. 29). Transformar a periferia, a favela, o morro e a rua em um território significa que ele é um elemento “[...] intrínseco à identidade humana do viver o território, tanto cultural, social quanto politicamente” (CARRIL, 2006, p. 159). O vínculo entre sujeito e território apresenta-se, portanto, como uma forma de construção de uma identidade coletiva, que se inscreve nesse espaço urbano chamado periferia. A literatura de Ferréz, assim como o RAP, ao tentar construir uma territorialidade marginal nas narrativas e na própria elaboração discursiva, assume uma posição de confronto e funciona como uma transformação da condição de vulnerabilidade social em elemento de construção identitária. Isso nos leva à conclusão de que o próprio romance é um território discursivo que coloca a marginalidade em outro lugar.

4.2 RAEL: O “HERÓI” DO POVO QUE FALTA

Essa pôrra é um campo minado
 [...]
 Mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho
 A minha vida é aqui e eu não preciso sair
 É muito fácil fugir mas eu não vou,
 Não vou trair quem eu fui, quem eu sou

Racionais MC's

É a história de Rael, protagonista do romance *Capão Pecado* (2000), que nesta seção seguiremos de perto. Esse movimento se dará por sua força simbólica na

configuração das buscas empreendidas nos espaços territoriais e simbólicos delineados na narrativa. Rael é um protagonista que carrega, em suas emoções, ações, conflitos, reflexões e pensamentos, uma potência coletiva. Não segue uma trajetória de busca individual em que a maior preocupação é representar o seu próprio destino, o que se esperaria do gênero do romance, como explica Georg Lukács (2006) ao contrapor o herói do romance ao herói da epopeia grega, em seu livro *Teoria do Romance*. Nesse estudo, o teórico utiliza o texto épico para fundamentar sua argumentação sobre a constituição do romance do século XIX, elaborada a partir de paralelos e diferenças entre a narrativa épica e a romanesca. Para Lukács (2006), a epopeia foi substituída pela subjetividade do romance moderno devido ao fato de a narrativa épica, caracterizada pela representação objetiva de heróis coletivos e de conquistas de povos, não ter mais espaço dentro da sociedade moderna para narrar o homem. O romance seria, portanto, o resultado de forças históricas e filosóficas que vêm configurando as sociedades há alguns séculos e sustentando a subjetividade do homem, distanciando-o da totalidade do mundo. Nessa perspectiva, sobre o romance moderno, o pesquisador apresenta a seguinte conclusão:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2006, p. 82).

A narrativa também não se desenvolve apenas em função da figura de Rael. A intervenção na ação, o posicionamento no espaço e a conexão com o tempo não contribuem para revelar a sua centralidade ligada à sua subjetividade e a sua relação com o mundo em que vive. O livro desestabiliza, por assim dizer, a representação do destino individual como concepção do romance. Na verdade, o que traz Rael para o centro do enredo é a responsabilidade a ele atribuída de representar uma comunidade inteira. Nesse sentido, seguindo os pressupostos teóricos de Lukács (2006), poderíamos dizer que Rael aproxima-se do herói da epopeia, o representante de seu povo, protagonista de grandes realizações e ações que refletem o caráter do povo como um todo. Porém, não nos parece ser uma categoria de herói adequada para enquadrar esse protagonista. Rael não tem consciência da sua responsabilidade. Ele é apenas um jovem que vive na periferia

de uma das maiores cidades do país, não o protagonista de grandes feitos que incidam sobre o destino da comunidade que representa. Também não pode ser visto como o herói individual, como uma personagem que exerce a sua individualidade, pois Rael não é ele mesmo, mas a coletividade, o povo. A dificuldade, talvez, esteja no sentido do termo “herói”. Palavra que parece não caber no romance.

Torna-se mais coerente, portanto, aproximarmos-nos dos princípios teóricos de Mikhail Bakhtin (2010) sobre o gênero romanesco, para fundamentarmos essa discussão. O pesquisador considera, a partir da perspectiva da representação e dialogização estéticas das linguagens sociais, que a voz de uma personagem pode ser coletiva devido à natureza dialógica do discurso. Nesse sentido, em *Questões de literatura e de estética*, apresenta a seguinte conclusão sobre o sujeito que fala no romance:

O sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um ‘dialeto individual’. (...) O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideograma*. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista sobre o mundo, que aspira a uma significação social. Precisamente enquanto ideograma, o discurso se torna objeto de representação no romance e, por isso, não corre o risco de se tornar um jogo verbal abstrato (BAKHTIN, 2010, p. 135, grifos do autor).

Bakhtin (2010) não propõe que a análise estilística se reduza a uma descrição de elementos verbais. Para ele, a língua é apenas uma construção ideológica de forças sociais centralizadoras e que tende a nos afastar da realidade linguística. Essa realidade é constituída por um conjunto indefinido de linguagens sociais, que não se distinguem somente como marcas léxico-gramaticais, mas como modos específicos de ver o mundo. As linguagens sociais, nesse sentido, estabelecem relações dialógicas e estão na base da ideia de discurso formulada pelo teórico. O discurso constrói-se por meio de enunciados e cada enunciado carrega outros enunciados. Isso significa dizer que, por meio do discurso, podemos nos colocar em diálogo com o “outro”, confirmando a nossa condição de sujeito, uma vez que o “eu” somente existe em oposição ao “outro”. O caráter dialógico, plurilingual e polifônico do discurso do romance ressalta a inserção da fala do “outro” no discurso do narrador. No romance, a pessoa que fala é representada na condição de imagem de linguagem e não como uma individualidade. As personagens só existem devido às

palavras que podem trocar entre si, e cada uma delas é representante de uma ideologia que traz para o texto sua própria forma de julgar e compreender a realidade social.

Retomando o romance de Ferréz, Rael carrega a visão de mundo do jovem da periferia urbana, visão que compartilha com o narrador, também um sujeito desse espaço. Sua maneira de compreender o mundo, por sua vez, carrega várias vozes sociais marginalizadas que conduzem a narrativa. São discursos que enunciam universos sociais que se opõem, mas que partem todos de um único lugar: da periferia. Deles, portanto, resulta a divergência, o desacordo, o embate, o questionamento e a recusa das vozes que se localizam no centro. O romance vai assim emergindo do encontro dessas diversas vozes marginais, que se aproximam e que se opõem às vozes dos que estão fora da periferia, ressaltando o embate entre as diferentes verdades sociais. Esse movimento traduz-se em uma estratégia discursiva por meio da qual a voz narrativa e sua personagem central se constituem e se situam ideologicamente, posicionando-se como uma voz pela qual o homem periférico expõe seus anseios e se situa na sociedade, identificando-se com um grupo e opondo-se a outro.

O diálogo entre dois jovens, que surge repentinamente abrindo o primeiro capítulo do romance como se ele pautasse o que será narrado e não propriamente o narrador, revela as singularidades do espaço urbano e social e dos sujeitos narrados. Sem descrições e recuos no tempo para caracterizar tanto o espaço quanto as personagens, o leitor é inserido de forma direta no universo a ser narrado.

- Aí, mano! Eu bebo todo dia, cê tá ligado?
- Fumo pra cacete, mano, durmo sempre aqui em frente à vendinha da Maria.
- Já vi de tudo aqui no Capão, coisa que até o diabo duvida, mano, cê tá ligado?
- Sobrevivo comendo coisas que ganho, mano, e até reviro os lixo, é mó treta com os cachorros, cê tá ligado?
- Já fui esfaqueado duas vezes, mano; uma pelo Luís Negão e a última foi pelo Sandrinho e o China, uns moleque forgado da porra.
- [...]
- Falou, Vasp, depois a gente se tromba (CP, 2000, p. 25).

O rápido diálogo, que parece isolado, que parece não ter relação nenhuma com a história do protagonista, já que esta nos é apresentada somente alguns parágrafos depois, revela, também, as singularidades da própria narrativa. Apresenta-se

estruturada de maneira complexa, organizada a partir do entrelaçamento de histórias múltiplas que são apresentadas de forma fragmentada. Essas histórias se intercambiam na tentativa de enunciar o viver no universo da periferia de uma das maiores cidades do país: São Paulo. Muitas vezes, é por meio desses diálogos que o leitor é apresentado a algumas personagens e a alguns acontecimentos, que surgem e desaparecem de forma brusca nas páginas. Rael é a personagem central no romance, porém, estamos diante de uma narrativa que apresenta uma grande quantidade de personagens que protagonizam as suas próprias histórias.

A narração da história de Rael imprime um fluxo sequencial à narrativa. Além de uma função estrutural, sua trajetória, marcada pelo cotidiano em uma periferia, pelo amor, pela traição e pelo crime, carrega a busca por um conhecimento que não é só seu. À medida que o leitor vai sendo conduzido pela história de Rael, é levado a conhecer outras histórias. Algumas não apresentam relação direta com o protagonista e introduzem outras personagens e outros acontecimentos que ora se cruzam com a trajetória de Rael, ora não. Mas mesmo sendo personagens e acontecimentos que parecem não ter conexão nenhuma entre si e nem com a personagem principal, todos possuem algo semelhante e que os aproximam, imprimindo uma lógica aos fragmentos e recortes da narrativa: são histórias que realçam a vida, as práticas, o que é peculiar à periferia dos grandes centros urbanos do país, ou seja, são histórias de fome, desemprego, alcoolismo, drogas, miséria, mortes prematuras, trajetória de crimes, traição, medo, amor, ódio, sonhos e desejos. Como exemplo, temos a história de Carimbê, que depois de perder o emprego como ajudante de pedreiro no Rio de Janeiro vai a São Paulo para receber seu pagamento e passa a viver de favor na casa da irmã e do cunhado. A imagem da personagem remete à imagem do favelado desempregado sem perspectiva e posicionado economicamente à margem da sociedade. É uma personagem que aparece na narrativa, a princípio, fora do espaço de São Paulo. De Minas Gerais vai para o Rio de Janeiro em busca de trabalho. Porém, sua história nessas cidades parece repetir tudo o que se passa na periferia paulistana. A sua história parece afirmar que a condição de desemprego, miséria, abandono, exclusão, humilhação, falta de perspectiva no futuro e não acesso à educação formal não é comum apenas em Capão Redondo. A narração de suas idas e vindas tem certa autonomia dentro

do romance e, no final, o narrador confirma seu sentimento de fracasso diante da vida:

Carimbê entra e toma café rapidamente, come um pão com mortadela sob o olhar aniquilador de sua irmã e sai. Serra um cigarro de um tiozinho. Senta na calçada, acende o cigarro e pensa pela primeira vez no que se transformou a sua vida, começa a rir quando avista o caminhão do depósito, mas para rapidamente sua histérica risada quando percebe que sua vida, no total, não passa de uma grande decepção (CP, 2000, p. 130).

A trajetória de Rael, em alguns momentos, é conturbada, pois ele não está pronto e seu aprendizado repousa na compreensão de uma realidade injusta, preconceituosa, discriminatória e marginalizada. Além disso, o conflito que o envolve está no fato de ter sido depositada nele a responsabilidade de dar forma a uma comunidade, a um povo que falta. Seu transitar pela periferia e, raramente, pelo centro e sua tragédia pessoal carregam ecos de tantas outras. Todo o seu conhecimento é compartilhado. Rael não é ele mesmo, mas a coletividade, o povo que está à margem de qualquer coisa. A intenção do narrador de atribuir à sua personagem a função de redentor desse povo que está à margem baseia-se na recuperação de traços de identificação. Porém, ele próprio, em alguns momentos, tem a percepção de que seu projeto é árduo, pois esbarra na indiferença, na ausência de identificação e na incompreensão. Essa visão da periferia faz com que sua personagem também faça da incompreensão e do sofrimento companheiros no caminho trilhado na quebrada. Em alguns momentos, é o desânimo que o acompanha, o que ressalta o conflito do sujeito com o próprio território que constrói.

A história de Rael é apresentada pelo narrador desde o momento, quando ainda criança, foi morar em Capão Redondo, pois foi “[...] onde seu pai pôde comprar um barraquinho” (CP, 2000, p. 26). Ao narrar o episódio de uma noite de Natal em que Zé Pedro, seu pai, recebe uma carta, provocando euforia na família naquele Natal diante de uma “árvore brilhante” feita de “[...] cabo de vassoura em um pote de margarina com cimento e quatro varetas de bambu com pedaços de algodão na ponta” (CP, 2000, p. 27), o narrador já começa a caracterizar seu protagonista no espaço que o envolve, a princípio, o espaço da casa e da família. Dentro do envelope havia um cartão de Natal enviado pela empresa em que seu pai trabalhava. Por um momento, a família sentiu alguma alegria naquela noite. Todos pensaram que “[...] a firma se importa com o Zé, com certeza ele é muito especial”

(CP, 2000, p. 28). Sem saber ler, Seu Zé pendura o cartão na árvore de Natal improvisada e a família vai dormir. Mas Rael, incomodado, levanta e lê o cartão. No verso, as letrinhas miúdas chamam a sua atenção: “Cartão comprado de associações beneficentes com efeito de abate no imposto de renda” (CP, 2000, p. 29). E com os versos que seguem, o narrador revela a compreensão de Rael do significado daquele cartão que seu pai recebera:

Era Rael sábio e entendeu aquilo.
Era Zé Pedro humilde e dormia tranquilo.
Era mais uma família comum.
Era um Natal de paz (CP, 2000, p. 29).

Compreender o significado do cartão indica que Rael é uma personagem que parece se diferenciar das demais, pois tem visão crítica e consciência de que a condição de homem periférico é bem diferente da condição dos que não moram na periferia, e que a empresa em que seu pai trabalha pouca se importa com seus funcionários. Dentro da lógica do sistema capitalista, excludente e competitivo, a relação patrão e empregado é pautada pela exploração. A ironia do último verso, que surge no meio do texto compondo um poema ou uma letra de música, tal como as letras de RAP, também revela ao leitor a caracterização do próprio narrador.

A apresentação do cotidiano de Rael pelo narrador fala do dia a dia de mais um jovem morador da periferia da Zona Sul da cidade de São Paulo. Ele vive em uma casa pequena e pouco confortável com seu pai, Seu José Pedro, trabalhador de uma fábrica, analfabeto e alcoólatra, que desaparece aos poucos na narrativa até não mais existir dentro desse campo discursivo proposto; e, também, com sua mãe, Dona Maria, que trabalha como diarista em casa de família e está sempre preocupada com o bem-estar do filho. A figura materna é uma presença constante ao longo de sua trajetória. Tanto Rael quanto o narrador sempre se referem a ela com um tom de carinho e preocupação. Sua imagem aproxima-se sempre da dor. Da dor provocada pelo estômago, pelo reumatismo, pelas longas jornadas de trabalho e pela perda de seu filho único.

Rael pensava em sua mãe, que além de tudo tinha problema de reumatismo, e iria passar mais uma noite de dor, pois com o tempo frio os ossos dela doíam de uma dor intensa. Chegou em casa, entrou, e lá dentro estava pior do que lá fora, um frio miserável. Sua mãe já estava dormindo, ele notou que ela estava embrulhada com uma única coberta, e foi conferir o que já tinha como certeza. Teve vontade de chorar: sua cama estava

arrumada, com uma coberta servindo de lençol e duas para ele se embrulhar. Desde pequeno sua mãe fazia isso, era um jeito de esquentar seu querido filho (CP, 2000, p. 99).

A personagem também sempre aparece associada a palavras e expressões, como “querida mãe”, “carinhosamente”, “amor”, ao contrário do pai que, além de desaparecer em determinado momento do texto sem que o leitor fique sabendo o que teria acontecido com ele, ressaltando a importância da presença da figura materna no enredo, é sempre lembrado pelos momentos de bebedeiras: “Sabia que era seu pai e que estava completamente embriagado, estava completamente entregue, viajando no mundo da lua” (CP, 2000, p. 37). Em outros momentos, como quando seu amigo Narigaz pergunta por seu pai, Rael prefere mudar o assunto e desconversa: “[...] o assunto foi desviado por Amaral que começou a falar de futebol” (CP, 2000, p.146). O texto retrata-o sempre prostrado, próximo ao chão e associado a imagens que causam repulsa.

Quase pisou em seu pai que estava caído na cozinha, todo sujo de lama e babando, sua cabeça estava perto do fogão e seus pés embaixo do armário. Rael ignorou a imagem, pois estava acostumado com ela, desistiu do café e em poucos minutos se deitou e dormiu (CP, 2000, p. 61).

As ausências da figura paterna, não só a de Rael, mas as de outras personagens também, se dão porque precisam sair cedo de casa e voltar tarde do trabalho, fazendo horas extras para conseguir alguma melhoria no salário. Além disso, muitas vezes, é a mãe que ocupa o lugar central na organização familiar das favelas e periferias, pois os pais estão presos, foram assassinados, foram embora, estão bêbados em alguma viela ou esquina ou não assumiram a paternidade. Mas não é somente a Dona Maria que tem presença significativa na narrativa. Outras mulheres, outras mães, outras “Dona Maria”, também surgem nas páginas, preocupadas ou chorando por seus filhos assassinados ou envolvidos com a criminalidade e com as drogas. Como Dona Maria Bolonhesa, cujo “coração de mãe” pressentia “que algo de ruim iria acontecer” (CP, 2000, p. 47). Ela sofre preocupada com o destino de seus dois filhos, Will e Dida, acusados por um traficante de não terem pagado uma dívida de drogas.

A estrutura familiar, com pai ausente, alcoólatra e drogado, é uma constante nas letras de RAP, assim como a figura materna que ressaltamos no romance. O nome

Maria possui significado religioso e relaciona-se com a dor e o sofrimento da Virgem Maria por presenciar a morte do filho na cruz. Na apreensão popular de seu significado, quando acompanhado do artigo indefinido “uma”, o nome refere-se a alguém sem importância. Nas letras de RAP, as mães têm um papel importante. Aproximando-se de personagens-tipos, são tratadas como “as Dona Maria”, imagem que remete a todas as mães da periferia cujas funções maternas, como parir e educar, tornam-se problemáticas, pois além de dar a vida, elas são as responsáveis pela sobrevivência de seus filhos nas favelas e periferia das grandes cidades do país. Nos primeiros versos do RAP *Periferia é periferia*, do grupo Racionais MC’s, “[...] há um apelo à mãe para que fique próximo aos filhos, um pedido à *dona Maria*, figura materna que é fundamental na tentativa de afastar a criança do tráfico e/ou do vício. As outras figuras representam esses males – o viciado e o traficante - e são um mau exemplo para a *molecada* [...]” (NASCIMENTO, 2006, p. 10). O apelo é feito, pois a mãe que toma “as rédeas da sua cria”, nesse espaço urbano descrito como “pesadelo periférico”, pode afastar seu filho das drogas, caminho sem volta que o leva para o cemitério ou para a penitenciária.

Este lugar é um pesadelo periférico
 Fica no pico numérico de população
 De dia a pivetada a caminho da escola
 À noite vão dormir enquanto os manos decola
 Na farinha... hã! Na pedra... hã!
 Usando droga de monte, que merda! há!
 Eu sinto pena da família desses cara!
 Eu sinto pena, ele quer mas ele não para
 Um exemplo muito ruim pros moleque.
 Pra começar é rapidinho e não tem breque.
 Herdeiro de mais alguma Dona Maria
 Cuidado, senhora, tome as rédeas da sua cria.⁴⁴

Na expressão estética do RAP, as mães são descritas como guerreiras, heroínas e sofredoras, pois, na quebrada, enquanto umas agradecem pelo filho que ainda está ali, um “sobrevivente”; outras choram a perda de seus filhos. São mães que enfrentam o mundo, pois na guerra cotidiana do tráfico de drogas, como um prognóstico inevitável, os versos do RAP *Fórmula mágica da paz*, também do Racionais MC’s, avisam: “Dali a poucos minutos/ mais uma Dona Maria de luto!”. Essa relação das mães com os seus filhos na quebrada enuncia a função da figura materna para a sobrevivência dos jovens que moram nas periferias e para a própria

⁴⁴ Fragmento da letra do RAP *Periferia é periferia*, do grupo de RAP Racionais MC’s. Essa música integra o CD *Sobrevivente no Inferno*, lançado em 1998 pela gravadora *Cosa Nostra*.

poética do RAP, pois elas, muitas vezes, são as únicas referências de família que o artista tem e são as responsáveis por ele estar ali, compondo e disseminando o RAP pela cidade.

Rael trabalha como ajudante em uma padaria, estuda, faz cursinho de datilografia no mutirão cultural, cultiva o hábito da leitura e se mantém, ao longo da narrativa, afastado do álcool, das drogas e do crime. Mesmo sendo tentado, ele insiste em fazer o que parece ser certo, não se deixando levar pelo sonho do consumo, sonho que fez muitos amigos se envolver com a criminalidade e com as drogas e perderem a vida. Em alguns momentos, se abdicou da diversão por causa do trabalho, afinal, precisa “[...] acordar cedo no dia seguinte para ir trabalhar, pois a padaria havia pego os pedidos das escolas da Prefeitura e ele teria que entregar os pães antes dos alunos chegarem” (CP, 2000, p. 37). E mesmo tendo vontade de encontrar os amigos para jogar bola, mantém-se firme no seu objetivo, sugerido por seu amigo South, de preencher uma ficha em uma pequena metalúrgica que estava contratando: “[...] pensou em passar na quadra pra ver se tinha uns colegas jogando bola, mas deu prioridade em achar a metalúrgica” (CP, 2000, p. 58). Afinal, o salário era melhor do que o da padaria em que trabalhava já há quatro anos. Poderia, portanto, ajudar mais em casa, poderia “[...] dar mais dignidade a sua família” (CP, 2000, p. 60). Porém, como todo jovem, Rael também tem seus momentos de conversas com os manos na rua, de disputas de *videogame*, de rolês e de curtir “[...] o som da equipe” (CP, 2000, p. 34). Rael é apresentado como um jovem alegre, que atende os clientes da padaria “[...] com muita educação e com um sorriso de orelha a orelha” (CP, 2000, p. 34). Desde criança sempre fez amizades com facilidade e era bem-vindo nas casas dos colegas “[...] por causa do seu jeito educado e calmo” (CP, 2000, p. 26).

O narrador, portanto, percorre a periferia com suas casas inacabadas, seus barracos, suas ruas, vielas, quinas e esquinas e coloca o leitor diante de uma personagem comum, que gosta de ler, que trabalha, que estuda, que tem planos para o futuro, que ama, que sente ciúmes, que sente medo, que possui família, que é crítico do descaso político, da cultura do país e da alienação em que vivem os moradores da periferia. Tal caracterização do protagonista parece ter o objetivo de mostrar outra imagem, uma imagem positiva da periferia e do homem periférico, combatendo o discurso predominante, que contribui para que o pobre e o favelado

sejam identificados como o estranho ou percebidos como ameaça. Imagem que reforça a necessidade de mantê-los afastados, colocá-los para fora da cidade, em uma cela de penitenciária ou, então, fechar-se em condomínios e atrás de muros. Essa caracterização do protagonista confirma a presença de um tom, por assim dizer, moralizante e pedagógico na elaboração da narrativa. Há um projeto estético-político que se dirige, a princípio, aos manos e minas das periferias e favelas das grandes cidades brasileiras.

Porém, em outros momentos, também vemos um Rael que se sente desanimado. Os dois momentos em que o narrador descreve esse sentimento que a personagem experimenta estão relacionados ao trabalho. Em um deles, o narrador descreve essa sensação de desânimo quando Rael acorda e se dá conta de que está atrasado para o trabalho na padaria: “[...] seus ombros deram uma leve inclinação e ele desfaleceu na cama, estava completamente desanimado” (CP, 2000, p. 31). Em outra parte do texto, Rael também perde o horário para o trabalho: “[...] mas já era tarde, mais um dia de serviço jogado fora, se sentia totalmente desanimado” (CP, 2000, p. 43). O sentimento vem acompanhado de uma constatação: “Estava estranhamente calado, talvez pensando no sonho que acabara de ter, um sonho que nada tinha a ver com sua realidade” (CP, 2000, p. 43). Nosso “herói” fraqueja diante dessa certeza. Essa sensação de desânimo indica que a sua tarefa é árdua e a desigualdade social é imensa.

