

Universidade Federal de Juiz de Fora

Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras

Ligia Gomes do Valle

**Militância em Ferréz- uma discussão sobre a relação do modo de narrar com a
intenção de representar a realidade**

Juiz de Fora

2019

Ligia Gomes do Valle

**Militância em Ferréz- uma discussão sobre a relação do modo de narrar com a
intenção de representar a realidade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Pires da Silva

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gomes do Valle, Ligia.

Militância em Ferréz : uma discussão sobre a relação do modo de narrar com a intenção de representar a realidade / Ligia Gomes do Valle. -- 2019.

145 f.

Orientador: Anderson Pires da Silva

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2019.

1. Ferréz. 2. realismo. 3. efeito de real. 4. espaço autobiográfico. 5. recepção. I. Pires da Silva, Anderson , orient. II. Título.

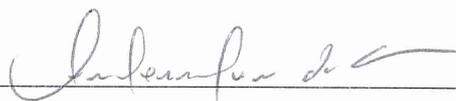
Ligia Gomes do Valle

**Militância em Ferréz- uma discussão sobre a relação do modo de narrar com a
intenção de representar a realidade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

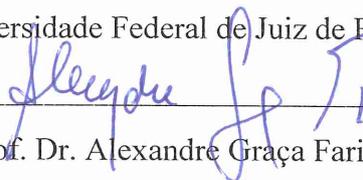
Aprovada em 22 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA



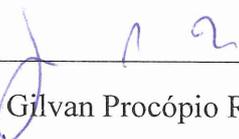
Prof. Dr. Anderson Pires da Silva (Orientador)

Universidade Federal de Juiz de Fora



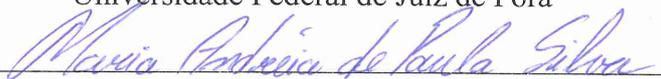
Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Universidade Federal de Juiz de Fora



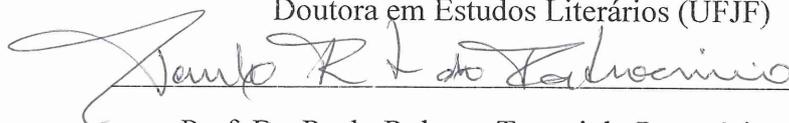
Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Maria Andréia de Paula Silva

Doutora em Estudos Literários (UFJF)



Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedicatória:

Dedico esta tese a minha família, ao meu marido Igor Luna e ao meu Orientador Anderson Pires da Silva. Dedico ainda a Alexandre Graça Faria pela trajetória desde a iniciação científica até o mestrado. Dedico este resultado também a todos que de certa forma se envolveram comigo neste período, os professores da faculdade de Letra; os funcionários, em geral; os amigos de turma, em especial, a Carol; o pessoal da minha rua e os meus espíritos protetores.

Agradecimentos:

Agradeço a Deus por tudo que acontece em minha vida, pela família que tenho que tanto me apoia. Agradeço em especial ao meu marido cujo apoio também foi fundamental para que este trabalho fosse realizado com determinação e que me mostrou que a luta diária é a única forma de conquistarmos os nossos sonhos, agradeço pelo seu carinho, amor e dedicação que tanto me ajudaram neste momento de realização deste trabalho. Agradeço a todos os professores da Faculdade de Letras em especial àqueles, de que eu tive a oportunidade de ser aluna. Agradeço ainda ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), sem o qual inviabilizaria a realização desta pesquisa.

Resumo

Ferréz é um autor que publicou obras associadas aos cotidianos de moradores de periferia. Uma de suas obras é intitulada *Capão Pecado*, realizando uma remissão ao bairro onde mora, Capão Redondo, em São Paulo. Dessa forma, a questão central desta tese é: como Ferréz estabelece seu jogo mimético nas suas narrativas? Assim, a presente tese busca investigar primeiramente o realismo em Ferréz partindo da denominação de “novos realistas” dada pela crítica literária. Essa denominação implica considerar as características que tornam uma obra realista e os fatores que poderiam agregar o aspecto de novidade e esse realismo. A partir de Roman Jakobson, em seu texto “Do realismo artístico”, o que se percebe é essa denominação pode ser um equívoco. A partir de uma citação de Karl Erik Schollhammer e da perspectiva de realismo literário de Jakobson, os seguintes conceitos são trabalhados: “local de enunciação”, de Homi K. Bhabha; “efeito de real”, de Roland Barthes; “engajamento”, de Jean Paul Sartre; “representação”, de Gayatri Spivak; “o retorno do autor”, de Diana Klinger e o “Choque do real”, Beatriz Jaguaribe. O segundo capítulo busca ressaltar as estratégias narrativas que sustentam o pacto mimético nas obras *Capão pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003), *Amanhecer esmeralda* (2004), *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), *Cronista de Um Tempo Ruim* (2009), *Deus foi almoçar* (2011), *O pote mágico* (2012) e *Os ricos também morrem* (2015). Dentre essas estratégias destacam-se: o discurso do narrador como semelhante ao discurso do autor ativista, a recorrência de personagens que fizeram parte da vida de Ferréz no bairro Capão Redondo e a correlação de fatos reais com elementos apresentados na ficção. Já o terceiro capítulo analisará uma dessas estratégias em específico: o modo de narrar a violência realizada pelos personagens, pois a violência apresenta-se como um componente fortemente associado à legitimidade aderida ao discurso de Ferréz. O último capítulo da tese busca estabelecer uma relação dos capítulos anteriores com a teoria da recepção, de Wolfgang Iser, em *O ato da leitura* (1996) e da teoria do dialogismo, de Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2003). Esses dois autores abordam aspectos associados ao jogo de influências que sofre a tríade autor, obra, leitor, seja pelos implícitos do texto ou pela concepção dialógica dos discursos.

Abstract

Ferréz is an author who published works associated with the daily life of the inhabitants of the periphery. One of his works is titled *Capão Pecado*, making a remission to the neighborhood where he lives, Capão Redondo, in São Paulo. Thus, the central question of this thesis is: how does Ferréz establish his mimetic play in his narratives? Thus, the present thesis seeks to investigate first the realism in Ferréz starting from the denomination of "new realists" given by the literary critic. This denomination implies to consider the characteristics that make a work realistic and the factors that could add the aspect of novelty and this realism. From Roman Jakobson, in his text "Of the artistic realism", what is perceived is this denomination can be a misunderstanding. From a quotation from Karl Erik Schollhammer and Jakobson's perspective of literary realism, the following concepts are worked on: Homi K. Bhabha's "place of enunciation"; "Effect of the real" by Roland Barthes; "Engagement", by Jean Paul Sartre; "Representation", by Gayatri Spivak; "The return of the author" by Diana Klinger and "Shock of the Real", Beatriz Jaguaribe. The second chapter seeks to highlight the narrative strategies that underpin the mimetic pact in *Capão Sin* (2000), *Practical Handbook on Hate* (2003), *Emerald Dawn* (2004), *Nobody is Innocent in São Paulo* (2006) *Chronicler of A Bad Time* (2009), *God went to lunch* (2011), *The magic pot* (2012) and *The rich also die* (2015). These strategies include: the narrator's speech as similar to the activist author's discourse, the recurrence of characters that were part of Ferréz's life in the Capão Redondo neighborhood and the correlation of real facts with elements presented in fiction. The third chapter will analyze one of these strategies in specific: the way of narrating the violence carried out by the characters, since violence presents itself as a component strongly associated to the legitimacy adhered to Ferréz's discourse. The last chapter of the thesis seeks to establish a relation of the previous chapters with the theory of the reception, of Wolfgang Iser, in *In the act of the reading* (1996) and of the theory of the dialogism, of Bakhtin, in *Aesthetics of the verbal creation* (2003). These two authors deal with aspects associated with the play of influences that the triad author, work, reader, suffers from either the implicit text or the dialogical conception of the discourses.

Resumen

Ferréz es un autor que publicó obras asociadas a los cotidianos de moradores de periferia. Una de sus obras es titulada *Capão Pecado*, realizando una remisión al barrio donde vive, Capão Redondo, en São Paulo. De esta forma, la cuestión central de esta tesis es: ¿cómo Ferréz establece su juego mimético en sus narrativas? Así, la presente tesis busca investigar primero el realismo en Ferréz partiendo de la denominación de "nuevos realistas" dada por la crítica literaria. Esta denominación implica considerar las características que hacen una obra realista y los factores que podrían agregar el aspecto de novedad y ese realismo. A partir de Roman Jakobson, en su texto "Del realismo artístico", lo que se percibe es esa denominación puede ser un equívoco. A partir de una cita de Karl Erik Schollhammer y de la perspectiva de realismo literario de Jakobson, los siguientes conceptos son trabajados: "lugar de enunciación", de Homi K. Bhabha; "Efecto real", de Roland Barthes; "Compromiso", de Jean Paul Sartre; "Representación" de Gayatri Spivak; "El regreso del autor", de Diana Klinger y el "Choque del real", Beatriz Jaguaribe. El segundo capítulo busca resaltar las estrategias narrativas que sostienen el pacto mimético en las obras *Capão pecado* (2000), *Manual práctico del odio* (2003), *Amanecer esmeralda* (2004), *Nadie es inocente en São Paulo* (2006), *Cronista de un tiempo malo* (2009), *Dios fue a almorzar* (2011), *El bote mágico* (2012) y *Los ricos también mueren* (2015). Entre estas estrategias destacan: el discurso del narrador como semejante al discurso del autor activista, la recurrencia de personajes que formaron parte de la vida de Ferréz en el barrio Capão Redondo y la correlación de hechos reales con elementos presentados en la ficción. El tercer capítulo analizará una de esas estrategias en específico: el modo de narrar la violencia realizada por los personajes, pues la violencia se presenta como un componente fuertemente asociado a la legitimidad adherida al discurso de Ferréz. El último capítulo de la tesis busca establecer una relación de los capítulos anteriores con la teoría de la recepción, de Wolfgang Iser, en *El acto de la lectura* (1996) y de la teoría del dialogismo, de Bakhtin, en *Estética de la creación verbal* (2003). Estos dos autores abordan aspectos asociados al juego de influencias que sufre la tríada autor, obra, lector, sea por los implícitos del texto o por la concepción dialógica de los discursos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 O “REALISMO” EM FERRÉZ.....	21
2 O ANTIPLANO DE FERRÉZ.....	46
3- MODO DE NARRAR A VIOLÊNCIA EM FERRÉZ.....	81
4- CONSIDERAÇÕES SOBRE RECEPÇÃO E DIALOGISMO.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	139

ANEXOS

ANEXO 1 Opinião: Pensamentos quase póstumos.....	143
ANEXO 2 Pensamentos de um “correria”.....	145
ANEXO 3 Comentários retirados do blog do escritor Ferréz	147

INTRODUÇÃO

Essa tese busca investigar as escolhas do narrador na construção da trama nas narrativas de Ferréz. Essas escolhas estão envoltas por questões políticas, sociais e econômicas cunhadas também pelo extraliterário, ou seja, nas entrevistas concedidas à mídia, no seu blog e em diversas outras atuações do escritor que são divulgadas por diferentes canais de comunicação sociais. Já que Ferréz permanece com uma postura política que vincula seu discurso extra e intraliterário ao seu bairro de origem, destaca-se, com isso, a militância do escritor como morador de Capão Redondo.

O autor conduz sua narrativa literária de modo a estabelecer uma militância que perpassa as suas produções literárias como um todo, mesmo quando o tema não é a periferia, como no caso do romance *Deus foi almoçar* (2015). O discurso militante de Ferréz o caracteriza assim como escritor e também caracteriza suas estratégias narrativas. As escolhas do narrador/autor contribuem para a promoção da imagem do escritor como militante e também para a formação de uma relação mimética presente na narrativa. Relação mimética que nos dias atuais chama a atenção do público leitor que busca o “choque do real” como se verá ao longo desta tese.

Minha trajetória, como pesquisadora no assunto, já abordou conceitos como a postura do narrador como réu, ou seja, justificando os elementos presentes na narrativa a ponto de não parecer preconceituoso ou de parecer uma apologia ao crime, tema esse abordado em minha Monografia de Pós-graduação *Latu Senso* intitulada “O narrador como réu na Literatura Marginal”. Abordei também em minha trajetória conceitos como o “mito da marginalidade”, de Janice Perlman (1977), o “ressentimento”, de Maria Rita Kehl (2004) e o “espaço autobiográfico”, de Philippe Lejeune, (1975). Esses conceitos serão retomados ao longo dessa tese, pois dialogam com as estratégias de Ferréz e para a leitura que se opta por fazer do aspecto mimético presente em suas obras.

Tendo em vista que muitos estudos sobre a Literatura Marginal e sobre Ferréz especificadamente já foram desenvolvidos, cabe realizar a seguinte pergunta: Qual é a minha contribuição para o assunto?

Diante de tal questionamento, foi realizado um levantamento de monografias, dissertações e teses no Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Como tema central esses estudos analisaram narrativas de Ferréz e da Literatura Marginal em geral.

Waldilene Silva Miranda (2010) na dissertação intitulada “Intelectuais ‘da periferia’: Das ambivalências à (re) significação do imaginário nacional” parte de discussões com origem nos Estudos Culturais para salientar a tendência em levantar questões relativas à emergência de discursos de minorias, destacando a existência de um sistema simbólico no qual a cultura, a ideologia e a linguagem são pensadas a partir de complexas relações de poder. Essa complexa estrutura descrita por Miranda também está contemplada na presente tese, na medida em que ela busca mapear as estratégias do escritor Ferréz, e a relação de suas obras e performances extraliterárias com os aspectos da recepção.

Destaca-se ainda a dissertação de Luciana Araújo Marques (2010) intitulada “Pacto em Capão Pecado: Das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem”. Nesta dissertação Marques observa que o discurso do autor está imbuído de uma missão de representar vivências até então excluídas da cena literária e de outras relações de legitimação sociais. A autora destaca que a partir de um ponto de vista interno, Ferréz parece se impor como morador militante, mediando seu texto, estabelecendo com o leitor o que a pesquisadora chama de pacto de verossimilhança. Marques destaca ainda que o reconhecimento do extraliterário como fator determinante e intrínseco à fruição estética do objeto analisado, no entanto, não diminui o caráter decisivo de sua elaboração ficcional.

Pela pesquisa de Marques pode-se verificar que a presente tese de doutorado aprofunda essa relação militante de Ferréz ao abordar outras obras do escritor e ao associar a elas outros conceitos que dialogam com a percepção de que o extraliterário está intimamente vinculado com a produção, circulação e recepção das obras de Ferréz. Luciana Marquesini Mongim (2012) na dissertação intitulada “Territorialidade marginais e construção est(ética): Capão Pecado e Manual Prático do ódio, de Ferréz” centra-se no estudo comparativo dos romances *Capão Pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003), do escritor marginal Ferréz, para 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. Mongim observa que a escrita de Ferréz situa-se na discussão em que as narrativas ficcionais engendram estratégias de resistências.

Denise Regina da Cruz Paim (2011), em “Mídia e subjetividade: Narrativas culturais na organização do(s) Ethos da periferia midiática”, discute resultados de uma pesquisa sobre mídia e processos de construção e interpretação das realidades sociais. A

autora considera as ideias de Dominique Maingueneau, no sentido de mostrar como se produz culturalmente um ethos, buscou-se compreender algumas possibilidades de produção de um ethos da periferia brasileira contemporânea através das narrativas midiáticas do programa Central da Periferia – Minha Periferia. Este trabalho busca entender a maneira como as imagens produzem sentidos de verdade sobre a cultura das favelas na atração exibida pela Rede Globo de abril a dezembro de 2006. Paim destaca que os discursos presentes nos meios de comunicação acionam múltiplas questões que envolvem a constituição do sujeito na contemporaneidade.

Essa mesma percepção do poder da mídia engendrando uma popularização dos hábitos presentes na cultura que se apresenta nas periferias de grandes centros urbanos é reconhecida nesta tese e os autores que representam essa perspectiva é Mike Davis, em *Planeta Favela* (2006), e, Beatriz Jaguaribe, em *O Choque do real: estética mídia e cultura* (2007).

Luciana Mendes Velloso (2007) em sua dissertação intitulada ‘*Capão pecado: sem inspiração para cartão postal*’ busca analisar o discurso de Ferréz em *Capão Pecado* como discurso coletivo e civilizatório do movimento ativista contemporâneo da periferia. Em diálogo com as percepções de Velloso, na presente tese, observa-se que Ferréz utiliza incessantemente a estratégia narrativa que vincula seu discurso militante ao do narrador e aos personagens. Sendo assim, é realizado um mapeamento dessa estratégia em diversos escritos do autor. Pela iniciativa de organização da Revista Caros Amigos em edição especial intitulada Literatura Marginal, entre outras iniciativas, esse escritor é reconhecido como nome de referência de uma movimentação ou tendência literária que reforça a demarcação do local de enunciação e a militância em prol desse território.

A tese de Gracinda Vieira Barros (2017), intitulada “A literatura marginal periférica nos movimentos sociais em rede” ressalta o engajamento dos autores e a dinâmica de estratégias de inserção no mercado, utilizando amplamente o ciberespaço para a livre circulação de algumas obras e divulgação de projetos culturais. Barros explora a interação da literatura marginal com as novas tecnologias de comunicação e a maneira como os autores Sergio Vaz, Ferréz e Marcelino Freire utilizam esses espaços para difundirem uma literatura combativa que participa dos movimentos sociais ao mesmo tempo em que afirma um novo perfil de escritores e uma estética própria da periferia na tradição literária brasileira. Ciente do aspecto destacado por Barros, a presente tese, ciente dessa complexa estrutura, seleciona textos, entrevistas e comentários de seguidores do

blog de Ferréz na busca de compreender as formas de recepção vinculadas ao discurso militante.

As estratégias literárias, o aspecto ilusório das narrativas, a pretensão de contar histórias e o termo “poder” são discutidos ao longo da dissertação de Carolina de Oliveira Barreto, companheira de jornada acadêmica. Sua dissertação intitulada “Narrativas da ‘frátria imaginada’ Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa”, defendida em 2011, mapeou algumas características relacionadas ao conjunto de vozes abarcado pela expressão “literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas brasileiras”, o qual é denominado “frátria imaginada” pela autora. Barreto pensa a frátria a partir do “cosmopolitismo do pobre” e do “aleatório”, assim a autora ressalta que a frátria imaginada faz parte de um contexto que a amplia para além dos limites do estado-nação, ao mesmo tempo em que a prevê como elemento questionador e dinamizador de tensões no interior do “sistema”. A frátria assim concebida se configura como um conjunto de vozes que irão contar histórias capazes de mostrar como é esse lugar a partir do qual ela é imaginada, articulando tanto o ilusório quanto formas de poder.

A presente tese também considera as estratégias literárias, o aspecto ilusório das narrativas por meio do conceito de “ilusão referencial”, de Barthes (2004), a pretensão de contar histórias, que sejam referenciadas no factual tencionam a discussão para uma possível forma de escrita de si desenvolvida pela autora Diana Klinger (2007) e o termo “poder” passa a ser vinculado ao discurso autorizado de Ferréz e a todas as implicações que o local de enunciação do autor garante no contexto atual.

Por demarcar suas narrativas a partir do fato de ser morador de periferia e narrar a periferia de modo militante, o escritor Ferréz surge já rebatendo um histórico literário brasileiro em que os marginalizados da sociedade, de uma forma geral, eram um objeto a ser narrado por intelectuais de uma classe média. Frente a estas questões, emergem outros aspectos relevantes associados às diferentes áreas do conhecimento, por exemplo: a linguística (ao analisar o uso das gírias e do dialeto da periferia), a sociologia (ao analisar como o histórico aliado ao preconceito exhibe a recepção da obra como símbolo do exótico na sociedade), a antropologia (através de um estudo amplo e etnográfico), a história (através do estudo das formações das favelas no país, e da origem social de muitos moradores de periferia), a geografia (com a análise da representação espacial do urbano), a educação (através do estudo da inserção dos textos destes autores da Literatura Marginal em livros didáticos ou em sala de aula por professores de literatura), entre outras formas

de utilização dessas áreas do conhecimento no estudo literário das obras, que podem ser percebidas no levantamento de periódicos da CAPES.

Como pesquisadora, tive uma trajetória de análise da narrativa de Ferréz, e, como resultado, destaco os principais aspectos trabalhados em minha monografia de especialização e em minha dissertação de mestrado, quais são: a percepção do narrador como réu e a presença do espaço autobiográfico como fenômeno de leitura que envolve a relação do ficcional com o factual (VALLE, 2011)

Nesta tese, unindo-se o percurso anterior e objetivando contribuir para o assunto, busca-se analisar o realismo em Ferréz por meio do tipo de relação mimética que se é estabelecida intra e extraliterariamente por meio do discurso de Ferréz como autor militante que resvala sua estratégia de militância também em suas obras literárias.

Iniciaremos nossa discussão ressaltando alguns aspectos como a demarcação da origem social e até mesmo histórica presente quando se trata de Ferréz. Essa demarcação age como fruto de um sentimento de legitimação, já que Ferréz é um pseudônimo escolhido por ser um híbrido de dois nomes de líderes populares, “ferre”, em homenagem a Virgulino Ferreira da Silva (o Lampião), que coincide com o sobrenome de registro do escritor (Reginaldo Ferreira da Silva), e o “z” de Zumbi dos Palmares, conforme explica o próprio escritor em seu blog.

Os autores ditos periféricos ou marginais passaram a demarcar suas condições de autores/moradores de periferia como uma forma de caracterizar sua produção e, principalmente, como resposta a uma interpelação identitária. Ferréz problematiza as significações que o termo “Marginal” carrega e atribui um sentido, agora também positivo, a ele, já que “marginal” apresenta-se com “M” maiúsculo quando ele acompanha a palavra “Literatura”, o que causa certo embate de sentido com o “L” maiúsculo porque esse termo carrega um histórico voltado para classes que detinham o poder econômico e político, por exemplo.

Feréz, ao utilizar o termo “marginal”, para designar os escritos assinados por autores oriundos das periferias, tendo como marco inicial a organização das edições especiais da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal - a cultura da periferia*, realiza um jogo com o termo na medida em que seu sentido negativo busca ser revertido como positivo por essas ações militantes que perpassam todas as suas narrativas até então, como verificar-se-á ao longo desta tese.

A respeito disso, será retomado o estudo realizado na minha dissertação de mestrado no que tange o conceito de “mito da marginalidade”, de Janice Perlman. A autora

descreve diferentes conotações que a sociedade atribui à margem urbana e auxiliará na discussão de vários elementos que serão aqui discutidos. Nesse sentido, assumir o lugar e a voz do marginal, para dar-lhes centralidade na dinâmica social, é uma busca de subversão do mito que o marginal representa diversos aspectos tidos como negativos na sociedade.

A antropóloga, Érica Peçanha, foi uma das primeiras pesquisadoras sobre esse recente tema no país e conseguiu coletar dados para a discussão crítica atual. Nesse sentido, cabe destacar, na obra *Vozes marginais na literatura*, a entrevista que a autora realizou com Ferréz e a explicação do autor para a escolha do adjetivo que nomeia essa iniciativa:

eu sempre fui chamado de marginal pela polícia, e quis fazer como o pessoal do hip hop que se apropriou de termos que ninguém queria usar.(...) Eu fiz como os rappers, que para se defenderem da sociedade, aceitam e usam os termos “preto” e “favelado” como motivos de orgulho (FERRÉZ *apud* PEÇANHA, 2000, p.40).