A relação com o mundo do trabalho, que somente explora, é problemática. São jornadas intensas e cansativas e um salário que não dá para as necessidades básicas da família. Isso se confirma pela análise feita pelo narrador quando diz que: “As correntes foram trocadas pelos aparelhos de televisão. A prisão foi completada pelo salário que todos recebem, sem o qual não podem ficar de jeito nenhum, pois todos têm que comer” (CP, 2000, p. 114). Nesse trecho, fica clara a ideia de que o trabalho, na maioria das vezes mal remunerado ou mesmo inexistente, aprisiona e condena o sujeito a uma vida indigna e sem expectativas, ou seja, produz a estagnação social. O trabalho, portanto, associa-se à pobreza, pois os pobres, assim como disse o narrador, necessitam do trabalho para sobreviver, enquanto o rico, “[...] por definição, já tem dinheiro e não precisa trabalhar para viver” (ZALUAR, 1985, p. 89). Também se associa à escravidão, pois o trabalhador sustenta o mesmo sistema que o exclui. No entanto, essa é a única via possível para Rael. E ele assim segue,

transitando pela periferia e observando de forma perspicaz os moradores de seu bairro e o espaço urbano que ocupa. Muitas vezes, não compreende e mostra-se também desanimado diante das atitudes e das escolhas de muitos moradores do bairro e de alguns amigos, que acabaram assassinados por se envolverem com o crime e com o tráfico de drogas.

Em um determinado momento, o narrador relata a angústia vivida por seu protagonista ao decidir entrar em uma igreja evangélica no caminho de volta para casa depois de mais um dia de serviço na metalúrgica. Rael tenta fechar os olhos, tenta orar e não consegue, pois quando fecha os olhos depara-se com o momento em que realmente “vê”. Esse movimento paradoxal nos remete à questão do sujeito que não consegue perceber o que está fora do enquadramento determinado pelo aparato social e ideológico. Somos obrigados a ver o que se quer que seja visto e somente o que se vê passa a existir. Essa colonização dos saberes é feita de forma que nos dá a falsa sensação de fazermos interferências nessa ordem. Essa sensação, no entanto, nos leva a uma condição de alienados, pois não nos damos conta do que não foi visto. As formas de ver acabam por delinear formas de cegar. Nesse momento, ao fechar os olhos, como uma espécie de epifania, Rael parece assumir sua autonomia de pensamento e consciência e tenta “abrir os olhos” do leitor, romper a estrutura social que torna o “outro” invisível, romper as convenções sociais e morais que geram injustiças, desigualdades e que desconstroem uma concepção de condição de humanidade em detrimento de outra. E o que vê o faz chegar à conclusão de que tudo está errado: “Rael tentou parar de raciocinar, tentou parar de pensar, tava tudo errado, a porra toda tava errada. Tudo”. (CP, 2000, p. 73). No fragmento do romance que segue, o narrador, por meio do discurso indireto livre e de um movimento que se aproxima, pelo efeito criado, do fluxo de consciência, explora os pensamentos, as emoções e ações de Rael quando entra na igreja, largando-o às suas divagações e análises.

Rael fechou os olhos e tentou orar, mas não conseguiu. Ele viu tudo errado, o pai que degolou o filho em um momento de loucura química, a mãe que fugiu e deixou três filhos, a grande manipulação da mídia que elege e derruba quem quer, a forte pressão psicológica imposta pela família, o preconceito racial, o pastor que em três anos ficou rico, o vereador que se elegeu e não voltou para dar satisfação, o dono de banco que recebe ajuda do governo e tem um helicóptero, os empresários coniventes, covardes, que vivem da miséria alheia, a mulher grávida que reside no quarto de empregada, o senhor que devia estar aposentado e arrasta carroça, concorrendo no trânsito com carros importados que são pilotados por

parasitas, o empregado da fábrica que chegou atrasado e é esculachado, o 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, o sangue de Zumbi que hoje não é honrado (CP, 2000, p. 71-72).

A cena marca mais um momento de tensão, de conflito e de aprendizagem para Rael, depois do episódio na noite de Natal e do momento em que precisou sair da periferia para ir ao mercado de Seu Halim. E é no esforço do narrador em moldar um protagonista a partir desse caráter questionador e crítico que reside a complexidade dessa personagem e a de sua história. No fragmento acima, Rael lança um olhar para a sociedade e para a favela, refletindo sobre as desigualdades e mazelas que a constituem. Questiona a desigualdade social do país e a atitude do próprio morador da periferia, denotando a ausência de consciência coletiva contra os processos de discriminação a que estão submetidos. O objetivo a ser alcançado, promover uma mudança comportamental na comunidade da periferia contra a opressão racial, social e econômica, é percebido como uma tarefa difícil de ser executada devido à fragmentação da identidade das minorias. A ausência de consciência que ressalta, muitas vezes, é causada pelo próprio sistema que produz e reproduz relações sociais pautadas pela desigualdade e que não oferecem outra saída para o jovem morador da periferia e da favela além da criminalidade e do tráfico de drogas. “Saída” que se volta contra a própria comunidade, pois o uso e o comércio de drogas mantêm a condição de degradação e violência vivenciada pelo sujeito periférico.

Rael não conseguiu rezar, pois no bairro a lei da sobrevivência é regida pelo pecado, o prazer dos pivetes em efetuar um disparo, a palavra revolução, a necessidade de ação, mais de duzentos mil revoltados que não estão enganados. Rael percebeu que aquele mesmo menino que pedira tantas vezes uma colher em sua porta pra queimar um bagulho, agora rezava para alguém colocar debaixo de sua língua para que ele pudesse sobreviver (CP, 2000, p. 72).

Quando afirma que a lei da sobrevivência no bairro “é regida pelo pecado”, Rael confirma a imagem da periferia que vê: lugar fragmentado em que a escolha pelas drogas e pelo crime como forma de tentar ter o que os outros têm, ou seja, dinheiro, traduz-se como uma escolha errada, um pecado, cuja punição é pagar com a própria vida que, nesse “mercado”, vale muito pouco. Os homens carregam, portanto, a culpa do pecado cometido quando fazem a escolha errada. Esse pecado emerge como a causa dos males que os afligem. Isso explicaria o título do romance em que

o nome do bairro, Capão Redondo, é substituído por Capão Pecado, nome desse território marginal que se forma a partir de uma mistura de um lugar e de um pecado, sob o qual vive o povo que nele habita.

Rael expressa também uma crítica a um Deus “elitizado” que não o reconhece como sendo seu. O Deus que conhece é justo e olharia igualmente para todos, sem distinção. No entanto, o que vê, quando olha para a periferia, é desigualdade. A própria instituição Igreja é questionada, pois também exclui e rejeita como qualquer outra.

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 óbvia: aqui é o inferno de algum outro lugar, e desde o quilombo a gente paga, nada mudou (CP, 2000, p. 72-73).

Rael rechaça a religião institucionalizada, mas a presença constante na narrativa do misticismo, como sonhos, premonições e pressentimentos, nos remete ao mundo do popular ao qual a literatura marginal de Ferréz mantém forte ligação. Daí também emerge seu desfecho trágico, associado à ideia de destino. É a religião e o misticismo que conferem, em um contexto de descrença social e política resultante da crueldade da realidade vivenciada, certa lógica, pois, ao não compreender profundamente os nexos sociais e históricos que engendram a violência física e simbólica, o ensinamento cristão carrega a possível explicação para os problemas enfrentados. É aí, também, que vemos, algumas páginas depois, um Rael que pede proteção a Deus: “Tentou dormir, não conseguiu, não antes de rezar para que Deus protegesse os seus e que aqueles tiros que vararam a madrugada não tivesse atingido nenhuma pessoa inocente” (CP, 2000, p. 95).

A personagem recupera o passado para afirmar que ele ainda é presente, pois “desde o quilombo agente paga, nada mudou”. Ressalta, assim, a permanência das condições de miséria e de exclusão do povo negro e denuncia a estagnação social e econômica do afro-brasileiro. A abolição da escravatura não tornou o negro um cidadão, ao contrário, contribuiu para a emancipação da população negra, mas não os livrou do estigma da escravidão e da pobreza. Livres, porém até

hoje ainda presos às condições subumanas às quais foram submetidos nas senzalas. O narrador coloca o leitor diante de um protagonista que tem autonomia de pensamento, consciência e senso crítico com relação à violência física e, sobretudo, simbólica à qual estão submetidos os habitantes das periferias das grandes cidades brasileiras. Difere-se, portanto, das demais personagens narradas e que também fazem parte do espaço da periferia que ficcionaliza. Essa diferença não parece distanciar Rael da comunidade ou agradar os leitores com a sua boa conduta, atendendo às expectativas de uma parcela da sociedade curiosa sobre o que se passa na vida das pessoas que vivem “do lado de lá da ponte.” Sua postura, ao contrário, estabelece ainda mais o seu vínculo, o seu pertencimento e o seu compromisso com a comunidade. A função de Rael no romance é a de “abrir os olhos” dos manos, de conscientizar o homem periférico, retirá-lo da condição de alienação e levá-lo em direção ao entendimento da desigualdade, da miséria, da dor, do sofrimento e da violência. É ensinar e provocar indignação e revolta, sentimentos necessários para o combate contra o inimigo. Nele é depositada a expectativa de executar uma atitude redentora, de transformar a realidade da sua comunidade. Toda a engrenagem que move a personagem está centrada na tomada de consciência. Não ser alienado o coloca em uma posição pouco confortável, pois carrega a responsabilidade de ensinar e de conscientizar, de formar um povo, um povo que está à margem, está à margem de qualquer coisa.

Por isso é capaz de analisar e julgar as atitudes de outras personagens e a realidade em que estão todos inseridos. Tantos nos momentos em que fica orgulhoso do amigo Capachão, que lhe contou que logo iria começar o curso de formação para ser treinado e ingressar na Polícia Militar, afinal, “[...] a maioria dos demais não queria nada com nada” (CP, 2000, p. 73), quanto nos momentos em que critica os comportamentos e atitudes dos moradores do bairro: “Correu, pois sabia que o povo dali só se unia assim pra falar mal dos outros, ou então pra ver morto” (CP, 2000, p.49). Sua consciência traduz-se na consciência que se deseja despertar em toda a comunidade, e ela é compartilhada com a voz narrativa. E para que sua função seja cumprida, Rael tem que morrer como muitas outras personagens morreram ao longo do enredo.

Seu desfecho aproxima-se, iguala-se ao desfecho de tantas outras personagens que se envolveram com o tráfico de drogas e com a criminalidade, como se fosse seu

destino desde sempre, como se fosse o destino já estabelecido para os integrantes daquela comunidade. Ao apaixonar-se por Paula, que se torna amante do patrão de Rael, o narrador começa a determinar o fim trágico do protagonista, assassinado na cadeia para não delatar seu companheiro de cela. O destino de Rael parece não incidir sobre o destino da comunidade que representa, provocando deslocamentos e rupturas, mas apenas confirma-o. O fim trágico da personagem também reforça a discussão inicial sobre o enquadramento de Rael na categoria de herói, pois sua morte não traz nenhum efeito positivo para a comunidade que representa, o que o afasta da imagem do herói da epopeia, cujos feitos e morte eternizam suas ações que são exemplares e devem ser exaltadas, uma vez que refletem o caráter de um povo. Por outro lado, a morte na cadeia não confirma qualquer possibilidade de individualidade da personagem. Na verdade, reafirma que ignorar as práticas sociais e as leis éticas e morais que regem sua comunidade é inútil e que tal ato deve ser punido. Essa constatação nos aproxima da imagem do herói da epopeia e nos afasta da imagem do herói do romance, pois Rael não pode ter uma conduta individual, uma vez que seu compromisso não é com o seu destino individual, mas com a comunidade. É aí que sua trajetória ganha significado e importância na narrativa, pois a comunidade que representa aprende com suas experiências e o inevitável fracasso e a impossibilidade de resistência, que parecem traduzir a morte de Rael, caracterizam, porém, um duplo movimento e uma dupla intenção: a de alertar e a de combater.

É no momento em que Rael encontra-se com Paula, namorada do seu melhor amigo, Matcherros, que seu desfecho, pautado pela traição e pela transgressão da “lei da favela”, começa a ser traçado. Como avisa o próprio Matcherros, quando Rael conta para o amigo que está apaixonado por Paula, “[...] de trairagem nem Jesus escapou” (CP, 2000, p. 156). A personagem trágica sempre desobedece a uma lei, é individualizado e, por isso, é punido pela aplicação da lei dos homens ou dos deuses. Rael tinha consciência de que a traição, na lei da quebrada, era crime passível de séria punição. Nesse ponto, ele é, tradicionalmente, uma personagem trágica. O declínio do protagonista é motivado pela traição de Paula, porém, em um movimento conflituoso, ele próprio torna-se também um traidor por ter se apaixonado pela namorada do melhor amigo. Render-se à paixão por Paula faz com que a personagem desrespeite as leis sociais e também éticas e morais da sua

comunidade. Rael afasta-se dos amigos e passa a maior parte do tempo com Paula. Até as conversas com sua mãe, tão presentes em sua trajetória, passam a ser escassas. Sua mãe sabia que “[...] o estava perdendo pra sempre [...]” (CP, 2000, p. 153). Parece que querer exercer a sua individualidade, desligando-se dos valores da sua comunidade foi seu maior pecado: “Primeira lei da favela, parágrafo único: nunca cante a mina de um aliado, se não vai subir” (CP, 2000, p. 85). Porém, a nosso ver, Paula é quem o seduz para que o destino de Rael pudesse ser cumprido. Como mencionado, para Rael realizar a sua função e atender à expectativa nele depositada, o narrador precisava matá-lo. Portanto, toda a construção de uma personagem que parece ser individualizada, na verdade, mostra-se contraditória, pois sua trajetória carrega uma potência coletiva, que se confirma no desfecho trágico de Rael, resultante de uma atitude semelhante à atitude dos demais membros de sua comunidade.

Rael é a personagem que mais demanda do narrador, de quem ele mais se aproxima. Aproxima-se tanto que, em alguns momentos, se confunde com ele a ponto de o leitor quase não conseguir distingui-los. A proximidade que observamos entre essas duas instâncias narrativas indica que o narrador se refere a uma matéria que também é sua. Há um compartilhamento das experiências vividas e narradas. Há um compartilhamento do próprio conhecimento, da própria consciência. O narrador, em alguns momentos, conduz a narrativa para que o leitor possa, antes de elaborar qualquer julgamento da personagem, ter contato com os seus argumentos. Abre espaço para os pensamentos de Rael, como o julgamento que faz do amigo Matcherros, considerando-o “[...] um idiota que não traria futuro pra ninguém” (CP, 2000, p. 64), que justificam o amor por Paula e explicam as motivações da traição, afinal, era “[...] ele que a traía direto. Todas as vezes que saíam juntos, Matcherros catava uma mina diferente por rolê, era extremamente mulherengo” (CP, 2000, p. 61). Esses pensamentos de Rael são reforçados pelos comentários do narrador, que sai em defesa da personagem: “Rael, de certo modo sabia que Matcherros só namorava Paula para poder ter algo garantido, pois de vez em quando ele ficava sem catar ninguém” (CP, 2000, p. 64). As justificativas amenizam, por assim dizer, a traição de Rael como se a culpa pelo que estava acontecendo era do próprio amigo. Desse modo, Rael seria menos traidor, menos culpado nesse jogo de sedução e traição. Além disso, o narrador também nos mostra um Rael que demonstra

preocupação com a atitude de Matcherros, que se envolve com “[...] os maluco que busca moto” (CP, 2000, p. 96), ao conversar com um amigo em comum. O diálogo entre os dois, além de confirmar a preocupação de Rael com o amigo, também evidencia o princípio moralizante e o tom pedagógico que norteia todo o enredo.

- Ele devia colá com os caras do Fundão, que é mais da paz.
- Pois é, truta, ela tava indo lá direto, tava pegando mó consideração, desconversou e nunca mais voltou lá!
- Desconversou de alegre, porque é só mano firmeza que cola ali, é subindo a Sabin, tá ligado? Tem uma pá de mano ali que procede, afinal, respeito ai é a lei.
- Certo, mano, é lá que cola principalmente os rappers aqui da sul, né não?
[...]
- Então! E o maluco não quer ter companhia boa? Deixa ele, choque, cada cabeça seu guia (CP, 2000, p. 97).

A desconfiança sobre a conduta de Matcherros é reforçada algumas páginas depois quando, na festa de aniversário de Cebola, irmão de Matcherros, o narrador relata que a conversa “[...] disfarçada que rolava era um bochicho, algo sobre o envolvimento de Matcherros com o roubo da moto do Pássaro” (CP, 2000, p. 151). Adiante, o narrador ressalta que os boatos tornaram mais intensos depois que Seu Lucas, pai de Matcherros, foi assassinado com quatro tiros no portão de casa: “[...] todos diziam que o velho Seu Lucas foi pego por vingança, que na verdade a vítima era pra ser seu filho, Matcherros” (CP, 2000, p. 152). Esses episódios reforçam o esforço do narrador de elaborar uma defesa de seu protagonista, mas também acentuam a diferença de Rael em relação às demais personagens, principalmente Matcherros.

O diálogo com os amigos na viela, perto do poste onde sempre se reuniam após um dia de trabalho, dá continuidade a esse tom pedagógico presente na narrativa. Outro momento em que esse tom fica bem evidente é quando Rael recebe a notícia da morte de Testa, seu amigo desde quando se mudou para o Jd. Comercial. Testa, viciado em *crack*, foi assassinado por Burgos por causa de uma dívida na boca de fumo, afinal, “[...] a lei na quebrada não é a quantia, mas sim o respeito, que deve acima de tudo prevalecer” (CP, 2000, p. 109). Tanto o narrador quanto seu protagonista demarca uma postura de oposição ao uso e ao comércio ilícito de drogas. A voz narrativa, novamente apropriando-se do fluxo de consciência, demonstra a situação precária de um viciado e o mal que a droga faz, pois leva tantos manos à degradação do indivíduo e à alienação e, por consequência, leva à

degradação da própria periferia. Rael também reflete sobre outra problemática na favela que é o álcool, ironicamente chamado de “dádiva” que passa de pai para filho. Outra substância, nesse caso uma droga lícita, responsável, na visão dele, por tornar muitos manos sem capacidade de combater, o que mantém a mesma condição de vida na periferia.

Rael não conseguia parar de pensar no ocorrido e sabia que explicar não era fácil. O que aconteceu realmente, só quem sentiu o gosto do crack pra saber. Rael já havia experimentado e sabia que só pelo gosto, só por aquele momento de felicidade, o pequeno Testa faria tudo de novo. Havia em sua cabeça a certeza de que certas drogas nunca deveriam ser experimentadas, e o exemplo estava ali. O álcool sempre lhe fora imposto: meu filho é macho, cêis tão duvidando? Ele não é maricas não, olha só, o bichinho até bebe cerveja com o pai, né não, filhão? E Rael sabia que para se iniciar no vício nem precisava muito esforço. O álcool vinha como uma herança genética, era uma dádiva passada de pai pra filho, de filho pra filho, e assim se iam famílias inteiras condicionadas ao mesmo barraco; padrão de vida inteiramente estipulado (CP, 2000, p. 113-114).

Ao acompanhar o transitar de Rael pela periferia, o narrador vai relatando os acontecimentos que revelam a vida nesse espaço urbano e o tom de negatividade, que vai acompanhando as várias histórias de envolvimento com as drogas, de mortes prematuras, de abandono da mãe, de bebedeira do pai, de miséria, como também seus cheiros e imagens que, muitas vezes, causam repulsam. Rael não demonstra desprezo pelo lugar em que vive, mas pela incoerência da atitude das pessoas, pela degradação, abandono, preconceito e violência que marcam esse lugar: “[...] a verdade era que Rael não tinha mais estômago” (CP, 2000, p. 51). Apesar de parecer estar na contramão do que todos queriam no bairro, pois é uma das poucas personagens que não tem seu desejo pautado pelo consumo, não demonstra querer sair de lá, contrariando uma possível sugestão do narrador ao empenhar-se em construir uma personagem que se difere das demais, que não se adapta ao sistema social imposto.

Rael parece ser o único capaz de progredir, de sair daquele espaço e de “melhorar” de vida por meio do estudo e do trabalho, contrariando as duras regras da periferia. Mas ele não quer sair de lá. Na verdade, não poderia sair da periferia, pois tem um compromisso com ela. Não é saindo da periferia por meio de uma “boa conduta” que ela deixará de existir. O triunfo de Rael por seu talento individual e pela superação das distâncias sociais por meio do estudo e do trabalho se perderia em meio à grande quantidade de crianças e jovens que perdem a vida todos os dias na guerra

do tráfico de drogas, por exemplo, ou que estão fora da escola ou passando fome. Além disso, apesar de ser ressaltado na narrativa o lado paupérrimo e criminoso desse espaço urbano, o fato de melhorar de vida, por assim dizer, não exclui a permanência na periferia, pois sabemos que há trabalhadores com melhores condições de vida nesses espaços urbanos do país.

Sua história mistura-se com a de Burgos, protagonista de tantas “correrias” e assassinatos. A ele são atribuídos os assassinatos de Maria Bolonhesa, Wil, Dida e Testa por causa de dívidas com o tráfico de drogas. Suas vidas se cruzam após Rael chegar em casa mais cedo e descobrir que sua mulher, Paula, e seu filho tinham ido embora. Paula tinha o abandonado para ficar com Seu Oscar, o dono da metalúrgica em que trabalhava. O abandono, a traição e o sentimento de vingança fazem com que Rael procure Burgos que “[...] lhe explicara tudo, como proceder, e agora era só esperar. Rael ia fazer por vingança, pela honra; Burgo ia fazer pela grana” (CP, 2000, p. 165). Nesse momento, o narrador coloca as duas personagens no mesmo plano. Burgos, portanto, não se opõe totalmente ao protagonista, porém, o narrador esforça-se em apontar a diferença da motivação de cada um deles. Após matar seu ex-patrão, Rael é preso e assassinado dentro da cadeia por seu colega de cela, para não delatar seu companheiro. Nesse movimento, o narrador reforça a ideia de periferia e cadeia como espaços contíguos.

A decisão de matar o protagonista deixa transparecer a ironia em relação à realidade da vida do homem periférico e não o fracasso da personagem ou a descrença do narrador, como poderia o leitor concluir em uma primeira leitura. Todo o empenho por parte do narrador para construir uma personagem que tem consciência da diferença, da desigualdade e que busca resistir à exclusão, ao preconceito e à violência por meio da dura função que lhe foi atribuída de denunciar, conscientizar, ensinar e contestar se realiza em sua morte prematura, tão parecida com a morte de tantas outras jovens personagens ao longo do enredo. Morte resultante de uma atitude que ele próprio criticava. Mas a derrota de Rael é exemplar. Significa a confirmação de sua realidade e não a de outra realidade possível para a periferia. Nesse movimento, é que o enredo figura como uma ruptura, pois o destino semelhante, a ausência de final feliz ou de possibilidade de outra realidade para os que vivem na periferia, confirma a atitude de constatação e de contestação do livro e a inserção no campo literário de um sujeito de enunciação

que vê a palavra como instrumento de mudança, como meio capaz de deslocar o homem periférico para a posição de sujeito de transformação e de visibilidade.

Um ponto que chama nossa atenção é o fato de a morte de Rael na cadeia não ser narrada no último capítulo, não encerrar o romance como poderíamos esperar. Não há, durante a narrativa, a exaltação das personagens após a morte. Muitas ficam pelas páginas ali mesmo no chão, sozinhas ou com a presença dos vizinhos que esperam por horas o carro do IML e a polícia. Assim também é a morte de Rael, que não ganha repercussão no enredo. Sua morte é como tantas outras mortes que saíram nos “jornais de manhã” e entraram na “estatística à noite” (CP, 2000, p. 163). Essa formulação estrutural da narrativa confirma a destino de Rael imbricado, desde sempre, com o destino da comunidade que representa. Ele age e morre como os demais integrantes de sua comunidade. Confirma também a potência coletiva que carrega e o retira dessa posição de “protagonista”, no sentido amplo do termo, que nós, leitores, conferimos à personagem.

No último capítulo, o narrador relata o que teria acontecido com algumas personagens, como Mixaria, também morto na cadeia, e China, linchado até a morte pelos moradores do Jardim Imbé ao ser confundido com um estuprador. A narrativa é finalizada com um diálogo entre dois jovens que tecem uma análise da situação da periferia:

- Só! Mas o que leva esses tiozinhos e alguns malucos mais novos a suar pra caralho num trabalho? Se pá é a vontade de ver o filho no final da noite, tá ligado? E na correria louca, nem sempre se vê o pivete, e nem sempre se volta pra casa, tá ligado?

- Só, choque! Eu também tô nesse sossego, mas é o seguinte, eu sempre procuro o bem, tá ligado? Mas se o mal vier, choque, que o Senhor tenha misericórdia (CP, 2000, p. 172).