Sobre os aspectos de significação que incidem no termo utilizado, devido a questões históricas e sociais implicadas, pode-se destacar o desejo de resistência e uma escrita envolta de um subjetivismo. Mesmo baseada em fatos reais, a escrita revela uma carga intra e extratextual que adere às manifestações desses escritores uma coletividade que não necessariamente se resume em características narrativas comuns, pois cada escritor possui sua perspectiva e seu modo de narrar. Nesse sentido amplo, destaca-se a necessidade de denúncia, o teor testemunhal e de revolta contra o sistema. Nas palavras de João Camillo Pena, o termo “marginal” carrega um sentido amplo e complexo da história brasileira, pois

Em cada caso uma fórmula colonial ou racista, um estereótipo criminal ou policial (o tipo penal) é ressignificado. Ocorre uma apropriação indébita, e a desqualificação ou acusação vira motivo de orgulho. Com a diferença de que aqui é o próprio sujeito autêntico, uma categoria criada pela antropologia, da experiência da exclusão, que se apropria da objeção contra si mesmo, enunciando o seu próprio nome como objeto e fazendo-se por esse gesto sujeito. O estereótipo objetivante adquire assim potência subjetivadora: o sujeito se autodenomina, invertendo o preconceito que o rebaixara. O marginal não é mais alegoria do Brasil, e sim máquina de guerra contra o Brasil que o marginalizara, e diagnóstico do modo de marginalizar. Em cada caso, assistimos a reviravoltas da tipologia, no trânsito entre a sua racialização, a sua transformação em tipo social, inversão de sentido e apropriação libertadora do tipo, no sentido inclusive penal do termo (PENNA In FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015, p.62).

O próprio termo “margem” agora “passa a ser politizado” (FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015, p.39). para representar a escrita de autores que são performáticos, demonstrando ser líderes conscientes de suas imagens responsabilizadas por esse discurso militante em prol das periferias. Essa postura performática atinge suas escolhas narrativas e é nesse sentido que surge a impressão de ser por “vingança” que o narrador traz consigo o cotidiano e as impressões da violência narrada em forma de trama ficcional, mas que perpassa uma interpretação que é movida pelo extraliterário.

Assim, o autor presta testemunho, depondo sobre a margem, denunciando o crime de sua exclusão, dando sentido ao termo “periferia” como aquele que pode ser lido como uma construção social relacionada a práticas e discursos de sujeitos atuantes politicamente. Mais do que uma categoria de análise sociológica, o termo “periferia”- e o adjetivo correlato “periférico” passa a ser utilizado como elemento que busca construir a identidade de sujeitos associados aos processos de marginalização urbana para além de demarcar o local de onde produzem seus discursos agenciados, mas como busca de “combater” e contrapor significações (FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015)

O marginal assim não é tratado por Ferréz como, estritamente falando, um “pobre”, pois na introdução/manifesto de *Literatura marginal – Talentos da escrita periférica*, intitulada “Terrorismo literário”, Ferréz afirma: “não somos nada, nem pobres, porque pobre, segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas”. Na introdução, da publicação *Modos da Margem - Figurações da marginalidade na literatura brasileira*, observa-se a seguinte correlação entre pobreza e marginalidade:

A pobreza enquanto categoria social, e designação eufemística (com matriz cristã) das classes populares e/ ou subalternas, indicia inevitavelmente uma carência ou diminuição quantitativa, a partir do paradigma econômico (o “pobre” é por definição menos que o rico). Enquanto que o marginal apresenta-se como cifra radicalmente ambígua, mas irreduzível ao paradigma quantitativo. Daí a relevância da categoria aqui ambígua e problemática, mas eficaz, de tipo e/ou figura (FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015, p.37).

O sujeito marginal deixa de ser um objeto representado - sociologicamente pelo intelectual letrado da primeira metade do século XX e performaticamente a partir dos anos de 1960- e passa a se autorepresentar e nomear seu movimento como Literatura Marginal. Em outras palavras, o sujeito faz literatura preso no jogo mimético da experiência e da subjetividade que está imbricada no contexto de produção, divulgação e recepção das obras (FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015).

Dessa maneira, destaca-se ações que buscam legitimar suas escritas e proporcionar relevo e manutenção no mercado editorial, conforme observa-se nas colocações a seguir:

Muitos dos pontos sensíveis do momento cultural brasileiro no que tange o estudo da Literatura Marginal nos instigam a salientar: a natureza coletiva das novas produções surgidas dos novos territórios da pobreza urbana brasileira; as implicações éticas de falar em nome, ou no lugar, dos que sofrem, por oposição a uma enunciação de experiências pelos próprios sujeitos destas mesmas experiências, assumindo o controle destas imagens e redistribuindo-lhe os benefícios; a novidade epistemológica, “adverbial” e não mais de fora; as estratégias de sobrevivência e as instâncias nacionais e internacionais de mediação (FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015, p.33).

Os organizadores de *Modos da margem: Figurações da marginalidade na literatura brasileira* ainda ressaltam que a marginalidade destacada na Literatura Marginal pode dialogar com a marginalidade no sentido literário como se observa na chamada geração mimeógrafo, destacando quebras de paradigmas da ordem da “alta cultura” na tradição literária, mas dialoga também como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano. E a respeito da significação mais ampla dessa marginalidade, o contexto agora exerce influência que agrega mais significações à marginalidade na literatura quando o autor não é aquele da classe média ou alta que reivindica, é o morador da periferia que não está elegendo uma escolha alternativa de vida, mas fala de um lugar que está sob pressão da violência que é narrada.

A simples utilização da expressão “marginal” para nomear a literatura produzida pelo grupo (ou grupos) já é,

por si só, uma forma rentável de aproximação do objeto, pois a definição apresentada pelos autores da periferia é muito diversa da concepção que outrora predominava no âmbito dos estudos literários, que compreendia o termo marginal como uma oposição ao conceito de cânone (FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015, p.24).

Principalmente nas três últimas décadas, observa-se que o conceito de marginal foi amplamente adotado, com usos específicos. Ainda na obra *Modos da margem: Figurações da marginalidade na literatura brasileira* destaca-se que, primeiramente, o termo, ligado à contracultura, teve principal eco em manifestações desde o fim dos anos 1960, de vocação tropicalista e pós-tropicalista como as intervenções do artista plástico Hélio Oiticica, ou o poeta Waly Salomão, e do Cinema Marginal de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, dentro outros. Em seguida, destaca-se o termo “marginal” sendo utilizado e representando a relação tensa com o mercado editorial e por certo desencanto

político do grupo de poetas associados ao que se convencionou chamar de “Geração Mimeógrafo”, com nomes como Chacal, Charles ou Cacaso.

Cabe destacar o uso do termo “marginal” que “enfoca, no discurso ficcional, os grupos marginalizados social e economicamente, e encontra diversos e variados tipos de representação na literatura do período, como o teatro de Plínio Marcos, e a prosa de João Antônio e José Louzeiro” (FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015, p.26).

A produção atual que reivindica o nome de marginal, não é, no entanto, uma novidade em nossas letras:

A hipótese desta obra é que há um surgimento, a partir das periferias dos grandes centros urbanos, de uma escrita literária como veículo de um discurso subalterno, que mescla com desenvoltura ficção e testemunho. Uma diferença da proposta contemporânea está no fato de os autores residirem no próprio espaço subalternizado que serve de inspiração e tema para suas obras (FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015, p.20).

A cena literária brasileira apresenta então um número considerável de autores marginais que expressam o cotidiano de territórios periféricos

a partir de uma escrita fortemente marcada pelo testemunho e por uma estética **que podemos nomear realista**, mas que pouco tem a ver com o que se codificou como realismo literário: trata-se um realismo experimental, o que se lê são experiências vividas, mesmo e sobretudo quando construídas ficcionalmente (FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015,p.20) (grifo meu).

Essa citação nos revela que as narrativas de Ferréz é uma escrita realista, que não é comparada ao Realismo do século XIX e que o viés testemunhal, mesmo quando se trata de narrativas ficcionais, age nesse realismo ao se considerar toda uma atmosfera que possibilita a percepção de que esse pacto mimético estabelecido principalmente extraliterariamente:

esse tipo de narrativa parte de uma verdade experiencial traumática, coletiva e individual, indevassável e ao mesmo tempo que exige ser contada, que não pode ser subsumida à verdade referencial. Ainda podemos destacar que o testemunho é considerado um gênero literário limite, que produz uma crise no paradigma realista das análises literárias, ao solicitar uma verdade da **experiência perspectivada** e não referencial (FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015) (grifo meu).

A militância de Ferréz está associada à essa necessidade de narrar as experiências do cotidiano das periferias por uma pessoa que é também morador, ou seja, a narrativa que traz a experiência traumática perspectivada das histórias dos moradores do bairro Capão Redondo. Essa questão perpassa seus escritos, seja de suas crônicas, contos ou romance. Assim, destaca-se o espelhamento estabelecido entre autor/ narrador/

personagem que pode ser observado nesse contexto onde o viés testemunhal nas histórias criadas dá vazão a uma angústia de caráter existencial e expressa a sensibilidade característica dos dramas vividos pelos excluídos. Trata-se de uma experiência do vivido que faz com que o narrador se manifeste como igualmente militante.

Para exemplificar o espelhamento entre escritor, narrador e personagem destaca-se o próprio nome de Ferréz ou seu apelido, Nal, sendo mencionado nos contos. Assim, ressalta-se o seguinte trecho da narrativa “O ônibus branco”, de Ferréz presente em *Cenas da favela*: Quando o narrador, Ferréz, expressa surpresa pela coincidência de encontrar todos os seus amigos naquele ônibus, a resposta de China é que “- Nada é coincidência, Ferréz” (FERRÉZ, 2011, p.75). Outro exemplo também presente em *Cenas da favela* pode ser mencionado por meio do conto “Hoje tá fazendo um sol”, de Ferréz, pois Reginaldo Ferreira da Silva, é chamado de Nal pelos amigos e esse apelido do escritor é o nome do narrador/ personagem deste conto. Essa informação de que Ferréz é chamado de Nal pelos amigos está presente também na própria antologia, pois se encontra o personagem/ narrador, Ferréz, dizendo a um personagem que também é, Marquinhos, que: “- Claro, só você mesmo para me chamar de Nal, porra, mó saudade, por onde tinha andado?” (FERRÉZ, 2011, p.75).

Assim, os contos reforçam o espaço autobiográfico¹ e estreitam ainda mais o viés de compromisso com o factual desses escritores que apresentam o testemunho das violências vividas e perpassadas pelo local de enunciação.

Na obra infantil, *O pote mágico*, publicada pela Planeta em 2012 Ferréz narra as peripécias de um menino que relata em primeira pessoa as brincadeiras que vivia, no Capão Redondo, ao lado de seus amigos Wil, Marquinhos, e Dim. A obra é dedicada a “A marquinhos, Wilhiam, James, Dim, Ricardo, Ronaldo e Cebola” (FERRÉZ, 2012, s/p.). Essas pessoas pertencem ao mundo real e ao mundo ficcional de Ferréz: “Fui correndo para a casa do Dim, que ficava atrás da minha, mas vi seu irmão, o will, e decidi voltar. Eu tinha medo dele” (FERRÉZ, 2012, p.7).

Salgueiro (2012), em seu artigo “Poesia de testemunho (com doses de humor): Alex Polari, Glauco Mattoso, Leila Míccolis e Jocenir”, aborda sobre as características do texto testemunhal na literatura, ressaltando os seguintes aspectos: desejo de justiça, vontade de resistência, abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético, a presença do trauma, rancor e ressentimento, vínculo estreito com a história, entre outras.

¹ Conferir minha dissertação de mestrado intitulada “O espaço autobiográfico na Literatura Marginal” defendida em 2014 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFJF.

Pela impossibilidade de representação do vivido pela escrita, Salgueiro ressalta que muitos autores optam pelo recurso da alegoria, mas a sinceridade do relato e o grau de cumplicidade entre a testemunha e aquilo do que ela narra- a violência, a catástrofe, a coletividade representada, podem ser características do testemunho que vão de encontro à utilização de estratégias narrativas como as destacadas em Ferréz (SALGUEIRO, 2012).

Luciana Paiva Coronel em seu artigo “A escrita da cidade partida: identidade e alteridade em Capão Pecado” aborda a escrita de Ferréz como mescla entre ficção e testemunho, assim como muitos outros críticos como Ana Paula Franco Nobile Brandileone e Vanderléia da Silva Oliveira em “A narrativa brasileira no século XXI: Ferréz e a escrita do testemunho” e Renato Nunes Bittencourt em “Trauma e testemunho da vida periférica: a narrativa de Ferréz como denúncia da existência lesada”, por exemplo.

No estudo realizado na minha dissertação de mestrado, pude identificar que de certa forma, nas entrevistas, ocorreu uma associação da trama com a vida do autor. Na entrevista à TV Fórum, Ferréz se deparou com a iniciativa do repórter Igor Carvalho que realizou uma pergunta sobre a sua obra *Deus foi almoçar*, de modo a relacionar o autor com as personagens Calixto e Dorival presentes no romance: “você é ativista, o Calixto é ativista, tem a questão do HQ muito forte e você é um colecionador consumado e o Dorival também é um colecionador” (TV FÓRUM, 2012, s/p). Ferréz logo responde que o personagem, Dorival, foi uma homenagem a Lourenço Mutarelli, elaborada a partir do personagem desse autor chamado Lourival, “porque eu queria devolver a ele o que ele me homenageou no ‘Cheiro do ralo’” (TV FÓRUM, 2012, s/p). Após dizer isso, não continua sua resposta a essa questão, deixando claro que a ficção não possuía essa ligação direta com sua vida, mas como se verá ao longo desta tese, as narrativas de Ferréz buscam uma militância e “uma verdade da **experiência perspectivada** e não referencial” (FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015) (grifo meu), embora o referencial seja demarcado constantemente em suas narrativas.

Com isso, percebe-se que essa tendência de associar as histórias e a ficção com a vida do autor e com o que possa haver de verídico nessa relação do autor com a obra é um espaço de leitura muito propício à realização de perguntas como a de Igor Carvalho. Esse espaço é aumentado quando se possuem conhecimentos sobre a vida do autor, os quais podem ser fornecidos pela contracapa, por sites, blogs, entrevistas e inúmeros meios extraliterários.

Dessa forma, tem-se o “espaço autobiográfico” como um conceito que se aproxima do momento no qual a Literatura Marginal se encontra. Momento esse, caracterizado pela marca do local de enunciação e pela vida dos autores como moradores dispostos a escreverem sobre suas vidas nos seus bairros, fazendo uso de um recurso da escrita que mais se aproxima da ficção do que, propriamente, da autobiografia, diga-se “tradicional”.

Dentro desse aspecto em que Ferréz busca retratar sua vida e a dos moradores da periferia por meio da ficção, consideram-se questões sobre a relação com o aspecto mimético e as escolhas narrativas do autor. Dessa forma, a questão central desta tese é: como se pode pensar a relação mimética presente nas obras de Ferréz?

Por meio desse questionamento, surge a necessidade de se perceber que a mimese pode ser considerada nos âmbitos que envolve a relação entre autor, obra e leitor dentro da sociedade.

Nesse sentido, o primeiro capítulo desta tese abordará as possibilidades de discussão que podem ser travadas quando o termo realismo é associado a Ferréz. Essa discussão parte da denominação de “novos realistas” dada de forma geral, pela crítica literária atual. Para a discussão dessa denominação, cabe considerar as características que tornam uma obra realista e os fatores que poderiam agregar o aspecto de novidade e esse realismo.

A partir de Roman Jakobson, em seu texto “Do realismo artístico”, o que se percebe é que a denominação “novos realistas”, para tratar dos autores que recentemente publicam obras cujos temas são os cotidianos e as violências de contextos urbanos, pode se configurar um problema devido à multiplicidade de concepções que pautam a noção de realismo de acordo com o ponto de vista do autor ou do leitor em determinadas convenções sociais por quais passou e passa a sociedade.

A partir da discussão de uma citação de Karl Erik Schollhammer, que busca definir o que seria os “novos realistas”, as perspectivas de realismo literário de Jakobson são abordadas e possibilitam associar os conceitos: “local de enunciação”, de Homi K. Bhabha; “efeito de real”, de Roland Barthes; “engajamento”, de Jean Paul Sartre; “representação”, de Gayatri Spivak; “o retorno do autor”, de Diana Klinger e o “Choque do real”, Beatriz Jaguaribe.

Diante da multiplicidade de aspectos que envolve a percepção do que seria um realismo, parte-se para um desses aspectos, que seria a presença da militância de Ferréz em suas escolhas narrativas.

O segundo capítulo, assim, se voltará para a análise das obras literárias de Ferréz, buscando ressaltar as estratégias narrativas que sustentam a relação mimética nas obras. Dentre essas estratégias destacam-se: o discurso do narrador como semelhante ao discurso do autor ativista, a recorrência de personagens que fizeram parte da vida de Ferréz no bairro Capão Redondo e a correlação de fatos reais com elementos apresentados na ficção. As obras analisadas abarcam romances, contos e crônicas do autor produzidas e publicadas até o momento da pesquisa. São elas: *Capão pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003), *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), *Cronista de Um Tempo Ruim –* (2009), *Deus foi almoçar* (2011), *O pote mágico* (2012) e *Os ricos também morrem* (2015).

O que se percebe é que há uma nítida relação entre o discurso do autor militante e suas obras. Assim, uma voz ecoa tanto intra quanto extraliterariamente o que faz com que o conceito de autor implícito seja considerado como não tão implícito quando se trata de Ferréz e o modo como busca estabelecer sua relação com a mimese.

Já o terceiro capítulo analisará uma dessas estratégias em específico: o modo de narrar a violência realizada pelos personagens, já que a violência é um elemento chave dentro da atual demanda do “Choque do real”. O que se observa, nesse sentido, é que o autor, por mais que pretenda trazer esse choque de realidade (isso é verificado no seu discurso extraliterário), opta prioritariamente por estratégias narrativas que demonstram muito mais a percepção do narrador onisciente e militante diante da trama (o narrador é intruso para defender a militância). Majoritariamente o que se percebe é uma busca de justificativas para demonstrar que a ação de violência exercida pela personagem, morador de periferia, não é nata e interna, ou seja, ela não é da natureza do ser e sim de sua condição como morador de um local onde as mazelas da sociedade recaem. Esse aspecto é comparado com o conceito de princípio de reversibilidade, de Candido (2011). Em alguns momentos, o autor opta por utilizar um narrador olho de câmera, não que essa técnica seja imparcial, mas possibilita uma participação mais “livre” do leitor que pode ser incitado a participar da cena com o narrador e os personagens, tendo a sensação de que presencia a violência e com isso estaria mais próximo do “choque de realidade” esperado pelo público.

Como a mimese e a percepção de “realismo” dependem também da figura do leitor, já que ele possui meios de acionar algumas referencialidades a partir da obra, auxiliando no processo mimético, o último capítulo desta tese considerará alguns aspectos estudados no âmbito da recepção. O leitor é visto como aquele que possui uma ação

responsiva diante do texto lido. Essa resposta, não é fundada somente na referencialidade que podem ter as palavras do texto, mas nas inúmeras experiências pelas quais o leitor passa. Dessa forma, o contexto político atual, as ações afirmativas, e diversas instancias que dialogam com a militância de Ferréz podem agir no tipo de relação mimética que o leitor terá na recepção das obras. O eco da voz militante que Ferréz estabelece em suas estratégias narrativas intra e extraliterárias também pode auxiliar nesse processo e gerar uma determinada resposta no leitor que tende à crença de que Ferréz seria líder e porta-voz dos oprimidos, embora essa representatividade seja questionada por Spivak conforme será visto no primeiro capítulo.

Assim, como uma forma de demonstrar a dimensão das relações entre os quatro capítulos desta tese, destaca-se a seguinte organização de Wolfgang Iser, que por meio dos estudos de Paul Ricoer, dividiu a mimese em três:

De fato, é o leitor- ou melhor, o ato de leitura- que, no fim das contas, é o único elo da interminável passagem da mimesis 1 para a mimesis 3, através da mimesis 2. Isto é, de um mundo prefigurado para um mundo transfigurado, através da mediação de um mundo configurado (ISER, 2013,p.394).

Essa numeração pode auxiliar na compreensão de que a tríade autor, obra e leitor não pode ser dissociada. Essa tese busca, assim, discutir os aspectos intencionais de Ferréz como escritor militante eles podem estar conduzindo as escolhas narrativas de autor. Assim, a militância perpassará as obras e a relação entre obra e leitor. Além das obras literárias, auxilia nesse processo de referencialidade as informações (discursos) midiáticos que reforçam o compromisso do escritor com a “realidade” (factual).

Após essa breve síntese do que abordará cada capítulo, segue-se para o primeiro capítulo da presente tese na busca de iniciar um aprofundamento sobre discussão do realismo que poderia estar presente em Ferréz.

1 O “REALISMO” EM FERRÉZ

O objetivo deste capítulo é proporcionar uma reflexão sobre como poderia se configurar o realismo em Ferréz. Para que esse objetivo se cumpra parte-se da denominação “novos realistas” destinada a classificar os autores, que recentemente publicam narrativas, que retratam as violências dos cotidianos urbanos, principalmente, os de bairros periféricos. Essa denominação foi utilizada por Karl Erik Schollhammer e será exemplificada no trecho citado, a seguir, que foi retirado da obra *Ficção brasileira contemporânea*. A discussão sobre esse trecho perpassará todo o capítulo, na medida em que, ele desperta questionamentos que servirão de base para o diálogo com conceitos como: “local de enunciação”, de Homi K. Bhabha; “efeito de real”, de Roland Barthes; “engajamento”, de Jean Paul Sartre; “representação”, de Gayatri Spivak; “o retorno do autor”, de Diana Klinger e o “Choque do real”, Beatriz Jaguaribe.

Sendo assim, o termo “novos realistas” será discutido a partir do seguinte trecho:

Não se trata de uma comparação estilística com os realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que encontramos, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo da ilusão de realidade. Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo, pois a diferença que mais salta aos olhos é que os novos “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios (SCHOLLHAMMER, 2009, p.53-54).

Inicialmente destacar-se-á o porquê do termo “novo” e de que “realismo” trata-se afinal. Assim, ao se adentrar na teoria literária sobre o realismo, pode-se observar diferentes posicionamentos críticos diante da pretensão de narrar algo o mais verossímil possível, que, inclusive, é uma das formas de reconhecimento de uma obra dita “realista”, como se pode verificar em Romam Jacobson em seu texto “Do realismo artístico”, pois, para o autor, o realismo é inicialmente caracterizado como: “uma corrente artística que adotou como objetivo reproduzir a realidade o mais fiel possível e aspira ao máximo de verossimilhança” (JACOBSON, 2013, p.110).

Porém, Jacobson destaca que o termo “realismo” é polissêmico e pode ser utilizado equivocadamente, já que, “(...) foi [e ainda é] utilizado de forma múltipla e equivocada” (JACOBSON, 2013, p.110). Assim, o autor alerta que devido a sua polissemia esse termo pode ser perigoso e é preciso ter cuidado ao usá-lo, por isso é relevante que se destaque qual sentido de realismo está se atribuindo no objeto de

pesquisa. Talvez seja por esse motivo que Karl Erik Schollhammer tenha atribuído o termo “novos” de forma duplicada e colocado a expressão “novos realistas” entre aspas em seu texto.

Para abordar o realismo em Ferréz, o texto de Jacobson será analisado de forma a comprovar que o termo “novos realistas” é mais um dos equívocos para se categorizar um tipo de realismo.

Antes mesmo de se continuar a discussão do realismo em Ferréz a partir da citação de Karl Erik e de tratarmos a relação entre os conceitos destacados, cabe ressaltar que o conceito de “local de enunciação” perpassa todas as relações entre os conceitos, na medida em que “a articulação da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica” (BHABHA, 1998, p.21). Essa negociação possui uma das suas aplicações na militância utilizada por Ferréz em suas performances extraliterárias como entrevistas, depoimentos em blog e em suas escolhas narrativas na construção da trama. Essa militância agregou visibilidade e fortificou a emergência de demais escritores também oriundos das periferias urbanas.