A observação feita pelos jovens e que fecha a narrativa revela um discurso que sugere um retrato da periferia como vítima de um sistema opressor e excludente e que, de forma perversa, só oferece como resposta o ódio e a violência. O olhar do narrador é complacente com relação àqueles que resistem na guerra social declarada pela sobrevivência nesse campo de batalha urbano, cada vez mais dividido entre centro e margem. A realidade é assim percebida como em estado de guerra permanente em que todos estão marcados pelo pecado, são todos pobres, filhos de migrantes, que saíram de sua região forçados pela miséria, e da

escravidão. A fala final da personagem sugere que a tradição ética e moral da favela fecha, por assim dizer, esse mundo em suas “leis” e (des)ordens. A periferia não pode ser considerada como inocente nesse processo, uma vez que aparece relacionada a uma vingança pela exclusão, assim como nos avisa o próprio Ferréz: “Ninguém é inocente em São Paulo”⁴⁵.

⁴⁵ Título do livro de contos escrito por Ferréz, lançado em 2006 pela editora Objetiva.

5 MANUAL PRÁTICO DO ÓDIO: O ÓDIO DECLARADO E O ÓDIO DEDICADO

Eu durmo pronto pra guerra,
E eu não era assim, eu tenho ódio,
E sei que é mau pra mim,
Fazer o que se é assim,
Vida loka cabulosa,
O cheiro é de pólvora,
E eu prefiro rosas.

Racionais MC's

Diferentemente de *Capão Pecado* (2000), em *Manual prático do ódio* (2003) o enredo gira em torno de uma quadrilha formada por Celso Capeta, Aninha, Lúcio Fé, Neguinho da Mancha na Mão, Régis e Mágico. O grupo planeja um assalto a banco que os possibilite trocar o mundo do crime pela vida de cidadão. Rael, o jovem comum que vive na periferia, e Régis, o bandido que vive de fazer “correrias”, certamente se diferenciam. Em *Capão Pecado*, a trajetória de Rael tem a função de narrar a periferia como um lugar de pobreza, de violência e de discriminação, mas também como um espaço criativo e produtivo. Além disso, propõe a possibilidade de conscientizar o homem periférico, retirá-lo da condição de alienação para conduzi-lo ao combate. Em *Manual prático do ódio*, a trajetória de Régis e de seus companheiros em busca da “correria certa” expõe os responsáveis pela violência sofrida pelos manos e minas, principalmente, a resposta possível: o ódio e a violência. De certa forma, Régis também carrega uma tarefa que faz com que sua história seja conturbada, assim como a de Rael.

O que prevalece no romance é o tom moralizante já ressaltado em seu primeiro livro. A escolha pela violência e pelo crime por suas personagens é vista como uma forma de romper com a condição de exclusão presente em várias ordens, sobretudo, com a questão do consumo dentro de um modelo de cidadania no qual há a oferta dos bens ao mesmo tempo em que existe a negação dos meios para obtê-los. As mudanças na maneira de consumir, assim como ressalta Néstor García Canclini (2010), alteram as possibilidades de o sujeito perceber a cidadania. Com os mercados transnacionais amparados pelo desenvolvimento dos meios eletrônicos, a

noção de cidadania está, cada vez mais, atrelada ao consumo. Esse movimento moralizante, ao qual nos referimos, se faz presente no desfecho trágico dos membros da quadrilha, quase todos assassinados pelo bando chefiado pelo traficante Modelo, que aniquila e substitui a “antiga malandragem”, pois a opção por uma vida construída na criminalidade como solução à exclusão do modelo consumista de cidadania traz consequências. Assim como em *Capão Pecado*, o narrador se empenha na busca de tentar promover uma mudança comportamental na comunidade da periferia contra a opressão racial, social e econômica. Porém, mais que ensinar e conscientizar, o enredo se propõe a revelar as regras que regem esse “jogo” do crime e da violência urbana.

5.1 VIOLÊNCIA COMO POSSIBILIDADE DE RESPOSTA

Pra mim isso basta,
tô pegando minhas facas
Minha língua é navalha, palavra que rasga.
E fogo que alastra, deflagra e conflagra
Mas não quero só fala, eu parto pra prática.

Gato Preto

As cenas de violência, em suas variadas formas – racial, de classe, de gênero, étnica etc. –, sempre tiveram espaço nas narrativas de ficção. Segundo Karl Erik Schøllhammer (2000), no final da década de 1960 e início da de 1970, o tema da violência passa a ocupar o espaço da ficção de caráter urbano, como forma de renovação da prosa nacional e como pano de fundo para uma revitalização do realismo literário. Essa literatura corresponderia ao momento histórico da formação da “geração pós-64”. Marcada pelo autoritarismo político, que interrompeu o processo democrático, essa geração surgiu com o propósito de denunciar a repressão exercida pelos agentes do Estado. Nesse primeiro momento, a representação da violência também foi marcada como o “[...] resultado negativo do milagre econômico e do entusiasmo desenvolvimentista brasileiro, que desencadearam um crescimento explosivo dos centros urbanos e de suas populações, sobretudo do Rio de Janeiro e de São Paulo” (SCHØLLHAMMER,

2008, p. 59). O pesquisador define essa literatura como a que se “[...] afastava do desafio estético e assumia um tom de franca denúncia da violência emergente nos subúrbios das grandes cidades” (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 62).

Os romances regionalistas da década de 1930 abordavam o confronto entre um sistema de leis, que regia a sociedade como um todo, e um sistema local de normatização social, regulado por códigos de honra e vinganças individuais. Povoados por cangaceiros, jagunços e vaqueiros, que exerciam a violência na ausência da garantia do cumprimento das leis, nessas obras, as personagens agiam em defesa do coletivo, ou seja, de suas comunidades. Nos romances de caráter urbano, a cidade já não podia mais ser observada como “[...] um universo regido pela justiça e pela racionalidade, mas uma realidade dividida, na qual a cisão que antes se registrava entre ‘campo’ e ‘cidade’ passa a girar em torno da ideia de ‘cidade marginal’ e ‘cidade oficial’” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 242). Essa literatura urbana, portanto, segue um caminho paralelo, “[...] dando outra matriz à representação da violência” (PELLEGRINI, 2008, p. 43). As figuras do malandro e do cangaceiro, nesse contexto, eram percebidas em sua dimensão política, pois, assim como ressalta o “[...] submundo do crime e da violência recuperava a legitimação por indicar alegoricamente a revolta espontânea que pudesse indicar uma possibilidade revolucionária da violência política” (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 62).

Como exemplo da literatura de caráter urbano, podemos citar as obras de Rubem Fonseca, que surgem no mercado cultural nacional por volta da década de 1960, trazendo em suas páginas personagens ligadas ao mundo do crime e das contravenções. O caráter ficcional da violência em sua obra, que nos permite falar de uma estética da violência, insere-se em uma produção literária denominada de “realismo feroz” por Antonio Candido e de “brutalismo” por Alfredo Bosi, inaugurada em 1963 com a antologia de contos de Fonseca, *Os Prisioneiros*. Para Schøllhammer (2008), Rubem Fonseca desenhou, em sua obra, a imagem de um novo tipo de bandido que se afasta da do malandro. Para o teórico,

[...] a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade, um protesto cego e injustificável que só pode ser entendido como o avesso da perda da legitimidade das instituições sociais e de suas premissas democráticas (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 65).

São obras, conforme Candido (1989), que sugerem um movimento de negação e de superação da tradição literária estabelecida. Aliada a essa postura, as obras trazem em suas páginas a narração de cenas de violência urbana que atingem todas as classes sociais, remetendo a um momento de aumento da violência nos centros urbanos do país. São narrações da violência, “[...] uma notícia crua da vida”, sem “[...] qualquer interrupção ou contraste crítico entre o narrador e a matéria narrada” (CANDIDO, 1989, p. 210-212). A temática da violência é concebida tanto como uma tentativa de aproximação da realidade dos excluídos quanto uma reação à violência gerada pela desigualdade social. A partir daí, surgiram vários outros autores, como Patrícia Melo, Marcelino Freire, Fernando Bonassi e Paulo Lins, que trouxeram para a escrita literária a violência urbana.

A violência nas grandes cidades talvez seja “[...] o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo [...]” (RESENDE, 2004, p. 166). A partir da década de 1990, no meio literário, surgem obras relacionadas à nova realidade da violência, marcada pelas chacinas e ligações entre policiais, esquadrões da morte, justiceiros e traficantes. Acontecimentos que causaram um sentimento público de insegurança e medo da violência. Essas obras, também, apresentam uma maneira, segundo Schøllhammer (2008), “flagrante” de expor a violência urbana. Para os artistas da nova geração, a violência e o mundo do crime “[...] têm promovido a abordagem do real como um fato referencial presente na obra” (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 69).

A partir da década de 1980, a figura do malandro foi substituída pela figura do marginal. O malandro aparece na literatura brasileira sob um olhar romântico e representado como aquele, como definiu Antonio Candido (1970) a partir da análise da personagem Leonardo Filho, em *Memórias de um sargento de milícias* (1854), do escritor Manuel Antônio de Almeida, que vivia à margem da lei, que era bom de briga, mas que mantinha o equilíbrio entre a ordem e a desordem. A presença da figura do malandro, da imagem romântica do bom malandro, de acordo com Schøllhammer (2008), relaciona-se com o mito da cordialidade e da não violência que circulou no imaginário social brasileiro. Apesar das evidentes manifestações violentas constatadas ao longo da história do país, como a escravidão e a resistência quilombola, o mito da não violência é abalado somente durante o período ditatorial quando se torna um problema social.

João Cézar de Castro Rocha (2004) analisa essa passagem da imagem romântica do malandro para a imagem do marginal na literatura produzida no Brasil e propõe outra abordagem com relação aos aspectos da cultura brasileira contemporânea, em contraponto com a expressão “dialética da malandragem”, utilizada por Antonio Candido. Para Rocha (2004), o que se pretende, hoje, é superar a desigualdade social mediante o confronto e sua exposição e não por meio da conciliação e do acordo. Nesse sentido, conforme o teórico, se a “[...] dialética da malandragem supõe uma forma descontraída, jovial de lidar com a injustiça social e o cotidiano, a dialética da marginalidade impõe-se através da exploração e mesmo da exposição metódica da violência, a fim de explicitar o dilema da sociedade brasileira” (ROCHA, 2004, p. 3). A partir da década de 1980, essa tipologia do marginal, a partir dessa perspectiva, é definida como o sujeito que vive na ilegalidade e se utilizava de meios violentos para suprir suas necessidades em meio à sociedade do consumo. Sobre essas mudanças Schøllhammer conclui que:

O novo bandido é o resultado de uma nova ordem do crime em que não predomina mais o mercado restrito da maconha, puxado pelo Malandro, mas pelo mercado de cocaína, de circulação financeira muito maior, garantido por quadrilhas fortemente armadas, que passam a constituir o poder informal nos morros da cidade. [...] O bandido dos novos tempos é um frio assassino ou um soldado do tráfico ainda em plena adolescência, sem valores de honra e a ética marginal de seu antecessor na malandragem (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 65-66).

A desigualdade na distribuição da renda do país e a pobreza são as causas mais evidentes da violência, porém não são as únicas explicações para esse problema crescente na sociedade brasileira. Ao analisar o imaginário que associa criminalidade e pobreza, Alba Zaluar (2000) ressalta que as relações que engendram a violência local possuem outros desdobramentos, pois são fenômenos complexos de âmbito global. Nesse sentido, para a antropóloga, “[...] tornar o econômico o fator determinante ou a pobreza a explicação de fatos que, como todos os outros fatos sociais, são coisa e representação, coisa e ideal ao mesmo tempo, sempre foi a maneira mais pobre de explicar qualquer um deles” (ZALUAR, 2000, p. 54). Ao vivenciarmos um contexto marcado pela globalização, pela crise dos paradigmas de análise da realidade, pela interdisciplinaridade e por barreiras móveis, o fenômeno da violência não deve ser analisado linearmente, em uma relação de causa e efeito, mas a partir de fatores que engendram efeitos que se entrecruzam. Torna-se necessário, para analisar a criminalidade, lançar um olhar

para a questão da violência para além das fronteiras nacionais, para “[...] dentro do panorama do crime organizado internacionalmente, do crime também ele globalizado, com características econômicas e políticas *sui generis*, sem perder algo do velho capitalismo da busca desenfreada do lucro a qualquer preço” (ZALUAR, 2000, p. 55). Sobre as relações existentes entre a violência local e as práticas internacionais desse promissor e expansivo mercado do tráfico de drogas e das redes do crime organizado, ligados aos padrões de consumo desencadeados pelo processo de globalização e ao capital financeiro, a autora concluiu que:

A imagem do menino que com uma AR-15 ou metralhadora UZI na mão, as quais considera como símbolos de sua virilidade e fonte de grande poder local, com um boné inspirado no movimento negro da América do Norte, ouvindo música funk, cheirando cocaína produzida na Colômbia, ansiando por um tênis Nike do último tipo e carro do ano não pode ser explicada, para simplificar a questão, pelo nível do salário mínimo ou pelo desemprego crescente no Brasil, nem tampouco pela violência costumeira no sertão nordestino. Por um lado, quem levou até ele esses instrumentos do seu poder e prazer, por outro, quem e como se estabeleceram e continuam sendo reforçados nele os valores que o impulsionam à ação na busca irrefreada do prazer e poder, são obviamente questões que independem do salário mínimo local (ZALUAR, 2000, p. 56).

Ao ressaltar que há um emaranhado de linhas que se entrecruzam e que expandem os limites da pobreza e da riqueza a ser considerado, desconstrói a ideia socialmente disseminada de que o envolvimento dos jovens pobres nos atos infracionais se deve somente à condição de pobreza, ao desemprego ou à necessidade de dinheiro, ideia que desconsidera a dinâmica própria do mundo do crime e a atração que exerce sobre a juventude favelada o uso de armas, o dinheiro no bolso, as roupas e o poder que isso lhe confere. Nesse sentido, continuar responsabilizando a pobreza pela violência sem reconhecer e analisar a globalização do crime significa perpetuar políticas públicas equivocadas e, conseqüentemente, ineficientes para resolver ou amenizar a questão da violência urbana no país.

A violência física e simbólica também é um tema presente nos romances de Ferréz estudados. Sua obra inscreve-se no montante de narrativas contemporâneas da violência. Das críticas referentes à recepção de sua produção, a violência e o realismo são eixos que se sobressaem, além do tipo de linguagem utilizada e da comparação com os produtos do *Hip Hop*. A representação da violência, segundo Schøllhammer (2008), manifesta-se como maneira de tentar interpretar a realidade

contemporânea e apropriar-se dela artisticamente e de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais. Interessa-nos, portanto, nesse percurso de análise proposto nesta dissertação, a maneira como esse elemento torna-se forma literária e um modo de questionar a realidade por meio da arte. Interessa-nos, também, não somente a maneira como a violência emerge representada no texto, mas o que ela significa dentro da narrativa, uma vez que a violência surge, na prosa de ficção brasileira, como “[...] constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, interfere também na experiência criativa e nas expressões simbólicas [...]” (PELLEGRINI, 2008, p. 42).

Em *Capão Pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003), a violência surge como marca estética e discursiva da percepção da diferença. Isso significa dizer que não aparece apenas como um fator estético ou temático distanciado do narrador, que a utiliza para representar o alvo de sua ação, reforçando os estereótipos da marginalidade. Movimento verificado em outras narrativas de ficção que apresentam a violência em suas páginas e que acabam por naturalizá-la e banalizá-la. Nos romances, a violência emerge como um questionamento e como uma possibilidade de outra representação dessa violência, opondo-se às representações das formas de violência presentes nos espaços de exclusão dos romances do século XIX, que “[...] obedeciam aos códigos naturalistas da época, compreendidos como a simbolização mimética determinista de conflitos sociais que brotavam do submundo dos centros urbanos de então” (PELLEGRINI, 2008, p. 44).

Ferréz, ao narrar a periferia a partir do ponto de vista interno e com um olhar preocupado em expor a opressão, a discriminação e a violência física e simbólica, historicamente sofridas pelo pobre, pelo negro, pelo morador da favela, pelo presidiário e por tantas outras minorias, elabora uma escrita que parece ter como objetivo provocar indignação e revolta nos leitores a quem o texto, preferencialmente, se dirige: os sujeitos da periferia. Esse efeito provocado pela narração pode motivar a ação necessária para se lutar pela mudança da situação de abandono, sofrimento e violência à qual todos estão submetidos: escritor, narrador, personagens e leitores. O que se observa, é que nesse início de século XXI os excluídos tomam a palavra e enunciam uma cidade “[...] irremediavelmente dividida em ‘centro’ e ‘periferia’, em ‘favela’ e ‘asfalto’, em ‘cidade’ e ‘subúrbio’, em ‘bairro’ e

‘orla’ [...]” (PELLEGRINI, 2008, p. 44). Essa divisão faz com que a violência seja percebida como uma possibilidade de resposta, ou como a única possibilidade, aos que são identificados como opressores, aos que estão do lado de fora da periferia.

A violência como uma possibilidade de resposta se presentifica de forma mais complexa no segundo romance do escritor, *Manual prático do ódio* (2003). Ao longo do enredo, é possível notar que a dinâmica representativa pretende analisar os mecanismos econômicos e sociais do crime e da exclusão e expor a atitude das personagens, permeada por justificativas e explicações. Essa análise elabora uma ressignificação a partir de práticas comunitárias, pois o objetivo do gesto literário é produzir uma ruptura dentro e fora da periferia. O ódio, no romance, emana da periferia em direção a um centro urbano e de poder econômico. Os habitantes desse centro são apresentados como vilões e são responsabilizados pela desigualdade social do país, que produz a periferia. Esse sentimento, portanto, emerge da crescente desigualdade e violência presentes na periferia e funciona, no desenvolvimento do enredo, como um movimento de resistência e sobrevivência de uma parcela de habitantes da cidade nesse “campo de batalha”. E ninguém está isento desse sentimento. Personagens e narrador odeiam algum aspecto de suas vidas.

O que marca o enredo, portanto, não é a violência em si, que acompanha a trajetória de suas personagens e que emerge nas cenas narradas de forma cruel, causando incômodo no leitor, mas o deslocamento do lugar da violência. A violência declarada é dirigida contra todos aqueles que são acusados como culpados pela violência física e simbólica sofrida pelos marginalizados. O narrador, a partir de um olhar ressentido, vê suas personagens como condenados à condição de periféricos em que a pobreza, a violência, a droga, a prisão, o preconceito e a exclusão seriam as marcas de um destino comum para os habitantes desse espaço urbano. Como vítimas daqueles que detém o poder econômico e da força repressora do Estado, o comportamento e a atitude das personagens são, muitas vezes, justificados como possibilidade de responder à violência sofrida. Como uma guerra declarada, a inversão de valores parece visar à valorização de si mesmo e a criar a imagem dos “heróis”. Porém, como estamos sustentando desde o início de nossa argumentação, esse parece ser um termo problemático quando nos referimos aos romances de Ferréz.

No livro, a violência não está somente nas cenas narradas. A própria escrita é violenta, ou seja, a própria forma literária expressa a intenção de um narrador de provocar uma ruptura. A linguagem, como uma possibilidade de expressão da representação de uma dada realidade da periferia, traz nuances de outro teor à linguagem literária, pois rompe com os padrões estéticos. A própria linguagem declara a guerra e chama para o combate. Nessa perspectiva, a violência é matéria e também linguagem literária. Isso se confirma na cena em que Nego Duda desce de um ônibus, nos Jardins, bairro nobre da cidade de São Paulo, e esbarra em um adolescente que estava saindo da escola. Logo em seguida, a cena é complementada com a problematização da desigualdade do país, elaborada pelo narrador:

[...] já desceu trombando com o que ele classificava de playboy e, pra não bater no magricela com a cara cheia de espinhas, aceitou o donativo que foi exatamente a mochila e o relógio do estudante, retirou os livros e cadernos, jogou-os num bueiro, colocou a mochila vazia nas costas, venderia o relógio na quebrada e compraria ração para Negão, tinha o sonho de ver o cachorro andar ao seu lado pelas vielas novamente, mais à frente comprou um hot-dog e continuou a caminhar, com a maldade no olhar de caçador procurando vítimas.

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 também tinham a mesma idade, a única diferença entre os jovens que roubavam e os roubados era o muro social que divide o país (MPO, 2003, p. 45-46).

Como um ataque, a palavra literária de Ferréz apresenta-se de forma subversiva tanto em relação ao tema quanto a forma, o que a leva a funcionar como uma arma possível contra o inimigo. Assim é apresentado o livro *Manual prático do ódio* (2003), como a “terceira lâmina”, que fala contra o silêncio e contra o discurso predominante. E nesse processo de reação pela palavra, a escrita também é utilizada como maneira de valorizar a própria cultural e de afirmar uma identidade. Ao mesmo tempo em que agride, também funciona como uma forma de conhecer a si mesmo e a problemática social na qual se insere, construindo outra história para a periferia, colocando-a em outro lugar.

5.2 RÉGIS: RESISTÊNCIA, VINGANÇA E ÓDIO

[...] dinheiro é puta e abre as porta dos castelos de areia que quiser.

Racionais MC's

O primeiro capítulo do romance inicia-se com a apresentação, de forma fragmentada, dos seis integrantes de uma quadrilha. Os demais capítulos também seguem essa mesma estrutura. São entrecortados por pequenas narrativas que atravessam as histórias das personagens centrais e que são interrompidas, dando lugar a outros fragmentos de histórias, como a construção de um “[...] grande mosaico de pequenos abismos, de vidas que não conseguem se fechar numa coerência qualquer, seja pública ou privada” (HOLLANDA, 2001, n.p.). Essa estratégia estrutural do texto cria um efeito de simultaneidade entre o gesto de narrar e os acontecimentos que cercam o narrador. A estrutura fragmentada, que se assemelha à estrutura de *Capão Pecado* (2000), é articulada por meio da reconstituição de fragmentos da memória de cada uma das personagens espalhados de forma estratégica pela narrativa. Como *flash backs* de eventos relacionados à infância, à adolescência, à família, à dor, à fome, ao sofrimento, à humilhação, esses fragmentos de imagens da infância e de outros momentos vividos emergem no texto e perseguem-nas, explicando, justificando, alimentando o ódio declarado e a violência, única resposta possível. Parece que o narrador procura em seu ato de narrar “[...] flagrar o momento do ódio” (HOLLANDA, 2001, n.p.). E é nessa tarefa de capturar o exato momento em que surge o ódio que o narrador se empenha ao conduzir o leitor pelas histórias das personagens.

As personagens surgem nas páginas de forma brusca, “entram em cena com tudo”, à medida que o narrador vai contando a preparação do assalto a banco planejado pela quadrilha, como se “[...] uma câmera escondida lesse os pensamentos e razões de cada um dos retratados em pequenos gestos, lembranças, fatos e até momentos de pequenos deslizes líricos” (HOLLANDA, 2011, n.p.). As descrições, assim como no primeiro romance de Ferréz, também são raras e enxutas, aparecem apenas quando necessárias. As personagens vão sendo apresentadas por meio de seus pensamentos e ações e, principalmente, por meio das lembranças e das reações enunciadas pelo entrecruzamento das vozes das duas instâncias discursivas

presentes: narrador e personagem. Por meio da caracterização das personagens e de seu transitar pela periferia e pelo asfalto, o narrador vai trazendo à tona e direcionando as suas críticas. Como na cena em que seu José Antônio, um senhor que estava desempregado há vários meses, sai à procura de trabalho:

[...] chegou à força sindical, ficou na fila, número 293. Um senhor na sua frente reclamava, não havia trazido coberto. Foi quando notou que várias pessoas a sua frente estavam dormindo, o sol era tímido, o tênis não lhe fazia mais vergonha, estava de igual para igual com todos ali, calça jeans desgastadas, camisas brancas com golas levemente amareladas vindas de anos de caminhada à procura de emprego, duas horas depois e não tinha dado um passo sequer, começou a sentir fome (MPO, 2003, p. 145-146).

Régis é um dos integrantes da quadrilha formada por Celso Capeta, Aninha, Lúcio Fé, Neguinho da Mancha na Mão e Mágico, que planeja um assalto a banco que possa fazê-los mudar de vida, abandonar a vida do crime e incluí-los no mundo da cidadania. Paradoxalmente, o crime é transformado em caminho alternativo, ou único caminho, para a cidadania da qual são excluídos. Portanto, em sua lógica, primeiro é preciso fazer a “correria certa” para largar a vida do crime, pois Régis “[...] tinha sonhos mais complexos, uma rotina já definida e não imaginava o sítio sem muito dinheiro na caderneta de poupança e sem pelo menos ser dono de um mercado ou até de um posto de gasolina, afinal, conhecia tantos amigos da profissão perigo que se deram bem e compraram comércio [...]” (MPO, 2003, p.13-14). O narrador já sinaliza o que vai sendo confirmado nos inúmeros pensamentos e reflexões de Régis transcritos ao longo do enredo. Régis não é um sujeito mau por natureza, mas seus desejos e ações são impelidos pela força das coisas, justificando a vida no crime como única escolha possível, como única saída para a sua vida. A própria personagem parecer tentar justificar para si mesma as “fitas” e as “correrias” que fazia quando pensa em comprar uma propriedade e ter uma vida estável com a família, “[...] onde curtiriam o que há de melhor na vida” (MPO, 2003, p. 13). Apesar de desejar ser dono de um sítio onde pudesse ter uma vida simples e tranquila com sua esposa e seu filho, talvez ser até uma “família exemplar”, seus sonhos são o de integração com o mundo do consumo em uma sociedade em que a igualdade e a cidadania são medidas pelo dinheiro.

A televisão aparece como uma das principais causas do envolvimento do sujeito pobre com o crime e com o tráfico de drogas, pois alimenta a necessidade de

consumo. Nego Duda, apesar de viver em uma casa simples com seu pai, que desde a morte de sua mãe fazia de tudo para que não faltasse as coisas básicas para casa, “[...] 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 do que um pãozinho e do café morno [...]” (MPO, 2003, p. 39). No fragmento, o narrador vê o desejo de consumir misturado à negação do acesso ao consumo e a televisão como veículo de transmissão e afirmação do preconceito e da discriminação.

Régis é a primeira personagem a ser apresentada ao leitor. Não pode ser definido como o protagonista da história, assim como Rael, pois, no romance, o narrador empenha-se em narrar a trajetória dos seis membros da quadrilha chefiada por Mágico, que era o “cabeça” do grupo e planejava todas as ações de “grosso calibre”, pois por ser a única personagem que não vivia na periferia “[...] mantinha constante contato com quem detinha realmente uma parte da riqueza nacional” (MPO, 2003, p. 14). Além disso, é possível perceber a proximidade entre o narrador e as demais personagens centrais do enredo. Mas é em Régis que o narrador deposita a função de compartilhar o discurso contra uma situação de marginalidade ao mercado de consumo, o olhar crítico contra a ordem imposta tanto pelo Estado quanto pelo capitalismo e o conhecimento da lógica e da ética que movem o mundo do crime e da violência, que estigmatiza o pobre e o faz vítima. É em Régis que o narrador deposita a função de “[...] conduzir de certa forma a leitura e os exercícios previstos nas instruções desse manual prático” (HOLLANDA, 2011, n.p.). Essa função se confirma na narração de episódios envolvendo a personagem tanto no início quanto no final do romance, o que lhe atribui uma função também estrutural e revela a importância conferida pelo narrador a esses acontecimentos protagonizados pela personagem. Ao contrário de Rael, que passa todo o tempo tentando fazer a coisa que lhe parece ser certa sob o empenho e a cumplicidade do narrador de lhe caracterizar como um redentor da comunidade, como a possibilidade de ruptura, Régis é um bandido, é o que não deu certo. No fragmento que segue do romance, o narrador assim apresenta essa personagem:

Seu negócio era mesmo o dinheiro, ver o tombo de alguém só quando necessário, só apertava pra ver alguém morrer se isso lhe rendesse um qualquer, lembrava de todas as quedas das pessoas que havia matado, muitos ele nem lembrava o rosto, mas os tombos ele guardava todos em

sua memória, uns levantavam poeira, outros caíam secos, e o barulho ela achava muito bom.

[...] sobrevivência por sobrevivência não era o que queria, precisava ter mais e sabia que com uma quadrilha seria bem mais fácil conseguir, afinal o que aprendeu no Rio de Janeiro foi que otário tem que virar esquema (MPO, 2003, p. 15).

Não é pelo fato de Régis ser um bandido que ele também não receba todo o empenho, a cumplicidade e a compreensão de seu narrador. Nem por isso deixa de receber responsabilidades que se aproximam das de Rael. É clara a intenção do narrador de atribuir o crime e a violência à exclusão social gerada pela pobreza. A justificativa para a vida na “malandragem” aparece na forma de resposta às desigualdades sociais, ao racismo, à marginalização, ao abandono do Estado. Porém, esse caminho trilhado no desvio traz consequências e não provoca mudanças na periferia, pelo contrário. Mostrar isso para o homem periférico é a principal lição que Régis e seu bando têm para ensinar nesse manual.

Apesar de cada um, Régis e Rael, terem percursos diferentes, ambos têm um final trágico. As duas personagens se aproximam, também, pela força que os guia em seu caminho: o ódio. Assim como Régis, Rael também tem ódio ao *playboy*, aos responsáveis pela violência sofrida, pelas condições precárias de vida na periferia. Assim como Rael, Régis teve uma infância pobre, marcada pela fome e pela humilhação. Mas o que os aproxima, de fato, é o olhar que lançam sobre a periferia, permeado pela sensibilidade social em relação à marginalidade.

É por meio de Régis, portanto, que o narrador apresenta o primeiro episódio que revela a força que sustenta o ódio e a revolta contra aqueles que possuem o que eles não têm. A partir desse momento, a violência passa a ser uma constante em sua vida e na vida de cada uma das personagens narradas, passa a ser, também, o caminho possível para romper o modelo de exclusão pautado pelo consumismo. No fragmento que segue, Régis lembra-se de momentos de sua infância quando acompanhava sua mãe nas casas em que trabalhava como diaristas.

Foi por causa de uma patroa chata que não comia moela, fígado, nem costela, que esses itens entraram para o cardápio, sua mãe tinha seu próprio prato, era proibido comer no prato dos patrões, ela comia com ele na lavanderia.

Apesar de todo o sofrimento ela era a mãe perfeita, a patroa insistia em dar para aquela mulher alguns ossos com restinhos de carne, a mãe de Régis falava que era para o cachorro, mas em casa preparava para os filhos, cozinhava com batatas e os convidada para comer a deliciosa sopa, Régis e

sua irmão corriam pra ver quem chegava primeiro ao prato com o osso maior [...].

A patroa da mãe de Régis lhe disse uma coisa que ficou esse tempo todo, e ele guarda 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 a 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 (MPO, 2003, p. 44).

A lembrança da humilhação vivida pela mãe, do seu riso que tentava acompanhar, sem entender, as gargalhadas da patroa diante de sua conclusão sobre o futuro daquele menino a partir da informação sobre o lugar onde mora a família de sua empregada doméstica, parece ser o momento mais violento vivido pela personagem. É o momento em que Régis guarda como o “começo” do ódio. Experiência que se assemelha a de Rael quando, na noite de Natal, a família recebe um cartão da empresa em que seu pai trabalhava, ou no raro momento em que sai da periferia para cobrar o pagamento de sua mãe. Socialmente estigmatizado, é nesse momento, ainda criança, que ele passa a compreender que o valor do indivíduo está diretamente relacionado ao lugar que ocupa na sociedade e ao poder de consumo. Compreende também que a pobreza, a violência, a droga e a penitenciária parecem ser marcas comuns aos que vivem nesses espaços urbanos chamados periferia. Seu ódio, declarado, volta-se contra aquele que o narrador identifica como o culpado por toda dor, sofrimento e violência que estigmatiza o morador da periferia, que ganha forma, no fragmento citado, na figura da patroa de sua mãe. Portanto, Régis atribui aos que estão vivendo “do lado de lá da ponte” a causa do seu sofrimento e o de sua mãe. Nesse momento, o narrador também revela ao leitor que Régis é uma personagem que compreende de maneira crítica o ódio praticado nos espaços urbanos que estão à margem.

Régis, ao crescer, torna-se um bandido, confirmando o preconceito e o visionarismo irônico da patroa, que não consegue ver nada além do que um futuro marginal na figura daquela criança. Parece que a narrativa também ressalta, nesse trecho, o viés determinista em que Régis, marcado por sua origem pobre, torna-se um criminoso, única possibilidade para uma criança como ele. No entanto, não nos parece ser essa

a intenção do texto, um tanto ingênua, por assim dizer. Mas sim a de expor e criticar a lógica que sustenta a crescente criminalidade em um lugar de marginalização socioespacial, em um território de escassez, diante de um sistema que não oferece outra saída além das redes de tráfico de drogas e da criminalidade.

No encontro de Régis com Nego Duda, que queria lhe pedir um conselho sobre a melhor maneira de executar um assassinato por encomenda, o narrador intensifica o processo de caracterização da personagem e se aproxima mais dela tanto do ponto de vista narrativo quanto da própria ética do crime. Durante a conversa entre os dois, Nego Duda explica-lhe o caso e revela que tem certo receio de executar o crime, pois a pessoa que deveria matar morava no Bairro do Brás. Pelo serviço iria receber cinco mil reais. Régis ouve tudo e aconselha-o a pedir o pagamento adiantado e a marcar um encontro para a entrega do dinheiro. Assim que o recebesse, deveria matar o mandante, evitando “[...] fazer merda na área dozotro”. (MPO, 2003, p. 34). Porém, assim como Nego Duda, o leitor também é surpreendido pela traição de Régis.

Mas o cheiro de pólvora 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 enfumaçando, antes de Nego Duda cair viu Régis sorrir e em seguida percebeu que o envelope já na estava mais em suas mãos [...] (MPO, 2003, p. 50).

Régis mata Nego Duda e fica com o dinheiro que recebera pelo trabalho. Ele ensina bem mais do que a forma de se executar um crime, ensina que não é aconselhável contar as “correrias” por aí, muito menos as que rendem um bom dinheiro. Ensina, também, que não se deve confiar em ninguém. Régis, portanto, segue “ensinando” as regras a serem seguidas desse manual nada convencional, que não tem o objetivo de explicar, a partir de uma perspectiva sociológica, a violência na sociedade brasileira e seus problemas resultantes de sua própria estrutura e de sua configuração histórica. O propósito é apresentar as engrenagens que movem o ódio e as regras desse jogo chamando crime, bem como os instrumentos possíveis para sobreviver nesse “campo de batalha” urbano.

A traição, como é possível perceber, reaparece nesse romance. Assim como em *Capão Pecado* (2000), em que Rael trai e é traído por sua mulher para que sua

missão pudesse ser cumprida, em *Manual prático do ódio* (2003) Régis é traído e trai seus companheiros de “correria” para que também pudesse cumprir seu destino. Vários são os episódios marcados pela traição. A presença marcante desse ato nos dois romances rendeu ao escritor o apelido de “romancista da traição”. No entanto, ela não serve apenas como estratégia narrativa que possibilita o desenvolvimento do enredo, mas também figura como um tema dentro dos romances. O narrador, pela repetição, parece querer afirmar que a traição é resultado da própria condição humana.

Outra cena protagonizada por Régis em que a violência funciona como único recurso é o acerto de contas com Adilson, pois ele “[...] já estava abusando na favela, com essa já eram duas as vezes que ele matava inocente, o último era um menino de treze anos [...]” (MPO, 2003, p. 103). Adilson estava contrariando uma lei da favela: “[...] a favela tinha respeito mútuo para com os moradores” (MPO, 2003, p. 107). Régis e seus amigos eram respeitados, eram conceituados na quebrada por sempre procurarem dinheiro fora da periferia, pois “[...] roubavam quem tinha” (MPO, 2003, p. 107). Assim pensava José Antônio, um senhor evangélico e desempregado, que também morava no bairro com sua família. Temos, portanto, a percepção do ponto de vista de um marginal criminoso e de um marginalizado, como José Antônio, que conhecem as regras sociais e as leis e éticas que regem o espaço urbano que habitam. No diálogo que segue, Régis assume a posição de representante dos moradores e pede explicações a Adilson sobre sua conduta, que estava desagradando a todos no bairro.

- Eu que pergunto Adilson, 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 ideia, 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 moradô, mó comentário com seu nome, os trabalhadores precisam ficar em paz.
- Aí Régis! Sempre te considereei, tá ligado, agora fazê trampo de polícia é foda, isso que cê veio falar é ideia 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 ou 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 (MPO, 2003, p. 104-105).

Ao contrariar uma “lei da favela”, a morte é necessária para manter a ordem. O narrador justifica e explica o comportamento e a atitude de Régis quando esclarece as consequências de se quebrar a “lei da favela”. A narração do episódio parece ter a função de explicar as relações éticas e morais que se movem na periferia, criando-se outras formas de cobranças e suas leis próprias, uma vez que não se pode contar com o sistema jurídico. Tanto não se pode contar que, muitas vezes, os moradores valorizam a malandragem que os defendem, de certa forma, de outros bandidos ou do poder de coerção do Estado, representado pela figura da polícia. A polícia também é um inimigo que deve ser combatido não somente pela presença ostensiva de policias na periferia, o que atrapalharia as “correries” e o trabalho informal no mercado ilegal do tráfico de drogas, mas também pela forma como atua nesse espaço urbano.

Boaventura de Sousa Santos (1993), apoiado na redefinição das cidades brasileira, divididas em dois espaços, a cidade chamada “legal”, com normas sociais e jurídicas, e as favelas e periferias, marcadas pela ilegalidade das habitações e precariedade das construções, desenvolveu o conceito de pluralismo jurídico. Resultante de seus estudos e pesquisas, durante a década de 1970, sobre as estruturas internas de uma comunidade do Rio de Janeiro, que chamou de Pasárgada, esse conceito parte da ideia de que o Estado não é o único centro produtor de normatividade, ou seja, ele afirma a existência de um direito paralelo ao estatal que começa a ser definido durante as formações desse espaço urbano, fruto da organização social entre os moradores. As diversas relações existentes nessa comunidade eram consideradas ilegais, uma vez que se originou de ocupações de terrenos particulares. Por essa razão, era praticamente invisível para o Estado, não recebendo qualquer tipo de auxílio ou infraestrutura.

Existe uma situação de pluralismo jurídico sempre que no mesmo espaço geopolítico vigoram (oficialmente ou não) mais de uma ordem jurídica. Esta pluralidade normativa pode ter uma fundamentação econômica, rática, profissional ou outra; pode corresponder a um período de ruptura social como, por exemplo, um período de transformações revolucionárias; ou pode ainda resultar, como no caso de Pasárgada, da conformação específica do conflito de classes numa área determinada da reprodução social - neste caso, a habitação (SANTOS, 1993, p. 42).

A análise do estudo realizado pelo teórico demonstra que o direito de Pasárgada passa a existir devido à exclusão jurídica estatal a qual estava submetida. Os moradores das periferias e favelas permanecem como invisíveis e anônimos para o Estado, o que se confirma pela ausência de políticas públicas e da prestação de serviços públicos mais básicos, como água, esgoto, transporte, saúde e educação. Esse não reconhecimento dos habitantes desse espaço urbano como sujeitos de direito, mas como objetos de repressão criminal, uma vez que a explicação da criminalidade violenta é, muitas vezes, reduzida à pobreza e à desigualdade, faz com que se feche em um mundo com suas “leis” e (des)ordens. Além disso, a presença do crime organizado e das redes de tráfico de drogas também impõe outras regras que estruturam as relações sociais e de poder que regem esse espaço urbano. O que se percebe, portanto, é a ausência de monopólio legítimo do uso da violência pelo Estado.

Quando falamos de violência, nesse contexto, estamos nos referindo à noção desenvolvida por Alba Zaluar (2003) que contrairia a ideia de Pierre Bourdieu (1996) sobre a violência simbólica, ressaltada anteriormente e entendida como instrumento de imposição ou de legitimação da dominação de uma classe sobre a outra. Segundo a antropóloga, esse conceito torna-se problemático na sociedade contemporânea, uma vez que “[...] nas cidades brasileiras, as agências de socialização e ‘reprodução cultural’ devem incluir tanto a família e a escola quanto as quadrilhas de traficantes e as galeras de rua” (ZALUAR, 2003, n.p.).

Régis é apresentado como um criminoso reconhecido e respeitado pelos moradores da periferia em que vive. Como um defensor da periferia, sua imagem opõe-se a de Adilson, ao “bicho solto”, que tem uma postura individualista. A oposição entre os dois criminosos evidencia concepções divergentes sobre a realidade social em que estão inseridos. Porém, em outros momentos, de forma brusca, é retratado como um criminoso de sangue frio e violento. É uma personagem que possui características singulares, que o diferem das demais personagens da obra. O narrador o caracteriza como um criminoso, porém, deslocando-o dos estereótipos, também o apresenta como um sujeito da periferia capaz de pensar e refletir sobre a realidade do lugar onde vive e sobre a sociedade que o cerca. Em vários momentos, nos deparamos com comentários e reflexões dele em que lança um olhar sobre a periferia e sobre a

sociedade: “Régis viu que tinha muitas perguntas para poucas respostas e resolveu parar de pensar naquilo [...]” (MPO, 2003, p. 181).

A cena em que Celso Capeta leva Régis para visitar um pai de santo, que sempre o orientava antes das “fitas” que fazia e a quem pedia proteção, é também marcada pela força e pela violência. O tom de deboche de Régis só muda no momento em que é alertado por pai Joel sobre o inimigo que queria levá-lo para o mundo dos mortos. Esse inimigo era a sua última vítima. Régis, em um ataque de fúria e desespero, de forma insana, desconsidera qualquer ritual de sacrifício de animais para livrar a alma daquele que o perseguia e corta, violentamente, o pescoço de duas galinhas, uma branca e uma preta, no meio da sala do pai de santo para resolver a questão de forma imediata. Em meio aos esguichos de sangue, grita bem alto: “- Toma aqui, safado, você morreu porque era pilantra, agora toma aqui.” (MPO, 2003, p. 122). Mas é a última fala perplexa de pai Joel diante da cena protagonizada por Régis que marca esse trecho, mais do que a atitude descontrolada e violenta da personagem para solucionar seu problema:

– Deus do céu.

Foi o que o pai-de-santo disse ao olhar para Régis que logo que saiu do estado de fúria lhe pediu desculpa, pagou a conta e puxou Celso para fora da casa (MPO, 2003, p. 122).

A frase de pai Joel resume “[...] o absurdo desejo de Régis em mover, somente a seu favor, as leis que regem até mesmo o mundo dos mortos [...]” (CRUZ, 2009, p. 187). É a partir desse episódio que consideramos que o destino trágico da quadrilha começa a ser delineado pelo narrador. Régis quer controlar o jogo, mas perde o controle quando “novas peças” começam a ser movidas. O crime organizado e a emergência do tráfico de drogas nas favelas são negócios mais lucrativos do mundo do crime e substituem o reinado do bandido que cobra a dívida que a sociedade de consumo tem com os excluídos. O universo do tráfico de drogas altera a ordem, e a guerra interna é instaurada, colocando em lados opostos os assaltantes e ladrões e os traficantes. No decorrer do enredo, o narrador enfatiza que essa guerra, dentre tantas outras nesse “campo de batalha” urbano, só leva à dizimação de seus próprios habitantes, dificultando a tomada de consciência pelo morador da periferia.

Prosseguindo em sua trajetória, o relacionamento de Régis com as demais personagens centrais vai mais além do que a cumplicidade necessária para o planejamento e a execução de um plano para assaltar o banco. São cúmplices, também, da sua função e responsabilidade dentro da narrativa. Aninha é a única personagem feminina que integra o bando. Ana Cirô Gomes Lopes morava com seus pais em uma pequena chácara no interior da Bahia. A vida de Ana também foi marcada pelo sofrimento e pela pobreza, assim como as vidas de sua avó e sua mãe. Após a morte de sua mãe devido a complicações no parto de seu segundo filho, pois, como explica o narrador, “[...] a falta de alimentação não lhe deu forças para gerar mais um filho” (MPO, 2003, p. 20), Ana toma uma decisão. Não aguentava mais as bebedeiras do pai, a rotina pesada de trabalho na chácara e a condenação àquele modo de vida tão igual ao de sua mãe e de sua avó. 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 [...]” (MPO, 2003, p. 21). Em São Paulo, Ana passa a se chamar Aninha e, pouco depois de um ano, “[...] já sabia montar e desmontar uma arma de olhos fechados” (MPO, 2003, p. 21). Praticava assaltos à mão armada “[...] só para amenizar a dor” (MPO, 2003, p. 57). Sempre após um assalto pensava que Cristo, que sempre está do lado dos menos favorecidos. Dessa forma, também estaria, naquele momento, do seu lado, pois “[...] se o povo é a maioria, essa maioria é composta por minorias, então Cristo teria que estar presente em tudo que fazia [...]” (MPO, 2003, p. 57).

A personagem é mais uma migrante que vem para a cidade paulistana com a expectativa de conseguir melhores condições de vida. A história da constituição da cidade de São Paulo é marcada por intensos fluxos migratórios. A produção de café contribui muito para o aumento populacional vivenciado, mas é a indústria a maior responsável pelo grande número de migrantes que a cidade recebeu nas primeiras décadas do século XX. Nas décadas de 1960 e 1970, a migração para a região desempenhou um importante papel, pois disponibilizou a mão-de-obra necessária para atender o crescimento da produção decorrente da industrialização a preços baixos. Porém, em meados da década de 1970, o crescimento acelerado da população e a recorrência dos baixos salários passaram a ser um aspecto preocupante, pois esses fatores passaram “[...] a exigir investimentos elevados em

infraestrutura social, tornando altamente complexas as políticas de transporte, habitação, saneamento, educação, saúde e outras” (CUNHA; DEDECCA, 2001, n.p.). Além disso, a desaceleração da economia vivenciada nesse período agravava a incapacidade de o mercado de trabalho absorver o contingente populacional da cidade. A região metropolitana de São Paulo sofreu uma redução dos fluxos migratórios nos últimos 20 anos. Essa redução do número de migrantes que chegam à cidade é atribuída às mudanças socioeconômicas sofridas nas últimas décadas.

Além da desconcentração da atividade produtiva, que de certa maneira seguiu a tendência nacional, a região experimentou uma sensível deterioração das condições materiais de vida de sua população expressas pelo aumento da pobreza e da concentração de renda, pela explosão dos problemas habitacionais e de infraestrutura e, sobretudo, pela precarização progressiva das condições de inserção econômica de sua população (CUNHA; DEDECCA, 2001, n.p.).

Apesar da redução que destacam, a cidade de São Paulo ainda é vista como “[...] área de ‘promessa’ de uma vida melhor, em razão dela concentrar grande parte da riqueza nacional” (CUNHA; DEDECCA, 2001, n.p.). A consequência disso é que o migrante, geralmente proveniente da região nordeste do país, quando chega à cidade paulistana, devido à redução da capacidade de absorção do mercado de trabalho, é empurrado para segmentos mais precários desse mercado local e sem garantias sociais. Muitos nem são inseridos e tem como única opção o mercado informal. Os baixos salários, as péssimas condições de trabalho e a falta de perspectiva de se inserir em setores mais dinâmicos da economia vão empurrando esses trabalhadores para as zonas periféricas da cidade, expandindo a orla urbana e agravando os problemas vivenciados nesses espaços urbanos abandonados e degradados.

As lembranças do passado de Aninha também lhe provocam dor, “[...] uma dor que não para” (MPO, 2003, p. 56). A narração de fragmentos de sua memória individual mistura-se com momentos de ficção, pois ela recria momentos de uma infância que não teve, infância marcada pelo árduo trabalho na chácara, pelas bebedeiras e abusos de seu pai. Aninha imagina uma infância cercada de carinho, de cuidados dos pais e de brincadeira de boneca com as amigas. Ao fazer isso, parece que a personagem busca a construção de um passado que possa suavizar o peso do presente por meio de “[...] lembranças de algo bom lá trás” (MPO, 2003, p. 58). Ao

contrário de Régis, Aninha parece não querer alimentar o momento que fez o ódio que declara e dedica ao inimigo surgir.

[...] e sem se dar conta parou no tempo e viu cenas de sua infância, suas amigas novamente, todas de tranças, pulando corda, sua mãe lhe avisando que estava na hora de seu pai voltar do serviço, os pés do querido pai, ouviu seus passos novamente. Aninha se via correndo em direção à cama e fechando os olhos, não passava dez minutos e o que queria está 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 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 (MPO, 2003, p. 58).

Ela é a única integrante da quadrilha que não morre. Desconfiada de que algo estava errado e protegida por Régis, que entrega a sua parte do dinheiro do assalto ao banco como sendo a dela, consegue pegar um ônibus e voltar para o interior da Bahia. A aparência pouco feminina, que se refletia em alguns momentos no pequeno espelho do banheiro, e a vida no crime conferem à personagem uma figura feminina que se afasta das imagens das outras mulheres narradas, como a esposa de Régis, por exemplo. Eliana, dona de casa e mãe dedicada, sentia uma solidão imensa devido às longas ausências do marido e, por isso, também sentia ódio. Odeia aquela situação, odeia ser abandonada por dias pelo marido que tanto ama e toda vez que se via e pensava no que estava acontecendo em sua vida “[...] lhe dava um ódio, lhe batia uma vontade de quebrar tudo, mas nunca o fazia (MPO, 2003, p. 78). Eliana não apresenta nenhuma resistência, o que lhe confere uma imagem de fragilidade e submissão ao marido. Ela sentia-se presa a Régis pelo amor e pelo medo. Os afazeres domésticos funcionam para ela como uma fuga, como uma forma de sobrevivência em meio à constante solidão em que vive à espera do marido que quase nunca chega. Para Eliana, a vida na periferia para as mulheres “[...] sempre foi mais cruel, isso ela já sabia desde nova, via sua mãe só nos deveres domésticos, e seu pai todos os dias ia para o bar [...]” (MPO, 2003, p. 79). E, assim, entre o amor e o medo a personagem vive envolta na angústia, na solidão, na carência e no ódio.