O acesso ao poder político e o crescimento da causa multiculturalista vêm da colocação de questões de solidariedade e comunidade em uma perspectiva intersticial. As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto - ao mesmo tempo uma visão e uma construção - que leva alguém para “além” de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente (BHABHA, 1998, p.21-22).

O sentido de solidariedade e comunidade passam a emergir desse cenário em que escritores contam a história do oprimido social e culturalmente por meio de uma voz que está fisicamente e cultural no mesmo “lugar”, ou seja, Ferréz reafirmando o fato de ser morador de periferia e retratar em sua obra a periferia em que vive é uma forma de uma construção de um intelectual solidário que busca inclusive motivar demais escritores oriundos dos bairros periféricos a realizarem o mesmo tipo de postura.

Em seu capítulo “Disseminação- o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, ao tratar a diferença cultural, o Bhabha reafirma a importância do “onde” se fala:

A analítica da diferença cultural intervém para transformar o cenário de articulação- não simplesmente para expor a lógica da discriminação política. Ela altera a posição de enunciação e as relações de interpelação em seu interior; não somente aquilo que é falado, mas de onde é falado;

não simplesmente a lógica da articulação, mas o topos da enunciação (BHABHA, 1998, p.228).

Assim, a diferença cultural age alterando as posições de enunciação fazendo de Ferréz um escritor que emerge autenticando seu local de enunciação e o reafirmando por meio das justificativas de suas escolhas narrativas.

Esse aspecto deverá ser levando em consideração nas discussões que se seguirão a respeito do realismo presente na prosa de Ferréz, pois os aspectos extraliterários auxiliam na demarcação de seu local de enunciação assim como em sua militância que resvala em suas escolhas narrativas na construção de suas tramas literárias. Esse local de enunciação de certa forma está representado pelo trecho “O que encontramos, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos” (SCHOLLAMMER, 2009, p.53-54). Não se trata apenas de uma “vontade”, no caso de Ferréz, há esse projeto explícito cunhado por iniciativas performáticas intra e extratextuais.

Antes de retomar a discussão sobre o termo “novos realistas” pretende-se destacar a discussão sobre o realismo travada por Compagnon em *O demônio da teoria* em seu terceiro capítulo intitulado “Mundo”. Para retratar a relação da linguagem cotidiana realizada extra textualmente com a linguagem literária, Compagnon resgata a concepção de “Atos de linguagem” de Austin assim ressalta-se a seguinte passagem da obra:

Para que haja um ato de linguagem, por exemplo, um performativo em palavras como “Eu prometo que...”, ele propunha na realidade esta condição: “Ninguém negará, penso eu, que estas palavras devam ser pronunciadas ‘seriamente’, e de maneira a serem tomadas “a sério” [...]. Não devo estar brincando, por exemplo, nem escrevendo um poema”. Como acontece no caso de uma brincadeira ou de uma encenação teatral, o poema não nos obriga a nada (COMPAGNON, 2006, p. 134).

A mimesis, para Compagnon, lida com esses atos de linguagem de cada época de forma a apenas compor a trama na narrativa e não estabelecer as implicações desses atos de linguagem quando anunciados na vida real, no factual: “Em literatura, um ato de linguagem aparente não é realmente um ato de linguagem, mas somente a mimesis de um ato de linguagem real” (COMPAGNON, 2006, p.135). Assim, na ficção “se realizam os mesmo atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são atos fictícios, concebidos e combinados pelo autor” (COMPAGNON, 2006, p.135). Esses atos de linguagem fictícios garantem também a verossimilhança tornando as relações entre os personagens possíveis e críveis.

Compagnon conclui que recentemente ao se analisar as obras estamos mais tolerantes ou mais curiosos no que se refere “às práticas linguageiras existentes, e interessa-nos, pois os mundos produzidos pelos jogos de linguagem” (COMPAGNON, 2006, p.135). Os jogos de linguagem de Ferréz estabelecem uma relação estreita entre seus atos de linguagem em entrevistas e depoimentos extratextuais e os atos de linguagem presente no narrador ou narrador personagem, o que tensiona o leitor a não diferenciar as instâncias enunciativas da vida real e da ficcional.

Em entrevista ao “El país”, em 27 de abril de 2015, o escritor Ferréz responde a pergunta sobre o pobre que é contra o Bolsa Família da seguinte forma: “É aí que eu acho fantástico o poder da mídia e da classe alta. Eles conseguem fazer com que o povo fique contra o povo. O culpado é a vítima. Sempre” (BARCA, 2015, s/p.).

A mídia e a classe alta também são tratadas em seus textos literários com o mesmo viés de indignação. A crítica à TV também se apresenta em vários trechos de *Capão pecado*, primeiro romance do escritor. Assim, destaca-se o trecho: “Qual será o lado real do monitor, o lado certo para se viver? Eles até tentam nos ludibriar, mas a realidade é um pouco diferente, e na TV a gente vê que a vida é muito bacana para quem tem uma boa porcentagem da riqueza nacional” (FERRÉZ, 2009, p. 17).

O conto “O plano”, de Ferréz, foi publicado na *Caros Amigos* de março de 1999 e republicado na obra de contos *Ninguém é inocente em São Paulo* e destaca a correlação dos atos de linguagem do autor por meio dos atos de fala do narrador. No conto, ressalta-se toda uma estrutura do capitalismo que aliena a população, principalmente a massa já moldada. A televisão passa então a ser um meio de alienação deste processo muito criticado pelo escritor e está presente na grande maioria de seus escritos. Observa-se como a televisão está presente e como esse “plano” do qual narra Ferréz neste conto, diz respeito ao processo de alienação que segrega e estratifica ainda mais a sociedade:

Não me admira que o plano funcione, os pensamentos são vadios, afinal essa é a soma de tudo, que? O rei do ponto? Esse tá sossegado só contando o dinheiro, informação? Não! O povo é leigo, não entende, então não complica, o assunto na favela só Casa dos Artistas, discutir na favela, só se o Corinthians é campeão ou não, nada contra; sabe, mas futebol não é arte, futebol é bola e homens correndo. Pra mim num pega nada, desculpa quem gosta disso, mas é simples, é a regra da vida em simples lances, eu quero mais, quero regras complicadas, quero traços que tragam uma época que talvez não vivi, mas sinto, quero palavras que gerem vida, desculpa aí, meu (FERRÉZ, 2011, p.73).

A revolta expressa na linguagem e o pedido de desculpa no final da citação como provocação é semelhante aos atos de linguagem do escritor extra textualmente o que

poderia problematizar o aspecto mimético destacado por Compagnon e condizendo com a necessidade de ampliação das relações e jogos de linguagem para se analisar as obras hoje como concluiu.

Discurso semelhante apresenta-se no conto “Cotidiano 100%” o mesmo tipo de crítica e exemplo é estabelecido:

Tem gente trampano, tem gente indo e vindo, estudando, mas tem gente ajoelhando todos os dias também pelo pouco que conseguiu, tem dona Maria fritando filé mingon na casa da patroa e não tendo ovo para os filhos em casa. Tem gente daqui saindo pra fazer a segurança pra eles, e quando chega no bairro faz o sinal da cruz de entrar no barraco. A paz nunca vai voltar, porque a dor que se gerou além de se aconchegar está crescendo, Violência e ódio, em vez de paz e amor. As campanhas só ficam na tv, aqui é a realidade, trutão (FERRÉZ, 2009, p111).

O trecho supracitado revela que esse mesmo assunto não se encontra somente no ato da linguagem ficcional, pois discursos semelhantes são pronunciados e divulgados extraliterariamente pelo escritor, como pode-se verificar na sua resposta em entrevista à revista *Época* em fevereiro de 2014:

ÉPOCA – E a cultura do trabalho, do cara que acorda cedo porque acredita que vencerá na vida?

Ferréz – Isso é o que mais tem. Se você vier na periferia às 4h30 da manhã, os ônibus estarão lotados. Ladrão não acorda a essa hora. Há um enorme contingente de pessoas que sai de madrugada da periferia para servir o lanche da elite, para cuidar da segurança da elite. Elas voltam para casa e muitas vezes não têm comida nem segurança para elas mesmas. A sorte do Brasil é que as pessoas da periferia são honestas (MARTINS, 2014, s/p.).

A expressão do narrador “A paz nunca vai voltar, porque a dor que se gerou além de se aconchegar está crescendo” condiz com o título da entrevista “Ferréz: ‘o rolezinho foi só o primeiro ato’” que foi retirado de uma das respostas do escritor. Ainda nessa entrevista destaca-se o seguinte trecho da fala de Ferréz:

O motorista de táxi reclama dos impostos e dos corredores de ônibus, o cobrador reclama do salário. Todo mundo está insatisfeito. Houve passeatas por aqui e nos bairros em volta, organizadas por moradores. Quando acontece queima de ônibus, são os moradores mesmos. Não é coisa de bandido. Os moradores estão revoltados, e o ônibus é o único contato que eles têm com o Estado (BARCA, 2015, s/p.).

Dessa maneira, destaca-se que não somente nas entrevistas e nas performances extraliterárias o escritor demarca sua personalidade enquanto escritor militante. Ele também demarca essa posição militante nas estratégias narrativas e proporciona uma atmosfera em que o espaço autobiográfico age e pode ser proporcionado pela justaposição entre o ato de linguagem extraliterário do autor com o ato de linguagem ficcional.

Um processo judicial ocorreu devido à publicação de um conto de Ferréz, (ANEXO 2) “em resposta” ao episódio do roubo do Roléx (ANEXO 1) de Luciano Huck².

Abaixo se ressalta um trecho que reporta a indignação do apresentador:

Como brasileiro, tenho até pena dos dois pobres coitados montados naquela moto com um par de capacetes velhos e um 38 bem carregado. Agora, como cidadão paulistano, fico revoltado. Juro que pago todos os meus impostos, uma fortuna. E, como resultado, depois do cafezinho, em vez de balas de caramelo, quase recebo balas de chumbo na testa (Folha de São Paulo, 2007, s/p).

Por ser publicado na *Folha de São Paulo* e por ser “uma resposta” ao acontecimento, o texto não foi lido como ficção e sim como relato, notícia de indignação, causando exposição da pessoa física por trás do texto literário. Ferréz, inclusive, teve que se explicar perante a polícia segundo informações retirada do site “Mural Brasil” (AZEVEDO, 2010).

Essa exposição da pessoa física busca ser diluída no conceito de ficção como mimesis dos atos de linguagem quando Ferréz passou por essa situação judicial como se observa nas palavras em seu blog:

Fiz o texto, a pedido do coordenador de artigos Uirá Machado, que trabalha na Folha. Ele me mandou a carta de Luciano Huck, sobre seu assalto no Jardins.

Coloquei o nome de: Pensamentos de um “correria”, e com minha mente literária e ingênua fiz uma ficção onde o ponto de vista eram dos ladrões. Quando enviei o artigo para ele, que foi escrito em 5 horas, me mostrei preocupado por ser quase um conto, e podia fugir do estilo do espaço Tendências/Debates, mas o texto foi publicado.(...) Recebi [centenas de cartas] sobre meu texto de ficção (FERRÉZ, 2007, s/p) (grifo meu).

Encontra-se em seu depoimento supracitado as expressões “artigo que enviei”, “quase conto” e “meu texto de ficção”. Esse texto, que transita entre o factual e a ficção, foi publicado como resposta à carta de Luciano Huck na *Folha de São Paulo*. Assim, observa-se Ferréz denominando seu texto de diferentes maneiras, possibilitando a discussão sobre o caráter ficcional de “Pensamentos de um correria”. Porém, ao escrever no blog a frase “a minha mente literária e ingênua”, Ferréz demonstra uma ironia e depõe a seu favor contra o risco da exposição como pessoa física ao demonstrar sua indignação como autor de ficção. Pode-se contrapor a referida ingenuidade marcada na fala de Ferréz à resposta que esse autor deu a Tatiana Merlino em entrevista à revista *Caros Amigos*:

Tatiana Merlino- O que tem de luta? Como é que é a luta e a resistência na periferia hoje?