A rotina de Eliana era ininterrupta, ficava sentada no sofá, assistindo toda a programação do seu canal preferido, vendo os casais felizes, vendo as paixões temporariamente divididas que logo se encontrariam, vendo traições que nunca terminavam de forma trágica, vendo um mundo bem

melhor do que o seu. Entre um comercial e outro, Eliana se tocava, sentia que estava ficando doente, entre um comercial e outro, pegava o espelho e ficava se olhando, os olhos fundos, as olheiras, o cabelo preto, o rosto branco, ficava notando o quão estranha estava ficando, mas logo terminava o comercial e ela deixava o espelho de lado [...] (MPO, 2003, p. 78-79).

Diferentemente de Eliana, Aninha era uma mulher que tinha autonomia. Porém, em alguns momentos, a imagem social que se espera de uma mulher sobrepõe-se a sua imagem pouco feminina, delineada pela pobreza, pela exclusão e pela criminalidade, o que gera alguns conflitos para a personagem ao longo da narrativa. Principalmente, quando o atencioso olhar do narrador a coloca em contato com a sua vaidade ou, no caso de Aninha, com a ausência dela:

[...] lembrou-se 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 mais 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 ideias 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 [...] (MPO, 2003, p. 112-113).

Aninha também queria ser atraente, ser amada, ser mãe, ter uma família e o carinho de um companheiro. Sua vida também é marcada pela ausência e pela solidão, que se assemelham as vividas por Eliana. Parece que solidão e carência são palavras que imprimem uma forma à busca empreendida pelo narrador. As condições precárias de sobrevivência em meio à pobreza, à violência, ao crime e ao tráfico de drogas nesse contexto da periferia de São Paulo, muitas vezes, se sobressaem na narrativa. Mas o enredo é, também, fortemente marcado pela carência, pelo vazio e pela solidão que atravessam a vida das personagens, vistas diversas vezes sozinhas, independentemente das variadas relações estabelecidas. O olhar cuidadoso do narrador não deixa escapar esses momentos dessas vidas periféricas ao dirigir sua atenção aos pequenos detalhes do cotidiano de cada personagem. Ele escuta os seus mais diversos pensamentos e ressalta seus sentimentos que passam, muitas vezes, pelo amor, pelo medo e, principalmente, pelo ódio. Isso reforça ainda mais a aproximação do narrador e o seu compromisso com os sujeitos e com a periferia que narra. A solidão na favela não é uma condição essencialmente feminina. No romance, a carência, que se traduz na ausência do Estado, de

educação, de trabalho, de família, de carinho ou na “[...] falta de algo que não sabiam bem o que era” (MPO, 2003, p. 77), aparece de diversas formas, como na trajetória de Régis, Dinoitinha, José Antônio e Paulo. É uma narrativa, portanto, que também trata de vidas, das vidas que habitam as periferias, das vidas marginais.

Acompanhando essas vidas marginais narradas, nos deparamos com a dos demais parceiros de Régis. Lúcio Fé era o “[...] mano mais considerado na quebrada, mas fazia uns 121 pra viver, ou seja, vira e mexe matava alguém por dinheiro” (MPO, 20003, p. 26). O apelido foi dado quando ainda era criança por causa do seu hábito de frequentar a igreja todos os domingos. Os fragmentos de imagens relacionados à infância e à adolescência da personagem, marcadas pela fome, são narrados em um momento de tensão do enredo para Lúcio Fé, que sai caminhando pelo bairro sem saber para onde iria, pois “só queria andar”. Vagueia pelas ruas, vielas e esquinas do bairro inquieto e angustiado. Ele caminha acompanhado do ódio e da solidão, que o incomodavam. Nesse percurso incerto, chega até a escola em que estudou quando era criança e que abandonara. Decide pular o muro e caminhar pelo prédio que “[...] continuava como antes, até a cor das salas, o tempo não é tão cruel assim [...]” (MPO, 2003, p. 144). Dirige-se ao pátio e senta-se no mesmo lugar em que “[...] sempre tomava lanche, o prato de sopa quente, a caneca azul cheia de chocolate com leite, a maioria correndo em vez de tomar lanche, mas ele não se dava a esse luxo. Lúcio Fé não tinha muito o comer em casa, a hora do recreio, como todos chamavam, era a sua hora de alimentação [...]” (MPO, 2003, p. 145). A lembrança da falta do que comer em casa, o ódio e a solidão que o atormentavam naquela noite foram interrompidos pelo “pó branco”, separado por um cartão telefônico com motivos ligados ao movimento negro e aspirado com um canudo feito com o papel em que anotava os números de telefone dos amigos. A droga, nesse momento, era uma companhia, era uma forma de apagar, por alguns minutos, um tempo ruim que lhe provocava tanto sofrimento.

Celso Capeta recebera esse apelido também quando ainda era criança, depois de uma das constantes brigas que arrumava na escola. Era uma “[...] figura contraditória, no mesmo momento em que agia com serenidade e astúcia, cometia atos totalmente impensados e imaturos [...]” (MPO, 2003, p. 17), como fez ao roubar o comércio próximo a sua casa. Desde pequeno não teve muito “[...] estímulo para organizar seus pensamentos para um lado positivo, a cada passo que ele dava

atualmente só via maldade, só via traição, ou era o que queria ver [...]” (MPO, 2003, p. 18). Nunca conheceu seus pais verdadeiros, e os adotivos o “largaram de mão” quando descobriram que até arma ele tinha. Foi com seu amigo Inácio que aprendeu sobre a vida do crime, sobre a “verdadeira malandragem”. Inácio sempre lhe dizia que o “[...] respeito tem que prevalecer de irmão para irmão, e que a periferia é tão sofrida porque os que se diziam ladrões na verdade não tinham nem respeito próprio” (MPO, 2003, p. 17). Celso apaixonou-se por uma colega de classe, Márcia. A imagem do rosto de Márcia o persegue em vários momentos e um capítulo inteiro é dedicado à narração dos encontros e desencontros dessa história de amor não correspondido. Vemos, no caso de Celso Capeta, uma personagem caracterizada a partir de um contexto de dificuldades sociais, o que, de certa forma, poderia sugerir um viés determinista. Porém, Celso Capeta não se afasta da luta pela sobrevivência na periferia. Luta permeada pelo ódio, que orienta as ações das demais personagens.

O nome de registro de Neguinho da Mancha na Mão, que ele e o narrador quase nunca dizem, é Windsor. O nome, conforme Neguinho, foi dado pelo pai, que também não sabia seu significado. Não há, no enredo, uma explicação sobre a origem do apelido, sobre a mancha que o distingue. Também não há, na narrativa, um episódio que marca o momento em que o ódio passa a acompanhar a história dessa personagem. Não há a narração de lembranças de infância, como acontece com as demais personagens. Assim, sem memória, sem passado, a personagem é apresentada pelo narrador como alguém que vai do amor ao ódio de forma súbita. Logo no início do texto, Neguinho apaixonou-se por Eduarda, e sua trajetória, ações e pensamentos oscilam entre o amor pela bela menina e a vida no crime, marcada pela violência e pela vingança da morte de seu primo Miltinho. O primeiro encontro com Eduarda acontece em uma festa e ocorre na mesma noite em que Neguinho mata o assassino de seu primo. Ao conhecer Eduarda, Neguinho da Mancha da Mão sentiu que “[...] pela primeira vez na vida tinha algo de valor, e junto com esse sentimento diferente, talvez o medo de ter algo que não pudesse controlar” (MPO, 2003, p. 24). O assassinato de Guinle, parceiro de Modelo e autor dos disparos que matou o primo de Neguinho, vai persegui-lo por toda a trama e lhe faz pagar um preço bem alto por tal atitude, como a morte de sua tia, de Lúcio Fé, seu parceiro de “correrias” e de Mazinho, um garoto que salvou a quadrilha antes que fosse

exterminada por justiceiros. É também esse episódio que será sustentado como o motivo que leva os comparsas de Modelo a perseguir e a exterminar a quadrilha chefiada por Mágico. No entanto, no final do romance, o narrador deixa claro para o leitor que o verdadeiro motivo que leva ao desmantelamento do bando é o próprio Régis, confirmando a sua função na narrativa.

Somente na cena em que é narrado o velório de Neguinho da Mancha na Mão, na qual seu corpo no caixão é observado pela família, pelos amigos e pelos vizinhos, o leitor tem contato com algumas memórias de momentos de sua infância, mas que são apresentadas por meio das lembranças de Dona Ana, sua mãe.

Eduarda chorou muito, os pais a seguraram para que não caísse, o caixão estava muito bonito, flores de todas as cores, o enterro de Windsor estava cheio, todos comentando que Neguinho da Mancha na Mão era uma pessoa muito boa, que apesar de fazer o que fazia, de correr atrás de uma vida de ilusões, era um ser humano dos mais raros, educado e cavalheiro. O pai de Eduarda estava indignado, falava a todo momento no ouvido de sua esposa: Um vagabundo, muié, nós quase deixamos nossa filha ficar com um vagabundo, eu nunca gostei desse cara. A mulher ouvia tudo calada, sabia que o marido também havia gostado de Neguinho, sabia que até um jogo eles haviam marcado, mas olhava o rosto de Neguinho pelo vidro do caixão e achava injusto um menino tão novo estar com tantos pontos na face.

Dona Ana olhou bem de perto, e lembrou do pequeno menino que ia buscar leite para ela todas as manhãs, as moedas do troco animavam o pequeno que saía correndo pela rua em direção à padaria, lá compraria um sonho, e foi atrás disso que Neguinho da Mancha na Mão passou a vida inteira, atrás de um sonho (MPO, 2003, p. 239-240).

No fragmento transcrito, notamos que as pessoas que foram ao enterro referiam-se a Neguinho como “uma pessoa muito boa”, “educado e cavalheiro”. Não há dúvidas de que ele tinha a simpatia das pessoas, de que ele era querido por sua comunidade. Essas características que as pessoas lhe atribuem parecem contradizer-se à atitude violenta e fria demonstrada por Neguinho na cena em que mata Guinle, por exemplo. Após efetuar vários disparos, ele aproximou-se do corpo e, para conferir, “[...] deu um tiro em cada olho” (MPO, 2003, p. 24). Logo após, o narrador parece justificar os atos cometidos por Neguinho, acrescentando que ele era mais um que corria atrás de uma vida de ilusão, de um sonho. Parece haver um empenho do narrador em minimizar os atos cometidos por essa personagem. Seus atos violentos, afinal, eram cometidos contra pessoas que estavam também envolvidas com o mundo do crime e nunca contra um morador inocente da periferia. Neguinho da Mancha na Mão respeitava a “lei da favela”.

O narrador parece empenhar-se em construir uma imagem mais humanizada de Neginho, como se o bandido fosse menos bandido. Afinal, assim como pensava José Antônio, era “[...] honroso um bandido como Régis e seus amigos ali sempre procuravam dinheiro do lado de fora da periferia” (MPO, 2003, p. 107). É um pensamento permeado por certa culpa, pois seu José Antônio era cristão, mas que expõe um posicionamento de uma voz narrativa que conhece a violência que estigmatiza o pobre e o faz vítima. A defesa dos direitos do morador da periferia, compromisso que deveria ser assegurado pelo Estado, muitas vezes, é garantida pelo bandido. O que se percebe, portanto, é um deslocamento, no romance, do lugar da violência. Essa reversão revela a violência não apenas como uma temática, mas como a condição de vida de personagens comuns, como o desempregado que se empenha na reforma da igreja para esquecer a fome e o abandono da família; o menino que não pode faltar às aulas, porque é na escola que ele pode comer; o menino que vende flores no sinal; a família que só permite que sua filha namore diante do pedido de permissão do pretendente; o rapaz trabalhador e estudioso que conserva o hábito da leitura; o rapaz que admira seu tênis novo, resultado de um assalto; o bandido que ama e que sente medo de perder a mulher amada. Essa estratégia narrativa pode, em alguns momentos, levar o leitor a perceber uma atitude dúbia do narrador em relação ao universo narrado.

O sentimento de ódio atinge todas as personagens. Elas odeiam algum aspecto de suas vidas, nem mesmo o narrador escapa desse sentimento, que compartilha com suas personagens. Compartilha, também, as experiências e a visão de mundo de suas personagens. Mas o ódio não está presente no texto apenas como sentimento vivido pelas personagens e pelo narrador, também surge na forma de escrita. A escrita também é violenta e carregada de ódio. A linguagem periférica e os longos parágrafos estruturados por sentenças que se sucedem sem ponto final, somente separadas por vírgulas, são construídas de forma que as vozes do narrador e das personagens parecem se misturarem, uma vez que a alternância entre essas instâncias narrativas não fica claramente marcada. Há uma mistura entre descrição narrativa e diálogos indiretos transcritos pelo narrador. Esse movimento dá a ideia de simultaneidade entre o ato de narrar e os acontecimento e ações em seu entorno.

Em alguns momentos, no entanto, o narrador não compactua com o ódio, com sua ação, mas tenta compreendê-lo, até mesmo explicar as diferentes manifestações do

ódio, os motivos que levam Régis e seus companheiros, por exemplo, a terem esse comportamento. Justifica o crime como caminho para a mudança de vida tão sonhada por eles, deixando a verdade das personagens se sobressair na narrativa, como é possível notar no fragmento que segue:

[...] o Estado protege a sociedade contra delinquentes, mas para Régis o certo seria aceitar que ele e os que conhecem são delinquentes por necessidade, por querer também participar das melhores coisas da vida, afinal sempre sentia que o pior não era não ter, e sim saber que nunca iria ter, vários carros, uns com adesivos, 'direito', 'odontologia' e embaixo o nome da faculdade, Régis sentia-se um herói, estava jogando certo no jogo do capitalismo, o jogo era arrecadar capital a qualquer custo, afinal os exemplos que via o inspiravam ainda mais, inimigos se abraçavam em nome do dinheiro na Câmara Municipal e na Assembleia Legislativa, inimigos se abraçavam no programa de domingo pela vendagem de novo CD, os exemplos eram claros e visíveis, só não via quem não queria (MPO, 2003, p. 154).

Porém, esse movimento, que sugere uma isenção ou passividade do narrador que não julga a atitude de seus personagens, demonstra a visão que tem sobre essa problemática urbana: os criminosos são vítimas da desigualdade e do preconceito social. O ódio é mostrado como ódio social. Dessa forma, alimentado pelas condições econômicas e as diferenças entre as classes sociais, volta-se contra diferentes figuras sociais, como a burguesia, o policial, o apresentador de TV, as personagens da novela e os políticos. Também é mostrado como ódio individual, voltado para os iguais e alimentado pela competitividade do sistema. Na reflexão do bandido, que se sentia um “herói” no jogo do capitalismo, o narrador realça as causas do estado degradante e expõe os verdadeiros “bandidos”, como os mandantes do tráfico de drogas e de armas e a polícia corrupta, denunciando os mecanismos sociais por trás da violência e a responsabilidade do Estado.

Régis também reflete sobre o ambiente social que o cerca e pensa “no que se transformara a sua vida”, enquanto caminha por vielas, becos, quinas e esquinas da quebrada. Nesse caminhar, o narrador conduz o leitor pelo pensamento de Régis que concluiu que nesse “jogo”, marcado pela traição, ele havia fracassado. Enquanto o acompanha nessa caminhada, o narrador também faz uma descrição física da periferia, que remete a uma imagem cíclica da miséria.

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 (MPO, 2003, p. 240).

A personagem reconhece nas imagens de crianças pobres que vê um contexto social que pode ser estendido à realidade de qualquer periferia de qualquer grande centro urbano do país. Régis se identifica com as cenas narradas, pois também foi uma criança como aquelas que vê, a história se repete. As personagens narradas são representadas de forma genérica, como indivíduos comuns à realidade e ao espaço urbano representado. Essa estratégia narrativa também confirma a potência coletiva da trajetória das personagens que formam a quadrilha chefiada por Mágico, principalmente a de Régis.

Outras duas personagens também contribuem para que a missão de Régis e de seu bando seja cumprida. Paulo difere-se das personagens centrais do romance. Ele é um jovem que trabalha, que não bebe, que tem os livros como um “abrigo”. Passou a viver com a avó, dona Lavinha, ainda criança quando seu pai foi assassinado e sua mãe fugiu para viver com o patrão. História que se aproxima da vivenciada por Rael, personagem central do romance *Capão Pecado* (2000). Paulo estava na “contramão” do que todos queriam no bairro, pois “[...] não desfilava de tênis novo, nem se interessava por motos e coisas desse tipo [...]” e seu sonho era bem simples “[...] um terreno para construir sua futura casa” (MPO, 2003, p. 81). Dedicava seu pouco tempo livre à leitura e à boa música. Além disso, analisa e julga o comportamento e a atitude dos moradores da periferia. Seu nome é sempre lembrado quando se fala em estudo e educação. Também é sempre lembrado como exemplo de boa conduta quando a vizinhança falava de bandido, de drogas e de álcool. Paulo aproxima-se de Rael nesses aspectos. Porém, a forma como vê a periferia difere-se da forma como Rael a vê.

Paulo morava num lugar onde ninguém se respeitava, assim ele acreditava, pois via os moradores jogarem lixo no córrego e dias depois estarem apavorados tirando os móveis de casa, pois o córrego transbordava e acabava invadindo suas casas, a seu ver a falta de respeito era com eles próprios. Os pais bebendo o dia inteiro e jogando fora o que deveriam ser preciosos momentos de convivência com os filhos, [...], e o desgosto dominava de ponta a ponta uma viela, em todos uma dor de saudade, em

todos a falta de algo que não sabiam bem o que era, em todos o fascínio da noite e o medo de chegarem em casa sem sono pensarem em suas vida. [...]

Ele odiava tudo isso, odiava viver aquele, lugar, no mesmo lugar que puxou seu pai para a cova e fez sua mãe fugir com o patrão e o abandonar ainda criança, mas sabia que o lugar tinha um ritmo, e ele outro, sabia que não devia entrar no ritmo do lugar e sim seguir o seu próprio (MPO, 2003, p. 76 - 77).

Paulo também odeia, sente repulsa pelo lugar em que vive, pela incoerência da atitude das pessoas, pela degradação e violência que marcam esse lugar. Ele quebra o ritmo da narração contrapondo-se ao estereótipo predominante, pois remete a uma imagem que se diferencia do marginal da favela narrada. É uma personagem cujas virtudes maiores são o trabalho e o hábito da leitura. Paulo, inconformado com a condição social do lugar onde vive, vê a periferia como um espaço estigmatizado pela criminalidade e pela violência e atribui a seus moradores uma parcela da culpa por essa situação. Ele parece ter o desejo de exercer a sua individualidade, parece, ao contrário de Rael, não ter compromisso com a sua comunidade. Mas o trajeto que percorre até o parque Independência vai revelando um olhar lançado sobre a periferia que expõe um ciclo de miséria, fome e dor. Revela, também, certa identificação da personagem com esse espaço. Paulo, antes de tudo, também é um homem periférico.

[...] ia passando o tempo entre um passo e outro, as ruas de terra, os barracos iluminados, as pontes de madeira por onde passava já eram seus cenários costumeiros, mas apesar disso notava as crianças brincando na beira do rio, ou então trancadas em casa, esperando a mãe chegar do serviço e sentia-se mal por elas crescerem assim, como ele cresceu, em ruínas, e a cada passo que dava sentia que era longa e estranha a sua caminhada [...] (MPO, 2003, p. 179).

Paulo foi como aquelas crianças que vê e, por isso, também sente ódio, mas parece que nesse momento ele também percebe que o passado se repete e continuará a se repetir. Daí a necessidade de conscientizar os manos e minas, levá-los em direção a compreensão da desigualdade, da miséria, da dor, do sofrimento e da violência tanto física quanto simbólica a que estão submetidos, para que realmente consigam colocar a periferia em outro lugar. Nesse sentido, sua caminhada é “longa” e “estranha”, pois esbarra no conflito entre a periferia e o centro e entre o sujeito e o próprio território. Talvez seja o mesmo ódio que sente Régis quando se lembra de sua infância, “[...] das roupas dadas, das esmolas que lhe traziam tanta dor, do seu

pai chegando nervoso e batendo em sua mãe, sempre a mesma rotina, e sempre novas lágrimas [...] (MPO, 2003, p. 155). Ambos estão localizados nesse lugar “entre a revolta e a fome” (MPO, 2003, p. 39). E são personagens como Paulo que não nos permitem falar de um romance com tom determinista, como poderia concluir o leitor em uma primeira leitura. Na verdade, são ódios que emergem e explodem de diferentes formas e por variados meios, mas, em comum, está o fato de não aliviarem a dor, nem saciarem a fome, nem torná-los visíveis socialmente.

A imagem de Dinoitinha, um menino sem nome próprio que vendia rosas nos sinais de trânsito da cidade e aparentava ter seis anos de idade, brincando com seus dois irmãos dentro de um fusca azul abandonado, chama a atenção de Régis que se lembra de sua própria infância e das brincadeiras com um velho volante de carro trocado por seu pai. Essa personagem também chama a nossa atenção, durante toda a narrativa, pela carência que o acompanha e por suas atitudes em momentos de tensão do enredo. O narrador a apresenta em uma longa cena cuja protagonista é a dor:

[...] não queria voltar para casa, tinha que arrumar outro lugar para ir, sua mãe devia estar chorando ainda, ele viu o soco que seu pai lhe deu, ela só caiu alguns segundos depois, a dentadura rachou, ela chorou muito e Dinoitinha resolveu assistir o resto do campeonato, o pai bêbado podia partir pra cima dele também, vai saber [...] (MPO, 2003, p. 70).

Além de todo esse sofrimento, de ser expectador das surras sofridas por sua mãe e das bebedeiras de seu pai, a fome também o acompanha. Assim como Lúcio Fé, a escola era um lugar que frequentava, porque era onde podia comer. Esperava ansiosamente a hora do recreio e entrava na fila duas vezes para pegar o lanche. Lembrava-se de uma conversa com um professor que, certa vez, falou muito com ele sobre a importância da escola. Mas o menino não entendeu quase nada e “[...] a única lembrança que guardou daquela conversa foi uma frase, ‘o caminho menos sofrido pra você, meu pequeno, é estudar’” (MPO, 2003, p. 138). A conversa entre a criança e o professor indica que o narrador vê na educação uma alternativa ao mundo do crime e uma possibilidade de mudança do cotidiano ao qual o menino está submetido. Assim o narrador introduz a personagem na história. Vende rosas no sinal de trânsito para ajudar a família e, apesar dos comentários da vizinhança sobre seu possível envolvimento em algumas “correrias”, o narrador esclarece que o “[...] pequeno havia vendido rosas durante a noite [...]” e que “[...] nunca teve

coragem de pegar nada dos outros [...]” (MPO, 2003, p. 109). Além da fome e da carência, que se repetem no cotidiano de tantas outras crianças periféricas, Dinoitinha também demonstra ser mais uma personagem comum que o narrador retrata. Chora por não conseguir conter tanta dor diante da imagem da avó e das lembranças de todo o esforço dela para mudar de vida, não se esquece “[...] das sacolas cheias de roupa para passar [...] da marca do ferro de passar roupas que sua avó tinha na barriga, marca deixada por um acidente de trabalho, a frase que a patroa disse a sua avó, obrigando o pequeno a ficar sozinho mais algumas horas [...]” (MPO, 2003, p. 110). O menino também ajuda seu José Antônio a limpar o terreno onde antes ficava sua casa, destruída após uma forte chuva. No final do romance, em um momento em que Dinoitinha tentava ajudar sua mãe a arranjar o dinheiro para o enterro de seu pai, encontra na rua o crucifixo dourado que Régis sempre trazia no pescoço. Com esse fato, o narrador parece sugerir, de forma determinista, que a vida no crime é a única alternativa para crianças como ele. Como se a marginalidade, que comumente se inicia na infância favelada, fosse um ciclo do qual fosse impossível escapar. No entanto, a imagem do crucifixo encontrado pela criança antes de significar uma continuidade pode trazer uma ideia de ruptura. No romance, todos estão submetidos à mesma condição periférica e, por isso, é preciso expor e criticar a lógica que sustenta a crescente criminalidade em um território de escassez, diante de um sistema que não oferece outra saída além das redes de tráfico de drogas e da criminalidade.

As histórias de Dinoitinha e de Régis se cruzam mais uma vez. A criança avisa-o, no momento em que está prestes a executar o plano para se livrar de seus parceiros, que havia duas viaturas da polícia na rua de traz. O aviso do menino mudou todo o plano organizado por Modelo e pelo delegado Mendonça para Régis matar a quadrilha de Mágico e pegar o dinheiro, que cada um conseguiu com o assalto a banco. Régis perde o controle do jogo nesse momento.

Modelo é o chefe de um bando de traficantes que deseja aniquilar e substituir a quadrilha de Mágico - que tinha como principal objetivo “acertar a boa”, fazer a “correria perfeita” e deixar a vida do crime - quando o tráfico de drogas torna-se o negócio mais lucrativo no mundo do crime. E ele sabe que a única forma de ganhar dinheiro era usando o método do Estado: “repressão e dependência”. Assim o narrador introduz a personagem na história:

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 [...] (MPO, 2003, p. 28).

Seu apelido é por causa de sua vaidade, “[...] por estar sempre arrumado e ter um topete loiro que ele revitalizava com reflexo toda semana” (MPO, 2003, p. 139). O apelido também sugere que ele é o “modelo” a ser seguido, é o “espelho” de muitos, como do menino que o observa e deseja um tênis como o dele. Dono de uma “boca de fumo” na favela é temido na periferia e aterroriza a marginalidade e os moradores da quebrada para obter poder a todo custo.

O envolvimento do delegado Mendonça e do policial Aires com Modelo para organizar um esquema “lucrativo” para todos confirma a visão do narrador com relação à polícia. A imagem da polícia surge envolta em uma lógica perversa. Como membros do Estado, os policiais são vistos como representantes da segregação e da discriminação das quais os moradores das favelas e periferias são vítimas. Porém, também são vistos como vítimas do próprio sistema, como aqueles que escolheram o lado errado, pois batem em quem deveriam proteger. A imagem da polícia é construída a partir da contraposição entre o policial que humilha os moradores, exigindo a apresentação da carteira de trabalho, revistando sem qualquer motivo, que espanca, humilha e prende de forma arbitrária, e o policial corrupto, conivente com o crime organizado e que sustenta o tráfico de drogas e de armas. Em outro momento do enredo, o narrador relata a ação de um “pé-de-pato”, como são nomeados, na gíria das periferias paulistanas, os matadores de aluguel contratados para “limpar” a sociedade da malandragem:

Encapuzado, um operário do Estado, chamado popularmente de pé-de-pato, decide se o menino vive ou não, embora a resposta para os outros 34 que ele já matou tenha sido não, ele finge que ainda decide [...] o ceifador de vidas antes condecorado pelo Estado, agora estimulado pelo apresentador do programa policial, que diz com voz imponente que tudo é culpa dos famigerados bandidos. [...] Ele engatilha, é aceito pelo próprio povo oprimido que ele julga e condena, tem em sua mente o que lhe clicam há anos, que a culpa é deles, da raça inferior, a raça que rouba, que sequestra, a raça que mata, a raça que não segue as leis de Deus, a raça que tem que ser exterminada (MPO, 2003, p. 151).

Ironicamente, o narrador nos apresenta o “operário do Estado” e, assim como o policial, ambos são vistos como inimigos de todos e alienado pela mídia, que os faz acreditar que estão fazendo a coisa certa, que estão “limpando” a sociedade dessa “raça”. No Brasil, a pobreza está diretamente relacionada ao crime e associada à população pobre e moradora das favelas e periferias das grandes cidades. Porém, afirmar que a pobreza explica o crime “[...] significa reforçar a opção pelos pobres que a polícia e a Justiça brasileira já fizeram há séculos” (ZALUAR, 2000, p. 58). O medo instaurado reforça discursos e práticas que enfatizam e priorizam o uso de violência e a suposta contenção desta. Também legitima o uso da violência pelo morador da periferia como uma resposta. Cansado e sem perspectiva diante do preconceito social e racial, o narrador não visualiza outra saída que não a revolta e a guerra contra aqueles que considera inimigos. A posição, portanto, se inverte.

São os favelados que encaram a instituição policial como ‘fora da lei’ e como mecanismo primordial da injustiça. Prender os mais jovens, os mais pobres, os mais pretos, os que não têm protetores nem pertencem às grandes organizações parece que tem sido a solução mais fácil e de mais trágicas consequências da relação da polícia com os trabalhadores mais pobres. Ainda é o infrator solitário ou eventual o alvo predileto da ação policial repressiva que não se baseia na investigação (ZALUAR, 1994, p. 83).

O assalto ao banco é bem sucedido e tudo sai da forma como foi cuidadosamente planejado. Na hora do assalto, todos só queriam o que todos querem: o dinheiro. Dinheiro que os faria serem inseridos na sociedade de consumo, que os possibilitaria comprar “os olhares das meninas” (MPO, 2003, p. 169) ou “[...] deixar um patrimônio, se um dia tivesse um filho, ele não ficaria na fila do sopão do centro, não cheiraria cola para acalmar a fome” (MPO, 2003, p. 170), afinal, “[...] quando a classe alta recebesse o seguro, iriam estar todos felizes em algum iate bebendo” (MPO, 2003, p. 168). Não se trata de ter patrão, eles não querem ser humilhados pelo patrão; não se trata de ter salário, eles não querem recebê-lo e perceber que não é suficiente para as necessidades básicas e continuar com a rotina de privação, de ausências e faltas. Eles querem o que eles nunca tiveram: dinheiro e cidadania. O desenrolar da narrativa confirma o tom pedagógico ressaltado, pois mostra que o fim daquele que opta pelo caminho da criminalidade para obter dinheiro é trágico.

Após o assalto ao banco, Régis é envolvido em um esquema organizado por Modelo e pelo delegado Mendonça em que teria de matar seus companheiros e pegar a

parte do dinheiro de todos em troca de não ser preso pela morte de Adilson. Era um acordo “sem saída para Régis” que, naquele momento, já sabia que o “[...] jogo estava chegando ao fim” (MPO, 2003, p. 190). Foi nesse momento, também, que ele pôde ter certeza do poder de Modelo. Em um momento de epifania, Régis, então, chega a uma óbvia conclusão sobre esse jogo em que estava envolvido e que “sabia jogar muito bem”:

[...] Régis parou os olhos no copo e ficou refletindo sobre o jogo, como Modelo podia ter dominado tudo, bem debaixo dos olhos de todos? Como podia ter até a segurança dos policiais? Olhava para o copo cheio e chegou à mesma conclusão a que sempre chegava, dinheiro, dinheiro era a razão de tudo, sabia que nenhuma fita que fizessem daria mais dinheiro que o tráfico, o tráfico era um comércio contínuo, vivia fluindo, o crime era instável, tinha seus altos e baixos, uma fita boa ali, um acerto com os homens acolá, uma boa carga num lugar, um desacerto com alguém em outro, na maioria das vezes o dinheiro ganho com um bom roubo era aplicado para a compra de mais armas, as armas emprestadas, não se podia negar nada para um parceirinho da vida torta, muitos eram presos ou perdiam as armas no acerto com os policiais, a dívida rolava, dificilmente era paga. Régis sentia que o jogo dessa vez estava perto de acabar, pela primeira vez tinha a impressão de que no tabuleiro havia poucas peças (MPO, 2003, p. 207).

Régis é mais um jogador nesse tabuleiro em que as peças se deslocam, se modificam e se adaptam com rapidez. Porém, ele tinha perdido o controle do jogo. No fragmento citado, a personagem coloca em questionamento a segurança pública e a problemática do tráfico de drogas, que invade as favelas e as periferias do país. Régis percebe que a ordem foi alterada pelo avanço do comércio de entorpecentes.

Como mencionado, Neguinho da Mancha na Mão é colocado no meio de um jogo de mentira e traição em que também assume a posição de pivô de toda a guerra declarada entre a quadrilha de Mágico e a de Modelo. Matar Guile “[...] foi seu erro mais grosseiro” (MPO, 2003, p. 213). Mas as desconfianças de algumas personagens dão ao leitor algumas pistas que deixam dúvidas sobre os reais motivos desse embate, como a desconfiança de Paulo quando Auxiliadora, sua namorada e tia de Neguinho, foi assassinada: “[...] Paulo sabia de toda a guerra que Neguinho havia começado ao matar Guile, mas também sabia que Guile não era tão querido assim pela banca de Modelo, apesar de trabalharem há muito tempo juntos, no fundo sentia que algo mais havia por trás de tudo [...]” (MPO, 2001, p. 211). Além disso, há a desconfiança de Aninha e Celso Capeta, que não acreditavam que

Modelo faria tudo isso por causa de Guile e que, na verdade, algum integrante da quadrilha teria feito um acordo por fora para pegar as partes do dinheiro do assalto.

É em Régis, portanto, que recai o desfecho do romance. Mas o narrador sai em sua defesa, como é possível perceber no trecho transcrito a seguir:

[...] Régis se odiava pelo maldito plano que seguia, mas foi tudo orquestrado pelo destino, ele sabia quem criou a música, mas sua tarefa era executá-la. Régis havia avisado para que não gastassem o dinheiro por enquanto, principalmente com carros e motos, afinal a denúncia por ali era uma coisa certa e delator era o que mais tinha no bairro [...] (MPO, 2003, p. 235).

Ele não é apenas uma vítima inocente, menos bandido por causa de seu conhecimento e senso crítico, mas é um sujeito que sinaliza ser pertencente desse mundo que critica, desse sistema injusto. Novamente o destino aparece não dando escolhas para o protagonista. Para preservar sua família e sua liberdade, ele precisa trair seus companheiros de “correria”. E foi o conhecimento sobre as regras desse jogo que fez com que vacilasse no momento errado. Régis quebra o acordo matando Modelo.

A cena final, protagonizada por Régis, é narrada em um longo parágrafo sem pontos finais. É uma confusão de pensamentos e delírios que surgem de forma brusca na cabeça da personagem. Entre a dor no peito, provocada pela bala que saiu da arma de Modelo antes de matá-lo, e as lembranças de momentos de sua vida, como o nascimento do filho, as brincadeiras da infância, os momentos com o pai, com a irmã, as farras, as amantes, as bebedeiras, surgem referências da cultura popular urbana que vão desde seriados de TV a marcas de produtos e a preocupação com sua família. Nessa confusão, provocada pela dor e que nos remete à imagem da vida passada a limpo nos momentos finais, vemos os sonhos que também ficaram perdidos no sangue, que saía do buraco em seu peito, e na tentativa de sorrir, que se “[...] estilhaçou como um copo de cristal arremetido contra a parede (MPO, 2003, p. 253).

Assim como Rael, a morte de Régis parece mostrar que a alternativa para o sujeito da periferia não é a entrada no mundo do crime ou no tráfico de drogas, como uma solução para a inserção em uma sociedade de consumo que o priva de consumir. O “castelo de areia” que se constrói por esse meio é frágil. E o preço que se paga pela

escolha é a própria vida, frágil como um “copo de cristal”. De forma contrária a uma ideia de vitimizado e de condenado à condição de periférico, matar Régis e aniquilar a quadrilha a qual fazia parte é a única forma de as personagens cumprirem a sua função no enredo. A narração de suas trajetórias funciona para libertar os sujeitos que vivem na periferia ou, pelo menos, para conscientizá-los ética, cultural e socialmente, rompendo com a noção de aceitação da condição de condenado à qual estaria destinada a vida do sujeito periférico.

Da impossibilidade de alguém, bandido ou não, vencer qualquer guerra nesse “campo de batalha” urbano é que emerge a crueza da narrativa e a realização de sua função. A única instituição que se dá bem, por assim dizer, é a polícia. Nem mesmo Modelo, o bandido “protegido” pela lei consegue ter êxito nesse “jogo”. A polícia não precisa se preocupar com a bandidagem, pois os próprios bandidos se devoram e ainda pode extorqui-los. Essa constatação reforça a visão já mencionada sobre a instituição e os agentes que deveriam prover a segurança da sociedade. Mas não são somente os bandidos que se relacionam dessa forma. Em outros momentos, por meio de reflexões das personagens, o narrador também revela que os próprios homens periféricos se devoram, como policiais que espancam trabalhadores e trocadores de ônibus que defendem o dinheiro do patrão que explora. Nego Duda conhece muito bem isso. Na verdade, foi o que realmente aprendeu quando trabalhou na construção civil.

[...] aprendeu que os bacanas donos das construtoras não registram ninguém, aprendeu que os prédios são erguidos por peões como ele, que sem registro e sem garantia de convênio ainda recebiam menos que o devido, pois um irmão de cor chegou primeiro na obra e virou gato, pagava sempre a menos para todo mundo, para ficar com a maior parte. Ele sempre foi revoltado com os bacanas, mas nunca pensou que pessoas como ele, da mesma pobreza, podiam ser tão filhas-da-puta e não olhar a situação do próximo [...] (MPO, 2003, p. 40).

Em muitos momentos, o narrador, no romance, deixa transparecer que a condição de abandono social e violência as quais estão submetidos os sujeito que representa nesse espaço discursivo explicaria toda a criminalidade. Mas não se empenha em apenas descrever o cotidiano violento desse espaço urbano. Ressalta, também, um cotidiano que não se relaciona com o crime. O desfecho da narrativa, que reforça o tom moralizante e pedagógico destacados, nos permite concluir que há uma condenação do sujeito que opta pelo crime para ter acesso ao consumo oferecido a

todos, mas alcançados por poucos. Essa escolha não tem a potência de mudar o que está posto, ao contrário, condena o sujeito a uma condição cada vez mais marginalizada. Além de marginal ele também passa a ser um criminoso. Dessa forma, exercendo seus destinos, a punição para aqueles que fazem a escolha errada é pagar com a própria vida.

5.3 O NARRADOR MARGINAL

Mas pode alguém enxergar o belo com olhos obtusos
pela falta de quase tudo que o humano carece?

Paulo Lins

Os narradores dos dois romances de Ferréz, que compõem o *corpus* desta dissertação, não têm apenas a função de observar os protagonistas e conduzir o leitor por suas histórias ou pelas histórias das demais personagens, como um narrador observador clássico, tal como tantos outros que circulam no campo das narrativas de ficção brasileiras. Narradores que ora se distanciam dos sujeitos e dos espaços narrados e ora, sob olhares curiosos e interessados, aproximam-se e captam seus gestos e falares. Também não são vozes narrativas que valorizam e que tomam como seu o ponto de vista de suas personagens, dando voz ao sujeito representado. Os narradores reivindicam a aproximação com o universo marginalizado por pertencerem a ele e não apenas por se disporem a ficcionalizá-lo. Interessa-nos, portanto, o modo como esse olhar de dentro incide sobre as personagens e o espaço por ele narrados.

Os narradores de ambas as obras têm uma função nessa busca empreendida nos enredos, tornando-se também uma voz na narrativa. É como se Rael e Régis não estivessem sozinhos em suas trajetórias, pois as palavras dos narradores estão carregadas de julgamentos, de explicações e de sentimentos. Não deixam dúvidas quanto ao pertencimento ao lugar de onde narram e que, por eles, são narrados. Quando a voz narrativa afirma que o “[...] álcool complementa o círculo de dor tão comum por aqui” (CP, 2000, p. 17), coloca-se bem próximo da matéria narrada e a

organiza a partir de suas próprias experiências, que são compartilhadas com suas personagens. Coloca-se, constantemente, como aquele que conhece a periferia por dentro, que conhece seu funcionamento em suas variadas dimensões e que a ficcionaliza a partir de um ponto de vista pouco conhecido nas narrativas de ficção que trouxeram para o campo literário os sujeitos e espaços marginalizados da cidade. É esse olhar que conta o que viu, ouviu e viveu, um olhar, muitas vezes, angustiado, indignado, de contestação e de ódio que vai inserindo personagens e situações, conflitos e tensões, enunciando a movimentação, relacionada a uma ideia de periferia. Esse ponto de vista singular a partir da perspectiva de quem também está à margem é que nos permite atribuir-lhe o adjetivo marginal.

Não há distanciamento estético nem marcas de distinção. A voz narrativa, portanto, não utiliza a alteridade apenas como recurso estético. O narrador é ele próprio o “outro”. E é na aproximação entre narrador, sujeitos e espaços por ele narrados, ao ponto de o leitor quase não conseguir distingui-los, que reside a complexidade desse narrador em terceira pessoa pouco presente no campo das narrativas de ficção brasileiras. Ele tem a preocupação de expor a violência sofrida pelo homem periférico que não é contada pelos meios oficiais do saber ou pela cultura dominante. Não há a necessidade de intermediações, pois o narrador parece assumir a posição de porta-voz da comunidade que narra. Como um sobrevivente, o narrador marginal, em uma clara intenção testemunhal, emerge a partir das vidas ficcionalizadas e conta o que a experiência lhe proporcionou de conhecimento sobre a condição de homem periférico. Esse movimento de narrar a partir da posição de quem sofre, de quem testemunha trajetórias de vidas e experiências que geraram um aprendizado provoca a satisfação da missão que se cumpre, ou seja, do “[...] conselho, da lição sentida e transmitida” (ZIBORDI, 2004, p. 76). Daí sua narrativa ser exemplar, pois ele narra porque está vivo, porque não perdeu a vida no “campo de batalha”.

O narrador marginal é parte da “escrita periférica”, por assim dizer, que engloba um conjunto de produções como o RAP do grupo Racionais MC’s, por exemplo, e os “relatos do cárcere”⁴⁶. O autor compartilha com o seu narrador as informações que

⁴⁶ Como exemplo de “relatos do cárcere”, podemos citar o livro *Sobrevivente André Du Rap (do massacre do Carandiru)*, depoimento em primeira pessoa concedido ao escritor e jornalista Bruno Zeni, que organizou e mediu o trabalho de memória de André Du Rap sobre o que presenciou no

narra. A periferia não é apenas tema de suas obras, mas é a sua realidade como escritor e morador. As histórias narradas são marcadas pelas experiências do autor, transferida de modo ficcional para os textos, inscrevendo-se nele e na própria voz narrativa, vinculando a criação fictícia à própria experiência.

A atitude estética coloca o narrador marginal no centro da narrativa e que, por meio de um olhar analítico, apresenta a sua visão das personagens, amparada por um procedimento de análise que se quer sociológico, transformando as trajetórias individuais em sociais. Por meio desse procedimento, também narra as diferentes trajetórias sociais da sua periferia e apresenta o cotidiano da comunidade. Não é, como podemos concluir, realizada uma mera descrição da periferia que representa na qual o espaço social é apenas cenário para o enredo.

Embora as histórias de Rael, de Régis e das demais personagens sejam contadas em terceira pessoa, a objetividade do narrador afasta-se do padrão clássico do Realismo e do Naturalismo da segunda metade do século XIX. O modo onisciente tradicional de narrar, se assim podemos nos referir ao narrador marginal, participa do enredo e interfere na narrativa por meio de um discurso compartilhado com suas personagens, posicionando-se ao lado delas. É um narrador em terceira pessoa que fala de dentro da periferia, realçando o ponto de vista do pobre favelado. Esse lugar legitima a atuação do narrador que detém o domínio sobre a narrativa e sobre a consciência de suas personagens, com as quais deixa claro compartilhar o mesmo referencial linguístico, as mesmas ideias e os mesmos valores, materializado no ódio declarado contra a camada social e economicamente dominante e dividido com suas personagens.

O narrador marginal expõe a luta pela sobrevivência nesses espaços localizados na orla da cidade. Além dos conflitos que surgem dentro do próprio espaço periférico e entre as próprias personagens, também há o embate externo entre os que estão “dentro” e os que estão “fora” da periferia. É criado, então, um espaço de representação pleno de tensão e conflito. O sentimento de ódio entre as classes reforça a construção da imagem dos que estão do lado de fora da periferia como

pavilhão nove do Carandiru durante a invasão de policiais, em 1992, que resultou na morte de 111 presos. Além dessa obra, também podemos destacar o livro *Diário de um detento*, de Jocenir, também um ex-presidiário que narra seu cotidiano dentro das penitenciárias por que passou.

aqueles que são indiferentes à situação social do “outro”, como os culpados pela condição de abandono e degradação desse espaço da cidade.

Em *Capão Pecado* (2000), não há a descrição ou mesmo a presença física do *playboy*, ao contrário de *Manual prático do ódio* (2003). Porém, nem mesmo no segundo romance o narrador dá voz aos que estão do “lado de fora” da periferia. A única voz que se ouve é a que ecoa da periferia. Nesse movimento, o narrador formula comentários e críticas que direciona contra os que estão posicionados do “lado de fora” da periferia. No confronto entre os espaços, de um lado temos os que vivem à margem da sociedade colocados no lugar de vítimas e, de outro, os que não fazem parte da periferia, vistos como culpados e colocados no lugar de vilões. A realidade, polarizada, é assim percebida por um narrador que se posiciona em um território marginal. Portanto, ao mesmo tempo em que se empenha em narrar as várias histórias que se desenvolvem no espaço ficcional, intervém na narrativa com comentários e críticas que problematizam a realidade social em que também está inserido. Esses comentários que formula saem, em alguns momentos, em defesa dos marginalizados, porém, em outros, também se voltam contra eles, como uma forma de abrir-lhes os olhos.

Do ponto de vista formal e estilístico, o narrador marginal da obra de Ferréz afasta-se do narrador pós-moderno definido como aquele que se subtrai da ação narrada e, ao fazê-lo, “[...] cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra” (SANTIAGO, 2002, p. 51). A principal característica desse narrador é o ato de narrar experiências alheias e não as que por ele foram vivenciadas. Busca distanciamento em relação ao fato no espaço ficcional. É uma forma descentralizada de narrar que surge da dificuldade de trocas de experiência entre os sujeitos na pós-modernidade e da necessidade de se conhecer as experiências vividas pelo outro. A sociedade pós-moderna, ao contrário da moderna, se caracterizaria pela fragmentação das narrativas e pelo descentramento do narrador. Nesse sentido, “À medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais e mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas. As pessoas já não conseguem hoje narrar o que experimentaram na própria pele” (SANTIAGO, 2002, p. 44). Na narrativa pós-moderna, a intenção não é transmitir um conhecimento adquirido a partir de uma experiência pessoal, mas o ponto de vista decorrente do olhar lançado sobre o

“outro”. A autenticidade criada a partir da tomada do ponto de vista de quem sentiu na pele o que narra já não é essencial para o narrador pós-moderno, assim definido como aquele que

[...] transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 44).

Também não pode ser definido como um narrador observador clássico, como mencionado. Narrador que olha para se informar e narrar a partir de uma postura objetiva e impessoal ou mesmo de postura em que analisa criticamente e julga, intrometendo-se na narrativa de forma entrosada ou não com a história narrada. Parece ser tarefa difícil tentar encaixar o narrador marginal de Ferréz em alguma categoria. Acreditamos, também, que isso não seja o mais importante quando o colocamos em discussão, mas sim a desestabilização das fronteiras entre autor/narrador/personagem que provoca devido ao lugar de enunciação que assume. É um narrador que pertence ao mesmo mundo das personagens e, por isso, ora se apresenta como expectador, ora como morador, demonstrando seus sentimentos, valores e opiniões não somente por meio das personagens, mas por meio de sua própria interferência na narrativa.

O gesto literário de Ferréz objetiva construir um território discursivo em que a voz da comunidade emerja entre as páginas e, também, provocar a capacidade crítica de seus leitores preferenciais por meio de um discurso que possui uma dicção de denúncia e um fundo moralizante. Difere-se, portanto, do que Walter Benjamin (1985) observa, em seu ensaio “*O Narrador*”, sobre o gênero romance. O filósofo alemão afirma a incapacidade de o romance compartilhar experiências, uma vez que “O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e que não sabe dá-los” (BENJAMIN, 1985, p. 201).

Partindo do trabalho do escritor Nikolai Leskov, também traz, nesse ensaio, uma reflexão sobre o desaparecimento do narrador na história da civilização. A hipótese

elaborada pelo teórico consiste na busca de traços comuns a todas as formas de narrativa percebidas por ele - como o aspecto coletivo, oral e pedagógico - por oposição ao individualismo e a desorientação moral das formas especificamente modernas, cultas e urbanas de narrativa. A contraposição entre o moderno e o tradicional fez com que a cultura moderna fosse concebida por meio do desaparecimento da figura do narrador tradicional, que deixa de ser eficaz na sua proposta de narrar. Nessa perspectiva, o teórico decreta a “morte” da narrativa:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa (BENJAMIN, 1985, p. 201).