² Apresentador do programa “Caldeirão do Huck” da rede Globo de televisão

Ferréz- A luta pelos meios intelectuais e pelos meios de produtos, né? Que lança independente, de fazer aquela corrente, sabe? De tentar galgar, de aprender a tramar, de aprender a pegar um padrão capitalista e mudar um pouco para não ser tão perverso, tem todo esse lado empresarial que a periferia tá pegando (...) e tem toda uma outra luta também, que é a da população se conscientizando (HERMANN, 2009, p.15).

Assim, constata-se que as palavras de Ferréz acima demonstram que a referida “mente literária ingênua”, ao escrever um conto como resposta ao texto de Huck publicado na *Folha de São Paulo*, se configura como uma estratégia quando alega que a maioria dos autores vinculados à Literatura Marginal estão dentro da lógica capitalista dos meios intelectuais e de produção literária e que estão conscientes do lado empresarial que envolve a inserção e promoção de suas obras no mercado editorial.

Na crônica “Voltei e estou armado”, presente na obra *Cronista de um tempo ruim* (2009), Ferréz escreve como que “respondendo” ainda a esse episódio do roubo do Rolex e da acusação de apologia ao crime:

Apologia é feita no caixote que serve de armário no barraco, no pedido do filho por mais um paço e o saco sem nada, pela humilhação na fila da igreja, pela esmola da cesta básica. O que escrevemos só é nocivo pros porcos ricos, que dizem não saber o porquê de tudo isso, enquanto na bolsa de valores milhares de vidas são determinadas com jogadas especulativas. A sessão de cartas foi apelativa, todo mundo contra o pretenso contista, que ousa ser escritor e dar opinião contra o artista global, que ousa pensar em época próxima ao carnaval, que ousa questionar a propriedade e defender marginal (FERRÉZ, 2009, p.53).

O que se pode perceber é que o escritor busca estabelecer uma postura militante que perpassa a construção de seu papel como escritor e revela assim características de sua escrita, ou seja, ser militante, pois se observa essa postura “contra o sistema” contra a manutenção do *status quo* no decorrer de seus escritos em diversas publicações. Ainda destaca-se, no prefácio da obra *Os ricos também morrem* (2015), mais uma referência a esse episódio do roubo do roléx e da acusação de apologia ao crime:

Tumultuando na escrita, vi minha vida também sendo tumultuada. Numa encomenda de um jornal. Algumas linhas de conto, um ponto de vista, e um processo, que me levou a uma delegacia. Me ameaçaram de cadeia por ter escrito um texto, logo eu que tive tudo ali para ser de fato um criminoso, estava sendo acusado de apologia ao crime. O delegado, o escrivão e um leitor solitário na porta da delegacia com um livro meu na mão, dizendo que estava lá para me dar uma força, e ainda um jornalista para cobrir.

Algumas palestras canceladas, as revistas e jornais a favor da “vítima”, meu nome jogado aos porcos. E nos becos e vielas, recebia abraços.
- Faço o sistema tremer mesmo irmão, dá boi pra esses boizão, não (FERRÉZ, 2015, p.11-12).

A citação de Karl Erik Schollhammer, que inicia esse capítulo, versa sobre a falta de uma possível “ingenuidade” no que se refere à ilusão de realidade: “Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo da ilusão de realidade” o que os escritores ditos novos “novos realistas”, querem provocar outros meios de efeitos de realidade, segundo Schollhammer. Ao se considerar que a convenção utilizada não é demarcada pelo cientificismo como no realismo tradicional ou com “R” maiúsculo, pode-se concordar com o trecho do crítico, mas o local de enunciação sendo demarcado por Ferréz eliminaria a possibilidade de ingenuidade da ilusão de realidade? Mesmo reconhecendo a ironia do adjetivo “ingênua” esse questionamento ainda é válido. Veremos mais a diante que a ilusão não é a mesma da do séc XIX, mas mesmo assim, a ingenuidade não pode ser excluída desse jogo de linguagem travado pelo escritor, já que o “choque do real” como se verá ainda neste capítulo é uma tendência midiática e o escritor parece responder a isso ao mesmo tempo em que busca sua militância.

Pode-se propor, então, uma percepção da Literatura Marginal que leva à redução dos questionamentos que essas obras podem suscitar em relação ao trânsito entre o factual e o ficcional, pois, ao mesmo tempo em que se percebe o aspecto ficcional dos romances, os autores revelam, por meio dos elementos extraliterários, o seu compromisso com a verdade, com a justiça e com o fato de narrar suas vidas como sujeitos periféricos. Esse aspecto nos remete a uma das leituras sobre engajamento que será a de Sartre em *O que é a literatura*, pois Sartre incita o engajamento e um posicionamento político. O engajamento será abordado posteriormente ainda neste capítulo e o segundo capítulo desta tese descreverá com mais detalhes e exemplos das obras de Ferréz justamente como se dá as escolhas narrativas em consonância com sua militância extraliterária.

Retoma-se à discussão sobre o termo “novos realistas” de Schollhammer e sobre a necessidade de se especificar de qual realismo estamos afinal lidando conforme explicita Jacobson. Mas ao buscar classificar as possíveis formas de realismo na arte e principalmente na literatura, Jacobson se depara com inúmeras classificações que se inter cruzam de diferentes maneiras e combinações dependendo do contexto em que a obra se insere.

O primeiro significado, denominado de “significado A” do realismo é: “chamam realista a obra que o autor em questão projetou como verossímil” (JACOBSON, 2013, p.110). Esse significado atribui à pretensão do autor um lugar central. Ao se realizar uma comparação do significado apresentado, pode-se dizer que a obra de Ferréz é realista, pois

há a nítida pretensão de “contar a verdade”, conforme se constata em suas palavras retiradas do prefácio de *Os ricos também morrem*:

uma introdução, para representar todos os amigos que morreram travando a guerra, aos que não puderam ver mais o sol de cada dia, aos que nunca souberam o valor de uma vida, e até aos que sorriem pouco. Que eu escreva com responsabilidade em nome dessa verdade de hoje (FERRÉZ, 2005, p.14).

Em *Crítica e Verdade*, Barthes, embora sendo a favor da autonomia da obra e de uma análise que se atenha à linguagem, nos deixa a seguinte percepção da tendência por parte do leitor:

Tendemos hoje, de modo geral, a pensar que o escritor pode reivindicar o sentido de sua obra e considerar, ele mesmo, esse sentido como legítimo, donde o inconveniente de uma interrogação insensata dirigida pela crítica ao escritor morto, à sua vida, às marcas de sua intenção, para que ele mesmo nos assegure da significação de sua obra: queremos a qualquer preço fazer falar o morto ou seus substitutos, seu tempo, o gênero, o léxico, enfim, toda a contemporaneidade do autor, pretendemos ser proprietários por metonímia do direito do escritor morto sobre sua criação (BARTHES, 2007, p.2017).

O trecho supracitado embora realizado como uma crítica a essa tendência do leitor em reavivar o autor após a teoria da morte do autor é um processo semelhante com o que se encontra hoje quando se trata da recepção das obras de Ferréz. Essa relação entre o retorno do autor e de sua intenção para compor a tríade autor, obra e leitor passa então a ser considerada. Assim, Jacobson destaca o “significado B” de realismo como aquele voltado para a impressão do leitor: “chamam de realista a obra que quem a julga percebe como verossímil” (JACOBSON, 2013, p.110).

Ressalta-se assim, o trecho retirado do jornal Folha de São Paulo, em 6 de janeiro de 2000. A matéria sobre o *Capão Pecado* intitulada “Bem-vindo ao ‘fundo do mundo’”, do jornalista Ivan Finotti nos demonstra que, antes mesmo do lançamento do livro, o jornalista apresenta as seguintes informações: “Desempregado do Capão Redondo escreve romance baseado em histórias verdadeiras” (FINOTTI, 2000, s/p.). O significado B atribuí ao julgamento do leitor o fato de a obra parecer ser realista ou não, mas ao se considerar Ivan Finotti como um leitor que influencia demais leitores pelas suas colocações num veículo de informação de alta circulação, pode-se ainda verificar a complexidade das relações entre autor, obra e leitor.

Se a intenção é: “narrar a verdade” destaca-se a teoria da impossibilidade dos autores em retratar o real pela linguagem, também presente em Barthes, já que toda

linguagem é fruto de escolhas vocabulares e de uma construção humana sobre apenas partes de um todo não capturado.

Segundo Compagnon, na obra *O demônio da teoria*, nessa perspectiva de impossibilidade, o autor cede o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao “escritor”, que não é jamais senão um “sujeito” no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel não uma “pessoa” no sentido psicológico, o texto seria assim um tecido de citações (COMPAGNON, 2006, p.50-51). No texto “A morte do autor”, Barthes destaca que é no leitor e não no autor o lugar onde a unidade do texto se produz e por isso Barthes critica a interpretação da obra por quem a produziu, “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança (BARTHES, 1968, p. 02). Assim Compagnon conclui que “como se de uma maneira ou de outra, a obra fosse uma confissão, não podendo representar outra coisa que não a confiança” (COMPAGNON, 2006, p.50-51). Ora, não seria o aspecto da confiança e da confissão os elementos que estão envolvidos no atual cenário em que Ferréz como escritor se escreve?

Mais uma vez a demarcação do local de enunciação e a militância de Ferréz podem auxiliar o leitor a criar a “empatia” que o conduzirá a ler as obras realizando aproximações voltadas para a vida do autor e os elementos factuais na obra que é uma ficção e não uma autobiografia, nos moldes tradicionais, é nesse sentido que o conceito de espaço autobiográfico de Phellipe Lejaune é tratado em minha dissertação de mestrado intitulada “O espaço autobiográfico na literatura marginal” defendida em 2014.

Ivan Finotti ainda destaca em sua reportagem o seguinte trecho: “(...) morador do distrito do Capão Redondo e que acaba de concluir ‘Capão Pecado’, um romance baseado nas histórias reais que viveu e viu” (FINOTTI, 2000, s/p.). Esse trecho reforça a pretensão realista da obra e a perspectiva do leitor em relação a ela antes mesmo de lê-la, o que pode contribuir para que os conceitos A e B se fundam e sejam tendências consideradas no crivo do leitor. Mas ao destacar a fala de Ferréz, Finotti, lança-nos outra perspectiva diante da obra, que é a da ficção acima da relação com o factual: "Meu amigo Marcos Roberto de Almeida aparece no livro como o personagem Marquinhos. Na história, ele morria. Só que ele acabou morrendo na vida real, assassinado por um assaltante. Agora, vou deixar ele vivo no livro" (FINOTTI, 2000, s/p.). Esse trecho ressalta que a periferia da obra é uma periferia construída pelo autor, se é uma construção, o que categorizaria ela como uma obra realista? Volta-se ao local de enunciação como o conceito que regerá

a discussão sobre o realismo em Ferréz, pois ele é especialmente cunhado nas estratégias extraliterárias e de militância do escritor.

Karl Erik Schollhammer no final de sua citação destaca que “Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo, pois a diferença que mais salta aos olhos é que os novos ‘novos realistas’ querem provocar efeitos de realidade por outros meios” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.53-54). Os “efeitos de realidade” nos remetem ao conceito de “efeito de real” de Roland Barthes em texto homônimo. Esse conceito pode ser resgatado, mesmo que aborde, principalmente, obras de autores realistas do século XIX. Pode-se verificar que, para Barthes, apesar de a escrita literária se fazer “em nome de uma plenitude referencial” (BHARTES, 2004, p. 190), o “real” funciona na narrativa como uma forma de conotação, mesmo quando os autores denotam “os detalhes da obra diretamente do real” (BHARTES, 2004, p. 189).

Sendo assim, o “real”, na obra, é construído a partir do que, no texto “Efeito de real”, é chamado de “ilusão referencial”. Para Barthes, o barômetro em *Um coração simples*, de Flaubert não está significando algo no contexto da narrativa, é um acessório “supérfluo” na descrição do ambiente, mas é descrito para provocar “um efeito de realidade” uma ilusão no leitor de que ele esteja presente na sala e veja os objetos que estavam lá, mesmo que esses objetos não expressem sentido para o contexto da obra, pois o piano na sala remete à condição econômica, mas o barômetro estaria proporcionando uma “nova” experiência de real ao leitor.

Jacobson retrata o realismo do século XIX como escola literária e esse é o significado C de realismo: “chamam de realista a soma dos traços característicos de uma escola artística do século XIX” (JACOBSON, 2013, p.112) e destaca que “o realismo é convencional” (JACOBSON, 2013, p.112), pois a verossimilhança depende de convenções, por consequência, o realismo também é convencional. Portanto a noção de realismo pode se alterar ao longo do tempo, pois as convenções também se alteram de acordo com a época. As convenções dependem de cada época e dos autores que “deve impor à percepção uma nova forma” (JACOBSON, 2013, p.112). Assim, o que Barthes denominou de efeito de real e ilusão referencial nas obras realistas do século XIX nada mais é do que uma maneira de proporcionar ao leitor uma “nova” percepção do real.

Mas essa é uma tendência na literatura e “novos meios de proporcionar efeitos de realidade”, conforme destacou Karl Erik Schollhammer na citação utilizada no início deste capítulo, torna viável a discussão sobre um possível “efeito de real” em Ferréz. Esse

efeito de real em Ferréz não é o mesmo do que descreve Barthes, pois a inserção do leitor no cenário se dá por meio das estratégias de verossimilhança intra e extratextuais. Dessa forma, um pacto de leitura é estabelecido e o que se percebe ainda é que esta periferia narrada está tencionada pelo local de enunciação, seja no discurso do narrador seja nas implicações sociais e políticas que esses escritores proporcionam no meio extraliterário.

A vontade de retratar o real de uma maneira “melhor” que a anterior, faz com que haja rupturas com a tradição vigente até então, criando uma nova convenção com o intuito de obter maior verossimilhança artística. Isso pode ser exemplificado com o cientificismo do séc XIX, pois os autores atribuíram uma nova maneira de retratar o real na sociedade que seria o estudo das patologias com a atualização da expressão “delírio de enriquecer” ao invés da “vontade ou desejo de enriquecer”, por exemplo, conforme se observa no trecho retirado de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo: “Proprietário e estabelecido por sua conta, o rapaz atirou-se à labutação ainda com mais ardor, possuindo-se de tal delírio de enriquecer, que afrontava resignado as mais duras privações” (AZEVEDO, 1997, p.01). Percebe-se que a utilização desses termos, oriundo do cientificismo da época, pode ser algo de inabitual para a época de lançamento das obras. Assim, o que se entende de Realismo, com “R” maiúsculo, hoje, pode ter sido fruto dessa iniciativa que tornou o inabitual um processo habitual e uma convenção.

O termo “delírio” poderia ter sido usado em seu sentido habitual ou não, o que vai ditar a escolha interpretativa será a convenção, pois “tal palavra inesperada pode ser tanto a denominação figurada como a denominação própria; é preciso saber qual das duas está em uso” (JACOBSON, 2013, p.113).

Em vista dessa dependência das convenções de cada época, é preciso revisitar os conceitos até então apresentados para demonstrar suas ambiguidades. Dessa forma, Jacobson nos apresenta um significado associado ao primeiro significado anteriormente apresentado (significado A) que seria a “tendência de deformar os cânones artísticos em curso, interpretada como maior proximidade da realidade” (JACOBSON, 2013, p.114). e um outro significado que também está associado ao primeiro significado apresentado que se refere a “tendência conservadora no interior de uma tradição artística interpretada como fidelidade à realidade” (JACOBSON, 2013, p.114).

De acordo com o significado A, que seria a pretensão do autor em realizar uma obra realista, verifica-se que Ferréz se encontra mais voltado para a tendência de deformar os cânones artísticos do que para ser conservador. Lembre-se de que se trata do significado A que está pautado em aspectos subjetivos por parte do autor, ou seja, sua

aspiração. Assim, destacam-se as seguintes afirmações de Ferréz na reportagem de Finotti: “Quando um pobre tem uma dificuldade com palavra, não acha dicionário na favela. Quero que os boys sintam o mesmo. Não vai ter glossário, não. Se o cara não trinca, não vai entender mesmo” (FINOTTI, 2000, s/p.).

Trazer as gírias e o modo de falar dos moradores de periferia para Ferréz é algo que romperia com o histórico de leitura da população economicamente mais favorecida.

Essa argumentação poderia ter surtido maior efeito antes de a mídia divulgar os contextos das periferias de forma massiva. Não se encontra muitos termos que não sejam compreendidos pelo contexto presente na narrativa, isso pode ser reflexo do contato com a cultura da periferia pelos meios de comunicação poderia diminuir as barreiras existentes na pretensão de Ferréz em causar dificuldades na leitura.

Em *Planeta favela*, de Mike Davis, encontram-se dados que leva a considerar a existência de uma “genelarização das favelas”. Mesmo considerando a definição de favela como “restrita às características físicas e legais do assentamento” (DAVIS, 2006, p.32) e evitando considerar as “dimensões sociais” (idem), que são mais difíceis de medir, a conclusão empírica da ONU é que apenas 19,6% dos mexicanos urbanos são considerados como moradores de favela. Mesmo utilizando essa definição restritiva, como alerta Davis, a ONU estima que havia pelo menos 921 milhões de favelados em 2001 e mais de 1 bilhão em 2005. Esses argumentos foram resgatados da obra *Planeta favela* para problematizar o aspecto do particular na linguagem proposto por Ferréz, embora não se possa afirmar que o particular não esteja imbricado nas inúmeras possibilidades simbólicas emergidas da relação com a linguagem, com a história e com o social.

Outra questão que emerge está voltada para a pretensão de realizar a ruptura, mas realizar a tradição ao escolher elementos já anteriormente tidos como convenção ao retratar o real na obra. Assim, Ferréz pode ter realizado várias estratégias descritivas e narrativas que “refletem a realidade bem de perto” (JACOBSON, 2013, p.110). Com isso, o narrador olho de câmera, por exemplo, não seria uma inovação das obras de Ferréz. Dessa maneira, o realismo presente em Ferréz não o torna efetivamente um escritor categorizado como “novos realistas” no sentido de possibilitar uma nova (jamais utilizada) forma de realismo na arte.

Mas continuando a problematização das tentativas de categorização do realismo nas obras, destaca-se agora a perspectiva do leitor pelo significado B de Jacobson. Associado ao segundo significado destacado ressalta-se “sou um revolucionário em

relação aos hábitos artísticos em curso e percebo sua deformação como uma maior aproximação da realidade” (JACOBSON, 2013, p.114). Associado ao significado B também destaca-se “sou um conservador e vejo a deformação dos hábitos artísticos em curso como uma degradação da realidade” (Idem).

Se o leitor se comporta como conservador, as considerações de Jacobson são as seguintes:

podem ser chamados realistas unicamente os fatos artísticos que, para mim, não contradigam os hábitos artísticos em vigor; mas, já que do meu ponto de vista, os mais realistas são os seus próprio hábitos (a tradição a que pertença) e já que estes últimos só se realizam em parte no âmbito das outras tradições, mesmo se não os contradigem, só se verá nessas outras tradições um realismo parcial, embrionário, não desenvolvido ou decadente, ao mesmo tempo que declarei ser o único realismo autêntico, aquele em cujo espírito fui educado (JACOBSON, 2013, p.115).

Uma vez que se é estabelecida por convenção uma determinada tradição, por exemplo a do Realismo do séc XIX, os novos artistas que se pretendem ser mais realistas com outras técnicas, são “obrigados a se declarar neorealistas, realistas no sentido superior da palavra e estabelecer uma distinção entre o realismo aproximativo, ilusório (o da tradição vigente) e aquele que é autêntico (isto é, o deles mesmos)” (JACOBSON, 2013, p.115). Assim, “ilusório” e “autêntico” estará sendo utilizado de acordo com cada época e com cada convenção de realismo. Se aceitos pelo leitor como “sou um revolucionário em relação aos hábitos artísticos em curso e percebo sua deformação como uma maior aproximação da realidade”(idem) esses supostos “neorealistas” serão tidos como a nova convenção para o real.

Assim, Karl Erik Schollhammer, ao usar a expressão “novos ‘novos realistas’” para identificar a produção recente que aborda a violência urbana, pode se remeter a essa tendência de se “recriar” o realismo diante das convenções da tradição literária em vigor. Mas não se pode afirmar que esses escritores são os realistas de hoje em comparação com o Realismo como escola do séc XIX, pois ao afirmar que “Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo da ilusão de realidade” o que Schollhammer pode estar significando com esse período de sua citação é que “ingênuo” e “ilusório” era o Realismo como escola, mas que o realismo desses “novos realistas” não se trata disso. Trata-se de que tipo de realismo então? O que não é ilusório? Verifica-se que se interpretada dessa forma a expressão “novos realistas” pode causar o equívoco de interpretação do que é uma obra realista de acordo com cada época expresso por Jacobson no parágrafo acima.

Jacobson considera a existência de uma “plataforma estética do realismo em geral” (JACOBSON, 2013, p.117) isso significa que técnicas antes já utilizadas podem resurgir como “novas” apenas para se contrapor à convenção vigente. Fica evidente que Karl Erik não considera essa característica do realismo em geral, mas parte do conceito de realismo como o realismo do séc XIX que é o “significado C”, de Jacobson, talvez seja por isso que preferiu utilizar a expressão “novos realistas”.

Segue-se a discussão sobre convenções, agora em Sartre, por meio de sua obra *O que é a literatura?*. Para incitar os autores ao engajamento afirma que “As artes de uma mesma época se influenciam mutuamente e são condicionadas pelos mesmos fatores sociais (SARTRE, 1993, p.10). Elas obedecem no sentido mimético o que o leitor é capaz de perceber, por isso ressalta-se ainda o seguinte trecho:

Quem poderia distinguir o verde-maçã de sua ácida alegria? E já não será excessivo dizer "a alegria ácida do verde-maçã"? Há o verde, há o vermelho, e basta; são coisas, existem por si mesmas. É verdade que se pode conferir-lhes, por convenção, o valor de signos (SARTRE, 1993, p.10).

Sartre diferencia assim o escritor do pintor dentro da arte, pois “O escritor pode dirigir o leitor e, se descreve um casebre, mostrar nele o símbolo das injustiças sociais, provoca nossa indignação” (SARTRE, 1993, p.12). Sartre realiza uma relação entre prosa e engajamento pelo fato de a prosa lidar mais com os significados do que a poesia e a pintura, por exemplo:

O escritor, ao contrário, lida com os significados. Mas cabe distinguir: o império dos signos é a prosa; a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música. Na poesia, “você não pode nem sonhar em engajar”. De fato. Mas por que haveria eu de querer fazê-lo? Porque ela se serve de palavras, como a prosa? Mas ela não o faz da mesma maneira; na verdade, a poesia não se serve de palavras; eu diria antes que ela as serve. Os poetas são homens que se recusam a *utilizar* a linguagem (SARTRE, 1993, p. 13).

Sartre considera essa proximidade da prosa, com o significado e convenções, voltada para o engajamento na medida em que ela é utilitária:

Na poesia, “não seria concebível manter-se no plano do projeto utilitário, considerando as palavras como instrumentos e, ao mesmo tempo, querer retirar delas sua utilidade. Na verdade, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos” (SARTRE, 1993, p. 13).