Esse narrador moderno se mostra distante, tornando-se incapaz de trocar “experiências” e de denunciar os problemas que daí surgem, traduzindo-se na impossibilidade de comunicação. O narrador tradicional, para Benjamin (1985), aproxima-se do narrador que vem de longe, como a figura de um marinheiro ou um comerciante, e do narrador que conhece bem a tradição, como a figura do camponês sedentário. Ressalta, portanto, a importância do narrador que tem como sua matéria a vida humana e estabelece com ela uma relação artesanal. Define-o como alguém que figura entre os mestres e os sábios:

Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador: em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stenvenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (BENJAMIN, 1985, p. 221).

O narrador marginal criado por Ferréz não se distancia do fato narrado no espaço ficcional. A narração não é feita a partir da observação de situações vivenciadas pelo “outro”, em um movimento de reprodução do que se observa. O distanciamento e a observação da experiência alheia é o que diferencia o narrador pós-moderno do narrador moderno clássico. A narração também não parte da experiência do próprio narrador na tentativa de, talvez, obter mais credibilidade e autenticidade. O que presenciamos é o surgimento de um narrador que abdica de narrar suas próprias

experiências, do lugar central da ação narrada, para narrar o que observa da vivência do “outro”, mas que também é a sua vivência, pois são compartilhadas.

O narrador marginal aproxima-se do narrador clássico, pois pretende ensinar algo e esse ensinamento é elaborado a partir de sua experiência. Porém, o narrador criado por Ferréz está na terceira pessoa. Ele sente na pele a realidade da condição de periférico e, no espaço ficcional, cria suas personagens - o jovem Rael e o bandido Régis - para lhe ajudar nessa tarefa de ensinar. No caso desse narrador, o local de enunciação é o que garante a autenticidade e a autoridade e não a estratégia da primeira pessoa. Tanto o narrador quanto suas personagens se manifestam como figuras centrais dos romances, pois compartilham uma sabedoria tecida em suas vivências.

Em *Capão Pecado* (2000), o narrador divide-se na tarefa de conduzir a história do protagonista Rael e das personagens que se relacionam diretamente com ele ou não em um movimento que revela a preocupação em delinear não somente uma história singular, mas a enunciação da comunidade por ele narrada. Empenha-se, como ressaltado, na construção de um protagonista consciente da condição de desigualdade e de diferença vivenciada no traçado da cidade e que, por isso, carrega a função de ensinar e combater, diferenciando-se das demais personagens que não tem consciência do funcionamento da máquina social em que estão inseridas. Esse movimento revela que o narrador marginal não é alguém alienado, mas sim um sujeito que tem capacidade de construir seu próprio pensamento e não mais ser representado pelo “outro”. Portanto, preocupa-se em dar voz aos pensamentos de Rael para que ele possa realizar sua tarefa. Para isso, utiliza tanto o discurso indireto livre quanto o discurso direto. As vozes da personagem e do narrador se confundem, quase não é possível perceber o limite entre elas. Os questionamentos e observações da personagem também são os do próprio narrador. É um narrador que se faz notar no texto, dando seu contorno aos conflitos vividos. O que se percebe, portanto, é que ele também assume essa responsabilidade e ajuda seu protagonista a realizar a tarefa que lhe foi atribuída e que também é sua, reforçando seus pensamentos com comentários e reflexões, compartilhando do princípio moralizante e pedagógico presente nas falas, pensamentos e atitudes de Rael. A sua consciência e a de sua personagem é a que deseja que toda a comunidade tenha.

O narrador também sai em defesa de sua personagem quando Rael se apaixona pela namorada do melhor amigo, justificando seus atos. Mas também justifica e explica o comportamento e atitudes de outras personagens, como quando esclarece o temor a Burgos: “[...] afinal, Burgos era conceituado e não era bom dar motivo pra treta” (CP, 2000, p.66). Ou quando explana as consequências de um viciado em drogas ficar devendo a boca de fumo. As explicações parecem ter uma função instrutiva propriamente dita, parecem esclarecer as relações éticas e morais que se movem na periferia. Em um momento em que antecede a morte de Will, o narrador empenha-se no trabalho de explicar o castigo aplicado quando uma “lei da favela” é desrespeitada, de forma semelhante ao que faz o narrador de *Manual prático do ódio* (2003) quando relata a morte de Adilson, assassinado por Régis e seus comparsas.

[...] desconfiava que havia sido os manos de Paraisópolis que tinham contratado o Burgos para fazer o serviço: afinal as bocas não podem se dar ao luxo de ficar com prejuízo, porque senão os negócios despencam: é só um nóia saber que tal mano comprou na boca, não pagou, e nada aconteceu, que tá feito o boato que os chefes da boca não tão com nada. O respeito tem que prevalecer (CP, 2000, p. 46).

Em outros momentos, o narrador também abre espaço no enredo para outras personagens refletirem sobre a condição do homem periférico em uma cidade excludente, como nos fragmentos aqui transcritos do diálogo entre Matcheros e Narigaz, amigos de Rael. Nesse momento, quando o narrador cede a palavra a outras personagens que se assemelham a Rael, que também têm certa consciência e senso crítico, ele alivia seu protagonista de função tão árdua. Nesse diálogo, Narigaz tenta convencer Matcheros de que a condição de vida na periferia de uma cidade grande como São Paulo é precária por causa do próprio morador que, muitas vezes, não parte para ação e faz a escolha errada. Guiado pelo desejo de ter acesso aos bens de consumo, envolve-se com a criminalidade e com o tráfico de drogas. É interessante, nessa cena, que a ausência de referência à função do Estado, que não é exercida, faz com que o foco se direcione apenas para o sujeito morador da periferia. A culpa da situação a qual estão submetidos é do próprio homem periférico que, alienado, não parte para o combate, como se a possibilidade de mudança estivesse na mão de cada mano e de cada mina.

- É foda mesmo, no final todo mundo que morre neste fim de mundo é classificado como a mesma coisa. Por isso que eu falo, truta, eu quero

continuar a estudar, e se Deus permitir, mano, eu quero ter um futuro melhor. E o pior é que, se você analisar os fatos, vai notar que de todos os trutas só um ou dois patricios estão querendo algo. Por exemplo, você, você tá vacilando, Matcheros, tem que se ligá, mano.

- Tá certo, cê vê, o Alaor tá na correria, o Panetone e o Amaral também tão dando mó trampo, mas o resto, mano, na moral, tão vacilando. Eles tinham que ouvir as ideias do Thaíde, tá ligado? 'Sou pobre, mas não sou fracassado'. Falta algo pra esses manos, 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 (CP, 2000, p. 117).

O diálogo revela um momento de reflexão de Narigaz, que tenta convencer o amigo de que a leitura e a educação podem ser um caminho para a transformação da comunidade, para a ruptura. Revela, portanto, o entendimento sobre a questão da desigualdade e da diferença social que vivenciam. A instrução letrada é vista como algo valioso que deveria ser priorizada pelo sujeito morador da periferia, pois em um ambiente em que a oralidade predomina a leitura e a escrita não são percebidas como elementos simbólicos de representação, estando mais associadas à exclusão. A personagem tenta conscientizar Matcheros sobre a necessidade de cada mano mostrar que na periferia também há talentos, que também é um espaço de criação e produção. Ela também julga e critica a atitude de muitos moradores da comunidade, comparando-os com os "*playbas*", uma variação do estrangeirismo *playboy*. Expõe, portanto, a consciência de que há a necessidade de mudar a realidade diante da possibilidade de uma vida criminosa, permeada pelo consumo e o tráfico de drogas, tidos como fatores determinantes da violência e da criminalidade vivenciada pelos moradores da periferia. Para isso, é preciso conscientizar os manos, muitos deles alienados, vendo a cidadania como aquela conquistada via bens de consumo. Como uma estratégia argumentativa, Narigaz também compara a vida na periferia com a vida dos que moram foram. A crítica, nesse trecho da narrativa, volta-se, principalmente, para o homem periférico e não somente para o *playboy*, que serve, nesse momento, de referência e modelo aos moradores da periferia. Porém, não querem ser como os *playboys*, mas ter as mesmas oportunidades, pois também são cidadãos, também fazem parte da cidade. É nesses momentos que percebemos que a tensão do romance também se elabora a partir do conflito do sujeito com o próprio território. Também há a referência ao movimento *Hip Hop* quando menciona o

rapper Thaíde e o verso do RAP, *Desabafo de um pobre*, escrito por ele. O diálogo assim prossegue:

- Deixa pra lá, vou continuar com a ideia. Então se liga, os playbas têm mais oportunidades, 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 Aice fazem um rap bem cabuloso, o Amaral e o Panetone jogam uma bola do caramba. Você, Matcheros, desenha até umas horas, mas tão aí tudo vacilando, cês tem que se aplicá. Uns tentam, outros desistem fácil demais, e o que tá acontecendo é que o tempo passa, tá ligado?, e ninguém sai dessa porra. Mas vai lá trocá uma ideia cinco minuto e você vai ouvir reclamação até umas horas. Tá tudo ruim, cara, o mano agora é pai de um bebê, o pai do outro fugiu com uma vaca, o pai de cicrano é tão filha da puta que tão dizendo até que é bicha, e daí pra pior. Mostra aqui quem tem o dom de ler um livro, quem aqui você viu dizendo que tá tentando melhorar, que tá estudando em casa, que tá se aplicando? Ninguém, mano, pois pra sair no final de semana e beber todo mundo sai; mas pra estudar aí é embaçado, e o futuro fica mais pra frente, bem mais pra frente daqui.

- É, mano cê tá certo [...]. Não é culpa do lugar, é da mente; e o futuro dos boys tá mais perto de acontecer do que o nosso (CP, 2000, p. 117-119).

Na dificuldade de convencer o amigo, Nariguaz decide “deixar pra lá” e continua seguindo os pensamentos em que acredita: somente pela exposição do lado criativo e produtivo da periferia é possível retirá-la da condição de invisibilidade social. O diálogo termina com a constatação de Matcheros, que confirma o tom moralizante e pedagógico da narrativa mencionado, ou seja, reforça o objetivo da escrita marginal de Ferréz que vê no conhecimento uma forma de ruptura, pois a mudança tem de acontecer, primeiro, na “mente” do sujeito periférico.

No fragmento que segue, é o próprio narrador que assume essa função de ensinar, de tentar “abrir os olhos” dos manos e das minas. É um narrador que também tem compromisso com os sujeitos e o espaço que narra, ou melhor, é um narrador que tem o entendimento das razões da violência, da exclusão, do sofrimento e do ódio ali vividos. E esse conhecimento faz com que ele coloque o leitor em contato, tanto em *Capão Pecado* quanto em *Manual prático do ódio*, com personagens comuns, que trabalham, que sonham, que amam, que sentem medo, que odeiam mesmo dentro de um espaço social em que se espera atitudes violentas das personagens, rompendo, assim, com a expectativa inicial do leitor ao deparar-se com os romances. O narrador segue, então, com sua tarefa de ensinar:

Mixaria deu uma leda para cada um e começou a dichavar a maconha, cada um fumou o seu e ficou a pampa, curtindo a natureza e viajando cada um

com o seu sonho, não sabendo que o que estava subindo ali era fumaça, mas o que certamente estava descendo era a autoestima, que descia pelo esgoto (CP, 2000, p. 67-68).

O narrador opina, interfere na história narrada, como ao expressar claramente a sua indignação com relação à atitude do patrão de dona Maria, mãe de Rael, quando este foi buscar o pagamento de sua mãe no mercado de Seu Halim, no bairro da Liberdade: “Chegando lá, o pão duro já o havia visto de longe e já estava contando o dinheiro para lhe dar” (CP, 2000, p. 35). Utiliza, na própria construção do enredo, além de sua fala, o diálogo direto das personagens e o diálogo interior do protagonista. Em outro trecho, Rael reflete sobre a figura do “burguês”, e o narrador, novamente, expõe seu comentário e reforça a crítica feita, enfatizando o culpado pela condição precária da vida na periferia:

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 [...] (CP, 2000, p. 166).

Nota-se, no fluxo discursivo do narrador, um movimento que ora nos transporta para os desejos, sonhos, sensações e percepções das personagens, ora nos puxa e nos coloca diante de um retrato cruel da favela. São mudanças de tom bruscas diante da expectativa criada no leitor com a narração das cenas de violência e crueldade, de falta e carência nesse “[...] lugar por Deus abandonado e pelo diabo batizado de Capão Pecado” (CP, 2000, p. 18). São alguns momentos de ternura que podem trazer a sensação de serem episódios deslocados, como os diminutivos utilizados por Rael quando ele pensa em comprar para sua mãe, Dona Maria, “[...] um vestidinho ou um sapatinho” (CP, 2000, p.96). Outro momento em que é possível notar essa mudança é quando o narrador relata a história de amor de Rael e Paula:

Rael chegou em casa com mil e um pensamentos e não conseguiu dormir naquela noite, não sabia mais o que fazer, estava em sua mente somente a lembrança dos olhos de Paula, o brilho de seu sorriso e a embriaguês de seu corpo, que para ele era a coisa mais perfeita do mundo (CP, 2000, p.79).

O emprego de expressões como “o brilho do seu sorriso”, “rosto iluminado pelo sol”, “boca unida que parecia pedir um beijo” e “rosto angelical”, em outras partes do texto, imprime uma quebra no tom negativo e no vocabulário da narrativa preocupada em relatar o cotidiano de uma comunidade da periferia. Essas mudanças de tom destoam dos momentos em que o narrador elabora um discurso violento em contrarresposta a violência sofrida.

A transcrição do pensamento das personagens é um recurso muito utilizado pelo narrador de *Manual prático do ódio* (2003). A caracterização de Régis é quase toda formulada pela exteriorização de seus pensamentos e reflexões. Esse recurso, no romance, também pode ser notado na constituição de outras personagens, como Aninha, João Antônio, Dinoitinha, Paulo e Modelo. O narrador marginal se apropria, por assim dizer, da voz das personagens nos momentos em que capta seus pensamentos e reflexões. Isso é feito por meio do emprego do discurso indireto livre. No trecho que segue, o narrador compartilha do sentimento religioso de José Antônio e da inquietação diante da imagem física de sua esposa, Juliana:

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 (MPO, 2003, p. 37-38).

Os narradores de ambas as obras retratam a periferia de um centro urbano a partir de um modo específico de narrar, pois narram a partir de uma forma de dizer que se estabelece no próprio ambiente social que representam. Seus ditos são marcados pelo uso de recursos estilísticos associados à linguagem oral da comunidade, ao padrão falado, predominantemente, pelos jovens da periferia urbana. Não falamos de mera captação de falares em que o recurso linguístico utilizado se limita ao emprego de gírias e expressões próprias dos sujeitos e espaços retratados. Em *Manual prático do ódio* (2003), há a presença de frases longas em que a pontuação

lhes garante o ritmo de um fluxo contínuo, aproximando a transcrição dos pensamentos das personagens ao uso de uma linguagem oral e imprimindo velocidade e tensão ao relato. Essa estratégia narrativa se confirma no fragmento do romance transcrito:

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 sequestrado Eliana e seu filho (MPO, 2003, p. 221).

O procedimento narrativo adotado também sugere a materialidade de uma fala associada à espontaneidade do modo de dizer o cotidiano. Esse recurso reforça o efeito de aproximação com os fatos apresentados ao criar uma espécie de simultaneidade entre o momento da leitura e a ação narrada.

O narrador de *Manual prático do ódio* (2003) domina a construção ficcional, ao compará-lo ao narrador de *Capão Pecado* (2000), que assume um posicionamento em que interfere e comanda a narrativa, por assim dizer, de forma mais autônoma apenas nos capítulos finais do livro. Nos capítulos iniciais do romance, o narrador dá mais espaço para suas personagens conduzirem suas histórias. As vozes das personagens são, na maioria das vezes, enunciadas por meio do discurso indireto livre e os pensamentos e lembranças, muitas vezes, se sobrepõem às ações. Porém, a autonomia identificada no segundo romance de Ferréz é, aqui, entendida não como uma posição hierárquica que atribui à voz narrativa uma sabedoria maior que a das personagens, mas como estratégica já identificada por Regina Dalcastagnè (2005) na qual a voz de quem narra passa a ser o centro do debate e da cena, reafirmando e reforçando o fato de que não basta “falar de”, mas é necessário “ser de”.

O narrador marginal mantém uma relação ambivalente com o espaço que narra: ora marcada pela repulsa diante da precariedade, da falta, do sofrimento; ora marcada

pelo desejo de potencializar as vidas, as histórias, os sujeitos que nesse espaço transitam. As personagens são vistas por ele como vítimas de um sistema que as fazem assim, que as excluem. Esse olhar se confirma quando o narrador cria uma personagem como Régis, um bandido que incorpora todo o ódio aos mandantes do país, aos *playboys* e aos policiais. A culpa, portanto, é dos que detém o poder, é dos que “ficam” com o dinheiro do país, tão desigualmente distribuído. É uma personagem que, assim como Rael, também tem a função de carregar e representar as questões dos sujeitos que vivem nas periferias e favelas do país, dos que estão à margem.

Essa relação, que pode parecer ambígua, em *Manual prático do ódio* (2003) chega ao seu ponto máximo, pois as personagens centrais do romance são criminosas. Portanto, em alguns momentos, temos um narrador que critica a atitude deles, mostrando que o caminho escolhido não leva à mudança da condição em que vivem; em outro, vemos um narrador que justifica a violência como a possibilidade de resposta das vítimas daqueles que detém o poder econômico e da força repressora do Estado. Não percebemos uma reprodução do discurso veiculado que afirma que a pobreza é a causa da criminalidade violenta, mas um questionamento dessa afirmação e a problematização da “[...] criminalidade violenta que aumenta a pobreza e o sofrimento dos pobres. Isto na medida em que os obriga a viver entre dois fogos e duas tiranias – a dos traficantes e a dos policias” (ZALUAR, 2010, p. 630).

A narrativa em terceira pessoa, que criava a aparente objetividade dos romances realistas e naturalistas do século XIX, como já citado, é utilizada nos romances de Ferréz com um intuito oposto. Pode ser entendida como um esforço autobiográfico que coloca o autor como sujeito do processo das buscas empreendidas. A aparente objetividade liga-se ao desejo de “abrir os olhos” do leitor às injustiças sociais e violências sofridas. O narrador marginal em terceira pessoa de Ferréz, mesmo não tendo esse distanciamento, passa um tom de realidade maior, pois ele se posiciona não como um expectador, mas como quem vivencia, quem sente na pele, assim como as suas personagens e, por isso, possui a linguagem, conhece os modos de vida, as rotinas, os sofrimentos, mesmo que as personagens representem tipos de grupos diferentes dentro do território por ele narrado. O narrador marginal criado por Ferréz aproxima-se de suas personagens não apenas como um mediador, pois é

por meio dele que temos acesso aos pensamentos delas e, ao mesmo tempo, de seus próprios pensamentos. As instâncias narrativas, narrador e personagens, em alguns momentos, se combinam e se entrelaçam; em outros, se sobrepõem, em um entrecruzamento de vozes. Porém, o narrador, principalmente em *Manual prático do ódio* (2003), não abdica da sua posição de sujeito de enunciação. São raros os momentos em que seu olhar transpõe os limites da periferia narrada. Quando isso acontece, é feito por meio de um comentário ou de uma alusão sem aprofundar as descrições ou ações que ocorrem nesse espaço, confirmando a constituição da marginalidade como um território discursivo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As potencialidades do homem só fluem através das fissuras abertas pelas palavras.

Nicolau Sevcenco

[...] o mundão lá fora, a mágoa ali dentro, bem lá dentro.

Ferréz

O percurso que trilhamos na periferia narrada nos dois romances de Ferréz, *Capão Pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003), que compõem o *corpus* desta dissertação, não foi tranquilo e confortável, assim como as trajetórias das personagens e o empenho dos narradores, ressaltados durante o fluxo interpretativo. Adentrar a periferia de suas obras nos impele a transitar em um espaço urbano fragmentado, dividido por muros físicos, culturais e socioeconômicos que separam casas, bairros, cidades e, principalmente, cidadãos. Lugar que surge, página após página, atrelado a imagens que representam a dor, o sofrimento, o abandono, a solidão, a carência, a exclusão, o preconceito, o estigma, a falta de direito do exercício à cidadania e a violência. Lugar habitado por sujeitos que vivenciam a não participação, a negação da própria cidade da qual fazem parte. A periferia narrada é o espaço de banimento e de isolamento onde a exclusão mistura-se com confinamento e serve para armazenar uma parcela da população que a cidade não acolhe. Porém, excluídos do campo social, do campo literário e do processo simbólico, as vivências relatadas nos romances também ressaltam a periferia como lugar criativo e produtivo.

Portanto, são caminhos que abarcam incursões pelo traçado das cidades, pelos seus territórios, pelas lutas e relações de poder que se travam na paisagem urbana contemporânea. Mas não é a imagem do território de exclusão e de violência que tornou nossa trajetória interpretativa incômoda. Foram caminhos tortuosos e sinuosos, porque estávamos diante de uma narrativa em que o lugar e o sujeito de enunciação encontram-se no mesmo plano do objeto de seu discurso. Esse posicionamento provoca deslocamentos e rupturas no âmbito das produções

literárias brasileiras, colocando-nos diante de outras configurações sociais e espaciais que traduzem outras posições e relações de poder e outras formas de expressão. A questão, portanto, gira em torno da diferença de registro que está proposta por uma tentativa de elaboração de uma poética marginal contemporânea, identificada no gesto literário de Ferréz, e que dá forma à experiência narrativa do autor. Poética que, marcada por um teor testemunhal e uma potência coletiva, traduz os anseios comuns dos que se encontram à margem, à margem de qualquer coisa, e faz emergir expressão estética de um espaço tradicionalmente considerado sem valor social e sem potencial para ser traduzido e recebido poeticamente.

Para melhor organizarmos a tentativa de elaborar uma síntese das discussões acerca dos procedimentos narrativos adotados nos romances e das dimensões da poética marginal de Ferréz, retomaremos algumas questões que nortearam esta pesquisa. O trajeto desse estudo comparou dois romances do autor como forma de ressaltarmos a formulação de elementos que compõem sua poética. Ao fazermos uma leitura comparativa das obras, não é difícil notar que se diferenciam em relação a alguns elementos, mas, em grande parte, aproximam-se e convergem para uma mesma proposta literária: provocar rupturas, deslocamentos e mudanças concretas na vida das pessoas e dos lugares que se tornaram sujeitos e espaços em seus romances.

Rael e Régis, que ocupam posições centrais nas obras de Ferréz analisadas, e as demais personagens têm a função de contar para os sujeitos que habitam a periferia narrada o que é importante saber sobre as relações sociais, de iluminar a consciência sobre a condição humana. Por isso suas histórias se repetem estruturalmente e se assemelham, como uma narrativa que tem um caráter exemplar. No desenvolvimento do enredo, Rael e Régis são guiados pelo ódio. Ambos são sujeitos marginalizados, que alimentam e reproduzem o ódio aos que são considerados os verdadeiros vilões nos romances de Ferréz. Lançam seus olhares sobre uma realidade violenta e em permanente tensão e conflito. Mesmo nos referindo a perspectivas que parecem se contrapor, afinal, em *Capão Pecado* (2000) temos um jovem que se afasta dos estereótipos produzidos e reproduzidos a respeito de um jovem morador de um bairro localizado na periferia, e em *Manual prático do ódio* (2003) temos um criminoso, ambos estão em um ambiente comum,

marcado pela violência e pela desigualdade social e ambos têm uma função redentora nas obras.

A ruptura que se busca ao longo do enredo não se limita apenas ao espaço de dentro da periferia. Há também um desejo de voltar-se para o espaço de fora. Esse olhar lançado para fora é carregado de ódio e de questionamentos sobre a representação dos espaços e sujeitos marginalizados da cidade. É criada, nos romances, a representação de uma relação conflituosa entre os dois espaços em que a cidade foi dividida: a periferia e o centro. Porém, também há uma relação de tensão entre o sujeito e o próprio território que delinea na narrativa. Muitas vezes, a crítica e o olhar de repulsa se voltam para os próprios sujeitos que habitam a periferia, pois, de certa forma, a culpa também é deles. Culpa que vem da alienação provocada por uma estrutura social que não dá condições de os sujeitos compreenderem as relações sociais e históricas que engendram a condição de desigualdade a que estão submetidos ou da escolha errada do sujeito pelo caminho do “mal”, ou seja, o envolvimento com o tráfico de drogas e a criminalidade.

Na composição ficcional que sustenta a obra de Ferréz, o autor reivindica a aproximação com o universo marginalizado por pertencer a ele e não apenas por se dispor a ficcionalizar o ambiente periférico em seus romances. O escritor define o lugar de onde fala quando atribui à sua escrita literária o adjetivo “marginal”. Esse lugar urbano de enunciação demarcado em suas narrativas problematiza o lugar de onde fala o sujeito de enunciação dentro tanto do campo literário das narrativas de ficção contemporânea quanto do campo social. Essa posição lhe confere uma força mediadora entre o texto e os sujeitos que retrata. É um discurso autorizado que rasura a fala hegemônica e que busca assumir-se como porta-voz da marginalidade. Não falamos de uma proposta de expressão literária contrária, mas de uma proposta contestatória e que nega a possibilidade de contato e troca com qualquer tipo de movimento externo que procure ficcionalizar esse espaço urbano. O modo como o olhar incide sobre o “outro” é questionado em seus romances, e os traços que elaboram a poética marginal de Ferréz relacionam-se com a forma como o olhar de um narrador marginal, que se opõe ao olhar de “fora”, incide sobre as personagens e o espaço por ele narrados.

Como escritor, Ferréz faz da representação da periferia e de sua condição de marginal objeto de produção artística. Nesse sentido, seu gesto literário é movido pela resistência, conceito permeado, segundo Bosi (2002), por valores não somente estéticos, mas também éticos. Seu gesto literário não significa uma forma de livrar-se da periferia, mas sim o seu compromisso, como mencionado por Heloisa Buarque de Hollanda (2001), com a marginalidade que representa e com quem compartilha suas vivências. É uma forma de representar que carrega, de um lado, o desejo de distinguir-se e, de outro, de promover a igualdade tanto dentro quanto fora da periferia. Quando falamos em igualdade fora da periferia, não estamos nos referindo ao desejo, em sua elaboração narrativa, de ser como o “*playboy*” ou o “*patrão*”, figuras para as quais volta as suas armas e direciona o ódio e a violência. Isso significa dizer que não há o desejo de ser assimilado, mas de ser reconhecido como parte da cidade, ter direito à cidade e à cidadania. É um desejo de transitar, mas sem se confundir, sem ser absorvido, sem ser diluído.

Seu texto não representa uma forma de mediação com o mundo não marginal mediante um processo de saída da periferia e entrada no mundo burguês, por assim dizer, mas uma fuga de territórios estabelecidos ou pré-determinados. A mediação que se percebe refere-se à denúncia da desigualdade e ao desejo de poder transitar por outros territórios sem os olhares receosos que tanto incomodaram Rael e Régis. Nesse sentido, é possível perceber o impulso de desterritorializar-se. Como vemos, a obra de Ferréz opera um movimento de desterritorialização em sua forma e em seu conteúdo. O processo de deslocamento da língua também é uma forma de desterritorialização, um vetor de saída do território, que se convencionou chamar de literatura, e um de entrada em outro lugar. A desterritorialização significa o rompimento com as condições de um território em desacordo com as formas territoriais capitalistas. Seu gesto literário, portanto, também funciona como um processo de reterritorialização em que há a possibilidade de os marginalizados contarem a sua própria história, estabelecerem outras relações sociais, econômicas e políticas nesse território delineado na narrativa.

A impossibilidade de haver um contato entre os que estão “dentro” da periferia e os que estão “fora” sem confronto e conflito reforça o isolamento desse espaço que se localiza na orla urbana. Não há relação de afeto ou solidariedade entre as personagens desses espaços tão desiguais. Não há o desejo de dialogar com outros

saberes ou com os que se encontram “fora” da periferia. Nos romances, a única voz que se ouve é a que ecoa da periferia. Assim, o narrador, a partir da perspectiva de quem também está à margem, percebe suas personagens imersas em um mundo dividido e desigual e volta-se em direção a um centro econômico e de poder idealizado. O narrador revela seu cotidiano e o de suas personagens, marcado pela carência e pela violência, por meio da forma como vivencia e interpreta o território desse espaço da cidade que ocupa. Esse movimento de distinção a partir da percepção da oposição entre um “dentro” e um “fora” e de identificação com os marginalizados configura-se como um dos traços que elaboram a poética marginal de Ferréz.

Em meio a um espaço dividido, o narrador e suas personagens centrais não tentam distanciar-se ao empreender um esforço de reflexão crítica, de tomada de consciência política e social, mesmo quando apontam os pensamentos, atitudes e comportamentos dos moradores da favela, muitas vezes retratados como alienados, preocupados com a sobrevivência e com o consumo imediato. O desejo de criar uma comunidade que falta fica comprometido quando não há identificação. Ao falarmos de constituição de territórios na narrativa, não falamos apenas da apropriação de um espaço, mas do sentimento de pertencimento e dos vínculos estabelecidos nesse espaço. A periferia é percebida como “casa”, ou seja, não há uma relação hostil com o lugar e com os sujeitos, ao contrário, os protagonistas e o narrador marginal assumem fazer parte desse mundo quase invisível socialmente. Porém, em alguns momentos, a relação entre território e identidade torna-se conflituosa, pois muitos moradores, sujeitos às condições impostas e entregues ao álcool, às drogas e à criminalidade, exercem a sua individualidade e dificultam o processo de estabelecimento de traços que os identifiquem com a territorialidade marginal, com o ser periferia, com o ser margem. Perceber isso é fundamental para “[...] a saída da passividade sonolenta para a entrada na atividade guerreira do enfrentamento das vicissitudes” (NASCIMENTO, 2009, n.p.).

A narrativa afasta-se do centro, mas mantém certa proximidade, marcada pela resistência e pelo conflito entre personagens e cidade em que são expostas formas de opressão e repressão, exclusão e injustiças sociais. Também são expostos os responsáveis pela condição a qual estão submetidos os sujeitos periféricos e a resposta possível: o ódio e a violência. Nesse processo de entendimento dos

processos sociais que envolvem a relação entre grupos e segmentos sociais, a narrativa constrói distinções e fronteiras entre “nós” e “eles”, “eu” e o “outro”.

Essa forma de representação cria uma realidade textual e estética a partir de um olhar de um sujeito que não somente contempla o espaço, mas que dele participa com seus códigos coletivos e que o experimenta. A escrita ficcional emerge da sua própria vivência como projeto literário, porém, Ferréz não almeja fazer um testemunho objetivo e distanciado, pois percebemos a subjetividade que se presentifica no compromisso ético e identitário que mantém com uma dada realidade da periferia e do centro.

A leitura da obra do escritor a partir da perspectiva do teor testemunhal reforça a noção de potência coletiva, que identificamos em seus romances. A enunciação coletiva de que falamos realiza-se na própria elaboração do texto, pois as histórias narradas são estruturadas não apenas pelo narrador, mas também pela intervenção de suas próprias personagens. Além disso, a ideia de coletividade também se confirma pela demonstração, em vários momentos do enredo, do comprometimento do narrador com o local de sua fala a ponto de abrir-se para a dicção do território da ação, dividindo a autoria da obra com o próprio território, o que nos dá a sensação de que a periferia fala por meio do “autor” de seu relato, e a narração oferece uma compreensão coletiva para as trajetórias individuais de suas personagens.

Nessa perspectiva, as obras de Ferréz contrariam a individualidade como característica própria do romance em sua origem burguesa. Porém, o narrador marginal, muito atencioso, não deixa de expor as singularidades do espaço e das personagens narradas, trazendo para o leitor personagens comuns, com sentimentos, sonhos, desejos e medos.

Quando falamos sobre a presença de um eu coletivo, não nos referimos à marcação de vozes coletivas, como as expressões literárias das minorias de gênero e etnia, pois acreditamos que a narrativa de Ferréz empenha-se na marcação do local, do território como personagem. Falamos de um eu que é um eu com todos os outros e não como um eu com outro de si apenas, nesse território onde o homem também é o lugar. Essa impossibilidade de ser um por ser vários traduz a potência de sua escrita literária de ser e de fazer-se coletivamente. O narrador marginal não realiza

uma mera descrição da periferia, cujo espaço social é apenas cenário para o enredo, pois há o desejo de formar um povo, um povo que está à margem, está à margem de qualquer coisa. Isso significa dizer que, politicamente, a narrativa transforma-se em um agenciamento coletivo de enunciação, inscrita na violência física e simbólica, na dor e no sofrimento vividos por qualquer minoria.

Ressaltamos, portanto, sua potência política e sua importância no processo de entendimento de si mesmo e do mundo do “outro”. E é aí que se confirma o argumento sobre a potência coletiva de suas obras que sustentamos, pois uma experiência se torna partilhada quando parte de ações comuns que problematizam os modos de percepção de si mesmo e do “outro”, envolvendo, portanto, a estética e a política. A obra de Ferréz integra uma ação coletiva maior, da qual o RAP também faz parte. São expressões que partem de locais coletivos de enunciação e de territorialidades marginais e que desencadeiam reflexões de ordem política, ética e estética.

Dar voz, por meio da literatura, a quem sempre foi silenciado é um desafio da representação na obra de Ferréz. É uma expressão que denuncia um estado de coisas e busca conquistar um direito à voz por meio do registro de uma dicção própria e da tentativa de inseri-la no processo simbólico e político do país. Voz que ecoa na contramão da história oficial. Situamos sua escrita nessa discussão em que as narrativas ficcionais engendram estratégias de resistências aos pressupostos que definem quem está dentro ou fora dos espaços considerados comuns.

Entre o desejo de ser reconhecido como literatura e como discurso verídico, a obra de Ferréz não pode ser definida como uma autobiografia ou a memória de um sobrevivente que vivenciou um extermínio específico. Estamos diante de uma forma de narrar que mescla gêneros, que se relaciona com a ficcionalidade e com elementos internos e externos ao texto. Autor e personagem não têm o mesmo nome, são instâncias que se afastam, e o narrador em terceira pessoa não se confunde com o autor. Há um compartilhamento de ideias, mas não um entrecruzamento de identidades. Porém, contrariando a individualidade do pacto romanesco e sem abrir mão da singularidade, o teor testemunhal da obra se desdobra nos inúmeros sujeitos na busca pela comunidade que lhe falta. O próprio gesto literário do autor é um ato de tentar encontrar essa comunidade que lhe

escapa. E na ausência de um povo, o narrador acompanha suas personagens em um percurso que não se limita ao relato da busca individual de um garoto da periferia que lê, estuda, trabalha, ama, sente medo, ódio e de um bandido que integra uma quadrilha que deseja fazer a “correria” perfeita, pois ao acompanhar seus percursos pela periferia - no qual tomam contato com a realidade da comunidade –, seus raros trânsitos pelo centro, seus sentimentos de ódio, suas dores, seus pensamentos e conflitos vai contando outra história da periferia que representa, ou uma história que ainda não foi contada.

A estrutura fragmentada de ambos os romances é orientada por um fio condutor que centraliza as ações da história de personagens mais expressivos. Rael e Régis são as personagens centrais dos dois romances e, mesmo seguindo trajetórias que se afastam, compartilham o final trágico em que o preço que se paga pela escolha errada é a própria vida. O narrador em terceira pessoa aparece, na maioria das vezes, colado aos pensamentos das personagens, principalmente das que coloca no centro do enredo. Não tem a objetivação típica da onisciência. Parece dar ao leitor acesso às informações e aos acontecimentos de forma mais direta. Essa sensação é reforçada pela proximidade que há entre narrador e personagens a ponto de o leitor quase não conseguir distingui-los. Ele conhece intimamente suas personagens, suas histórias, conhece seus sentimentos, seus sonhos, seus desejos, seus valores e pensamentos. É um narrador em terceira pessoa que em sua onisciência sabe mais que as próprias personagens e elege algumas para dividir o peso de se ter senso crítico e conhecimento e a árdua tarefa de conscientizar e ensinar. Tal conhecimento só poderia vir de um narrador marginal, ou seja, de um narrador que também faz parte dos espaços representados no texto, como alguém que também sentiu na própria pele o que está sendo por ele narrado, de um sobrevivente.

O narrador marginal relata a periferia de um centro urbano a partir de um modo de dizer estabelecido no ambiente social representado. Isso fica evidente com o uso de recursos estilísticos associados à linguagem oral das periferias e à própria estrutura das frases, longas e com escasso uso de pontos finais. Ao mesmo tempo em que se empenha em contar as várias histórias que se desenvolvem nesse espaço ficcional, o narrador marginal se ocupa, também, em formular comentários e críticas que problematizam a realidade social em que está inserido. Não se preocupa apenas

com a narrativa em si ou com as ações do enredo propriamente dito, mas também em participar dela a partir de um ponto de vista singular e que nos permite atribuir-lhe o adjetivo marginal. Assim, retrata os conflitos de classes entre personagens a partir de uma ideia de periferia e centro. As personagens da periferia, quase sempre são abordadas em situações de conflito direto ou indireto com personagens que representam os demais habitantes da cidade, os habitantes que dela participam. Esses comentários que formula saem em defesa dos marginalizados ao mesmo tempo em que se voltam contra eles, como uma forma de abrir-lhes os olhos.

O registro do comentário de quem narra aproxima o narrador marginal, mesmo que em terceira pessoa, da posição daquele que testemunha o fato narrado. Porém, o narrador afasta-se da objetividade do padrão clássico do Realismo do século XVIII e do Naturalismo da segunda metade do século XIX. Está empenhado em quebrar os estereótipos e estigmas sobre as favelas e periferias dos grandes centros urbanos e em organizar outra leitura desses espaços e outra representação de uma alteridade que sempre, ao longo da história das produções literárias do país, foi apresentada de forma estereotipada, (re)significando o imaginário alimentado sobre as favelas e as zonas periféricas das grandes cidades do país.

Nesse movimento de identificação e diferenciação, o tempo verbal que prevalece nas narrativas é o pretérito perfeito do indicativo. No entanto, esse tempo verbal não tem a função de remeter o leitor ao tempo passado, pois são raros os momentos em que é feito um recuo para caracterizações tanto do espaço quanto das personagens. Esse movimento somente acontece de forma mais evidente no romance *Manual prático do ódio* (2003) em que momentos do passado das personagens perseguem-nas por toda a narrativa e explicam e sustentam o ódio que sentem contra aqueles que têm o que elas não têm. No entanto, são momentos rápidos e sem muitas descrições e informações. O tempo passado, portanto, parece reforçar e explicar esse posicionamento do narrador de ter conhecimento e senso crítico. O que é narrado no passado parece repetir-se no presente, trazendo a ideia de continuidade, pois o tempo presente, quando é utilizado, parece ressaltar que o que está no passado se repete cotidianamente. Como uma escrita do presente, o agora parece ser o tempo que prevalecem nos romances de Ferréz. Um agora que carrega um passado que não passou, que não passa e que, provavelmente, não passará nem mesmo quando os livros foram fechados.

As vozes que ecoam da periferia, apoiadas nas narrativas do vivido e resultantes da produção discursiva de um morador da periferia sobre si mesmo, deslocam a nossa percepção e entendimento ao nos fornecer representações que geram a produção de outros sentidos e significados sobre os sujeitos e espaços localizados na orla urbana. Também possibilitam aos próprios sujeitos maior conhecimento sobre si mesmo e sobre o “outro”. A possibilidade de usar a linguagem para dirigir-se ao “outro” e enunciar as suas demandas traz à tona a discussão sobre os parâmetros que definem o que é dizível e visível e desafia as ordens discursivas dominantes, pois inscreve a palavra daqueles que sempre foram excluídos no espaço das formas autorizadas de discurso. O território marginal, que se elabora na narrativa, deixa de ser inexistente aos olhos dos “outros”. Esse movimento faz com que a poética marginal de Ferréz torne-se uma poética cuja palavra emerge como “arma” possível contra a violência física e simbólica sofrida pelos sujeitos marginalizados da cidade.

Depois de transitar com Rael, Régis e demais personagens pelas e através das vielas e becos, quinas e esquinas da periferia de uma das maiores cidades brasileira, retrato de tantas outras, interrompemos a incursão pelas obras de Ferréz com o mesmo questionamento que Eduardo Dum-Dum fez em sua crônica e com o qual iniciamos o texto: “- E você, truta? O que seus olhos veem quando olham pra favela?” Ou você não a vê?

7 REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Carlos. *O Eterno Verão do Reggae*. São Paulo: Editora 34, 1997.

ALVES, Ana Cristina Tannús. *Em busca do discurso poético de Aristides Klafke: marginália e contracultura*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/34134>>. Acesso em: 15 de mar. de 2011.

ARAÚJO, Maria do Socorro Brito. *Nas quebradas da voz: O lugar e a mãe na crônica poética do rap*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras/Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2009/mariadosocorro_nasquebradas.pdf> Acesso em: 25 de abr. de 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. Tempo/Espaço. In: *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 115-122.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. (Org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista. Conversa entre Pierre Bourdieu e Terry Eagleton. In: *Um mapa da ideologia*. Org. Slavoj Zizek. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 165-278.

BRITO, Antônio Carlos Ferreira de; AREAS, Vilma. *Não quero prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de Muros: Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. Trad. Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2000.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. Trad. Maurício Santana Dias. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Dialética da malandragem: caracterização das memórias de um sargento de milícias*. In: Revista do Instituto de Estudos brasileiros, n. 8, São Paulo, 1970.

CARRIL, Lourdes. *Quilombo, Favela e Periferia: a longa busca da cidadania*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

COSTA, Gisele Bonafé. *As margens na literatura: uma análise discursiva de versos marginais*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade de Campinas, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?view=000475179>>. Acesso em: 20 de mar. de 2011.

CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP7V3GHU/1/tese__ad_lcio_de_sousa_cruz.pdf>. Acesso em: 12 de nov. de 2010.

CUNHA, José Marcos Pinto da; DEDECCA, Cláudio Salvadori. *Migração e trabalho na Região Metropolitana de São Paulo-Brasil: uma abordagem mais justa!* Scripta Nova - Revista Eletrônica de Geografia y Ciências Sociales. Universidad de Barcelona, n° 94 (81), agosto de 2001. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-81.htm>>. Acesso em: 20 de abr. de 2012.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n°

20. Brasília, julho/agosto de 2002, p. 33-87. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2214/1773>>. Acesso em: 20 de abr. de 2011.

_____. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.º 26. Brasília, julho/dezembro de 2005, p. 13-17. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf>. Acesso em: 20 de abr. de 2011.

DAVIS, Mike. *Planeta favela*. Trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: Gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume, 1998.

FÉLIX, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbábue e a Construção da Identidade nos Bailes Black Paulistanos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08072010-135922/en.php>>. Acesso em: 20 de nov. de 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.

_____. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Objetiva, 2003.

_____. (Org.). *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica*. São Paulo: Editora Agir, 2005.

_____. *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo: Objetiva, 2006.

_____. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Selo Povo, 2009.

FOUCAULT, Michael. *Ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. Loucura, Literatura e Sociedade. In: *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Ditos & Escritos I. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 210-234.

_____. *Microfísica do Poder*. 11. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

GINZBURG, Jaime. *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*. Conexão Letras, v. 3, p. 61-66, 2008. Disponível em: <<http://www.msmedia.com/conexao/3/cap6.pdf>>. Acesso em: 10 de nov. de 2011.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4 ed. Trad. Márcia Bandeira de Melo Leite Nunes. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: EdUFMG; Brasília: Representação da UNESCO, 2003.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *A questão agora é outra*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br>>. Acesso em: 18 de agosto de 2011.

_____. *Intelectuais x marginais*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/>>. Acesso em: 20 de jun. de 2010.

_____. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1981.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2006.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Play it again*, marginais. In: PEDROSA, Célia; MATOS Cláudia; NASCIMENTO, Evando (Orgs.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998, p. 53-68.

NAISON, Mark. *Migrações e criatividade musical nos bairros do Bronx*. In CÔRTEREAL, Maria de São José (Org.). *Revista Migrações - Número Temático Música e Migração*, Outubro 2010, n.º 7, Lisboa: ACIDI, p. 217-227. Disponível em: <http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Revista_7/Migracoes7p217p227.pdf>. Acesso em 7 de abr. de 2012.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/>>. Acesso em: 25 de mar. de 2010.

NASCIMENTO, Jorge Luiz. *Da ponte pra cá: os territórios minados dos racionais MC's*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em Estudos Literários/Ufes, 2006. Disponível em: <www.ufes.br/~mlb/reel2/artigos.asp>. Acesso em: 20 de mar. de 2010.

_____. *Mó mamão, só catá, demorô, ó só: traduzindo o RAP dos Racionais MC's*. In: SALGUEIRO, Wilberth; SOUZA, Marcelo Paiva de; CARVALHO, Raimundo (Orgs.). *Sob o signo de Babel: literaturas e poéticas da tradução*. Flor e Cultura: Vitória, 2006. v.1, p. 111-123.

_____. *As margens nos meios: RAP, "Literatura Marginal", mídias*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em Estudos Literários/Universidade Federal do Espírito Santo, 2006. Disponível em: <www.ufes.br/~mlb/reel2/artigos.asp>. Acesso em: 20 de mar. de 2010.

_____. *Cultura e consciência: a "função" do Racionais MC's*. *Revista Z cultural – Revista virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano V, n.º 3, 2009. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cultura-e-consciencia-a-%E2%80%9D-do-rationais-mcs-de-jorge-nascimento/>>. Acesso em: 18 de mar. de 2012.

NASCIMENTO, Evando. *A Noção de Margem na Literatura e na Filosofia*. In. RIBEIRO, Francisco Aurélio (Org.). *Literatura e marginalidades*. Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, 2000, p. 30-35.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *De Coetze a Ferréz: lições de humanismo e realismo*. In: *Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas*, 2009, vol. 05, n.º 1. Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/9759/5786>>. Acesso em: 12 de nov. de 2011.

ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. Trad. Paula Monteiro. São Paulo: Ática, 1983. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. *Realismo: postura e método*. Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4119/3120>>. Acesso em 10: de nov. de 2011.

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÉ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal. Anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Griots, cantadores e rappers: do fundamento do verbo às performances da palavra. In: DUARTE, Zileide (Org.). *Áfricas de África*. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras/Universidade Federal de Pernambuco, 2005, p. 9-40.

ROCHA, João César de Castro. *A dialética da marginalidade – Caracterização da cultura brasileira contemporânea*. Folha de São Paulo, Caderno MAIS! São Paulo, 29 de fevereiro de 2004, p. 03-08.

ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip Hop. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). *Abalando os anos 90: Funk e Hip Hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

SALES, Mione Apolinario. *(In)visibilidade perversa: adolescentes infratores como metáfora da violência*. São Paulo: Cortez, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. *Espaço e Sociedade: Ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. *Metamorfose do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: HUCITEC, 1991.

_____. *Por uma outra globalização – Do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Notas sobre a história jurídico-social de Pasárgada*. In: SOUSA, José Gerardo (Org.). *Introdução crítica ao direito*. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

_____. O testemunho: entre a ficção e o real. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *Novos escritos do cárcere: as memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. Breve mapeamento das reações entre violência e cultura no Brasil. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

_____. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000.

_____. *As práticas de uma língua menor: Reflexões sobre Deleuze e Guattari*. In: Revista Ipotesi. v. 5, n.1. Juiz de Fora: UFJF, julho/dezembro de 2001, p. 60. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/As-pr%C3%A1ticas-de-uma1.pdf>>. Acesso em: 20 de set. de 2011.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Desapareceu a perspectiva de um progresso que torne o país decente*. Entrevista concedida à *Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada*, em 11 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/inde11082007.htm>>. Acesso em: 18 de nov. de 2011.

SHABAZZ, Dugueto. *Notícias Jugulares: contos, crônicas e poesias*. São Paulo: Edições Toró, 2006.

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

WACQUANT, Loïc. *As duas faces do gueto*. Trad. Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Os condenados da cidade: estudos sobre a marginalidade avançada*. Trad. João Roberto Martins Filho. Rio de Janeiro: Revan; FASE, 2001.

ZALUAR, Alba; ALVITO Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FDV, 2003.

ZALUAR, Alba. A globalização do crime e os limites da explicação local. In: VELHO, Gilberto; ALVITO, Marcos. *Cidadania e violência*. 2. ed., Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, Ed. FGV, 2000.

_____. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Condomínio do Diabo*. Rio de Janeiro: Editora Revan/UFRJ, 1994.

_____. *O contexto social e institucional da violência*. Disponível em: <http://www.ims.uerj.br/nupevi/artigos_periodicos/contexto.pdf>. Acesso em: 20 de abr. de 2012.

_____. *A abordagem ecológica e os paradoxos da cidade*. In. Revista de Antropologia da Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – vol. 53(2), julho/dezembro 2010, São Paulo. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/da/arquivos/53\(2\).pdf](http://www.fflch.usp.br/da/arquivos/53(2).pdf) >. Acesso em: 20 de abr. de 2012.

ZIBORDI, Marcos. *Literatura marginal em revista*. In. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n°24. Brasília, julho/dezembro de 2004, p. 69-88. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/download/2155/1714>>. Acesso em: 13 de set. de 2011.

ZUENIR, Ventura. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.