Se ela é útil para algo, que algo seria? “Temos o direito de perguntar ao prosador antes de mais nada: com que finalidade você escreve? Em que empreendimento você se lançou

e por que necessita ele do recurso à escrita?” (SARTRE, 1993, p.19). Para Sartre “o escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua” (SARTRE, 1993, p.18). Retoma-se o conceito de ato de linguagem mimética. Destaca-se assim que, para Sartre, a linguagem, na prosa, é um prolongamento dos sentidos do escritor:

O falante está em situação na linguagem, investido pelas palavras; são os prolongamentos de seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos; ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo (SARTE, 1993, p.16).

Observa-se que Ferréz utiliza sua militância para uma determinada “utilidade” destinada a sua obra: “reverter o mito da marginalidade”. O narrador e os personagens são postos na trama de modo a conduzir o leitor para uma constatação de que existe um lado humano e bom dos moradores da periferia, mesmo que em meio à desigualdade social e econômica e à violência. Essa violência passa a ser justificada quando o objetivo é reverter o significado negativo que socialmente já se constituiu em relação à periferia urbana, como um preconceito instaurado na cultura que generaliza que todo morador de periferia é bandido. Ao resgatar o “princípio de reversibilidade”, de Antônio Candido utilizado como técnica narrativa em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, Ferréz poderia se enquadrar no que Sartre busca descrever:

Falar é agir: a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo (...) O escritor "engajado" sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana (SARTRE, p.20-21).

Esse princípio da reversibilidade, como uma forma elegida por Ferréz para narrar a violência na periferia, será analisado e descrito no terceiro capítulo desta tese. Mais que buscar proporcionar o “real” em sua obra, Ferréz traça uma trajetória como escritor militante e engajado, combatendo os significados “negativos” atribuídos aos moradores de periferia quando se trata da violência.

Em entrevista Ferréz demarca esse espaço e em suas escolhas narrativas também deixa prevalecer essa militância, o que pode fazer com que o engajamento em Ferréz possa estar voltado para o que Sartre descreve em sua obra *O que é a literatura?* Dessa forma destaca-se o seguinte trecho da entrevista concedida ao jornal El País:

Todo lugar que eu estou no mundo, quando estou falando de literatura combativa, tem autor que diz que não tem esse compromisso, que não é prisioneiro disso ou daquilo. Eu acho lindo isso, mas não tem como você escrever uma coisa, sair na esquina, ver um cara morto e não sentir nada. Se você consegue fazer isso, boa sorte. Mas eu não consigo (BARCA, 2015, s/p.).

Quando Karl Erik Schollhammer finaliza a citação com o trecho “Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo, pois a diferença que mais salta aos olhos é que os novos “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios”, concorda-se que o termo “representativo” também possui sua polissemia assim como o termo realismo. Representar pode significar “re-presentar” no sentido de tornar novamente presente, dar voz a alguém ou a uma causa, e pode significar falar por alguém. Gayatri Spivak, em sua obra, *Pode o subalterno falar?*, realiza um alerta sobre a voz do subalterno nos discursos, pois, na política, a representação do subalterno pode se dar pela lógica do “falar por”, ou seja, eu represento a coletividade e os interesses dela, minha voz é uma influência política dentro do sistema. Mas, nesse sentido, “o sujeito não é visto como uma consciência que ‘re-presenta’ a realidade adequadamente” (SPIVAK, 2010, p.32), devido ao viés subjetivo, a pessoa que “fala e age é sempre uma multiplicidade” (SPIVAK, 2010, p.32) há inclusive uma multiplicidade nos interesses. Assim, torna-se problemática a “escolha e a necessidade de heróis” (SPIVAK, 2010, p.34), líderes, agentes de poder.

Essa representatividade é relativa assim como o próprio conceito de “classe”, ao considerar uma coletividade que possa ser representativa, “já que não há sujeito de classe unificado” (SPIVAK, 2010, p.36) “se a identidade de seus interesses não se consegue produzir um sentimento de comunidade (...) elas não formam uma classe” (SPIVAK, 2010, p.37). Dessa maneira, destaca-se, em Spivak, que “a mesma classe ou elemento que era dominante em uma área (...) poderia estar entre os dominados em outra” (SPIVAK, 2010, p.58).

Torna-se assim um desafio para qualquer intelectual que se pretende retratar o subalterno em seu discurso. “Ao representá-los os intelectuais representam a si mesmos” (SPIVAK, 2010, p.33), pois revelam em seu discurso escolhas narrativas, que o posiciona diante do jogo de poder estabelecido pelo discurso dominante. Assim destaca-se a responsabilidade institucional do crítico, e, por consequência, do escritor.

Pode-se inclusive problematizar ainda mais a citação com o local de enunciação de Homi K. Bhabha, conceito presente na obra *O local da cultura*, pois Ferréz busca “representar” no sentido de ser líder, ser aquele capaz de ter alguma influência dentro da estrutura social para dar voz aos moradores da periferia de onde ele veio. Ressaltam-se assim discursos extraliterários de Ferréz como:

ÉPOCA – Como é o convívio com a polícia, que também é composta de gente pobre?

Ferréz – O policial é pobre, mas não age como. Ele mora perto, mas tem o treinamento da corporação, com outro tipo de ideologia. A polícia aborda as pessoas aqui de um modo como nunca abordará no centro da cidade. Aqui, eles pedem até a nota fiscal do celular. O moleque tem de ter a nota, senão vira suspeito. Se ele está de madrugada na rua, tem de se explicar. É um interrogatório permanente. Quando você acaba de ser abordado, está em pânico. Uma vez, reclamei com um policial, e ele me perguntou se eu queria ser abordado com rosas. Na verdade, só queria ser tratado da forma como eles tratam as pessoas no centro (MARTINS, 2014, s/p.).

A expressão “Aqui, eles pedem até a nota fiscal do celular” esse “aqui” se refere aos moradores da periferia e finalizando seu discurso, observa-se a seguinte afirmativa “Na verdade, só queria ser tratado da forma como eles tratam as pessoas no centro” em que a primeira pessoa retoma todo o assunto até então discutido para se colocar como sujeito que expressa a indignação em nome dos demais moradores que serviram de exemplo em sua resposta. Durante a entrevista ainda destaca-se as seguintes palavras de Ferréz:

ÉPOCA – Não seria natural mudar para outro bairro a esta altura de sua vida?

Ferréz – No bar aqui ao lado, trabalha um churrasqueiro que sempre me cumprimenta de forma muito afetuosa. Ele me mostrou uma vez para a filha dele e disse: “Ele é escritor, veja se você estuda para ficar igual a ele”. Aqui me sinto importante, sou um exemplo. Quando vou fazer palestras, os pais dizem para os filhos: “Ele conseguiu ser escritor e é daqui, não precisou mudar”. Isso é importante para mim. Mudar de lugar é fácil; mudar o lugar dá mais trabalho. Só saio daqui o dia em que o lugar mudar para melhor, quando não precisar mais de mim. Ainda acho que sou útil aqui (MARTINS, 2014, s/p.).

Nessa resposta do autor destacam-se as seguintes expressões “sou um exemplo” e “Ainda acho que sou útil aqui”, ser um exemplo e agregar uma utilidade em sua figura como escritor na periferia funciona como uma militância extraliterária que condicionará suas escolhas intraliterárias como se verá com mais detalhes no segundo capítulo desta tese.

A gente tá sendo massacrado pela polícia, não temos apoio da sociedade e ao mesmo tempo tem muito de nós desistindo. E nós somos os comunicadores. Depois de nós vem o funk, os moleques loucos de 16 anos que não têm mentalidade nenhuma e pregam a ostentação. Eu to com muito medo só de a gente parar e esses moleques pegarem essa mediação com a sociedade (BARCA, 2015, s/p.).

É por essa razão que a violência narrada por Ferréz busca ser justificada pelo narrador, pois o meio condiciona os moradores a determinadas ações. A violência não é realizada pelo gosto de se praticar o ato, mas como uma “saída” em determinadas situações em que se encontra o personagem na trama, o que nos remete à lógica

determinista fortemente demarcada como estratégia literária no século XIX. Observam-se, a seguir, os exemplos de como funciona essa “justificativa” dos atos violentos dos personagens e várias narrativas presentes nas obras em prosa de Ferréz e mais especificamente em *Manual prático do ódio*. É realizando esse tipo de narrativa que Ferréz empenha um valor e “utilitarismo” a seus escritos. Essa correlação entre autor e personagens na narrativa que se é estabelecida pelo ato de linguagem extratextual pode ser comparada com a questão do caráter como interação personagem-autor expressa por Mikhail Bakhtin em sua obra *Estética da criação verbal*, nela Bakhtin ressalta que

Em todas as formas de relação entre personagem e autor até aqui examinadas foi possível tamanha proximidade entre eles (e coincidência pessoal fora do âmbito da obra), porque o ativismo do autor não visou aqui a criar e elaborar fronteiras nítidas e substanciais para a personagem e, conseqüentemente, fronteiras essenciais entre autor e personagem. (São importantes o mundo que abarca igualmente tanto o autor quanto a personagem, seus elementos e posições nesse mundo). Denominamos caráter uma forma de correlação entre o autor e a personagem, que realiza o designo de criar o todo da personagem como indivíduo determinado, e note-se que esse desígnio é fundamental: desde o início a personagem nos é dada como um todo, e desde o início o ativismo do autor se movimenta nas fronteiras essenciais dela; tudo é percebido como um elemento de caracterização da personagem tem função caracterológica, tudo se resume e visa a responder a pergunta quem é ela? (BAKHTIN, 2003, p. 159-160)

Verificar-se-á no segundo capítulo que Ferréz, ao estabelecer correlação de seu discurso extraliterário militante, acaba criando uma atmosfera de relação entre autor e personagem que faz com que as histórias narradas sejam exemplos para a colocação de um problema que expressa a teoria social do autor.

Bakhtin destaca ainda que a construção do caráter pode obedecer a tendências denominadas “românticas” e nessa situação

o autor começa a examinar sua personagem que comete erros. A piedade, o enternecimento, a indignação, etc.- todas essas reações éticas axiológicas, que colocam a personagem fora do âmbito da obra, destroem o acabamento artístico; começamos a reagir à personagem como a uma pessoa viva. (BAKHTIN, 2003, p. 159-160).

Ferréz incita o leitor a obter essas reações destacadas por Bakhtin na medida em que justifica a violência exercida pelas personagens e estabelece um mal externo e pertencente a um contexto social e econômico que destrói essa personagem. Assim destaca-se o seguinte trecho:

As desventuras da personagem já não são destino, mas simplesmente criadas e a ela causadas por pessoas más; a personagem é passiva,

apenas passa pela vida, não consegue nem morrer, os outros é que a destroem. O herói sentimentalista é o que melhor se presta a obras tendenciosas- para suscitar sentimentos extra-estéticos de simpatia ou de hostilidade social (BAKHTIN, 2003, p. 159-166).

Bakhtin ainda expressa a construção do caráter na interação entre autor e personagem, revelando o enfraquecimento da autonomia da personagem e da obra por consequência quando é estabelecida uma relação de causa e consequência entre o que o autor pretende, expor um problema social, e o que a obra acaba exercendo, um exemplo para expor esse problema.

No realismo, o excedente cognitivo do autor reduz o caráter a uma simples ilustração das teorias sociais ou outras teorias do autor: no exemplo das personagens e seus conflitos vitais (elas não estão para teorias), ele resolve seus problemas cognitivos (na melhor das hipóteses, a personagem é apenas um pretexto do autor para colocar um problema). Aqui o lado problemático não é incorporado à personagem e constitui um ativo excedente cognitivo do conhecimento do próprio autor, excedente esse que é transgrediente à personagem. Todas essas modalidades enfraquecem a autonomia da personagem (BAKHTIN, 2003, p. 159-167).

Mais uma vez é possível destacar que o ativismo de Ferréz interfere nas suas escolhas narrativas e por isso elas são construídas visando não à autonomia da obra, quando se considera os fatores extraliterários e os possíveis pactos de leitura que podem ser estabelecidos com o leitor. Diana Klinger, em obra *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, destaca que

Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação (...) torna-se problemático afirmar ainda que “não importa quem fala” (KLINGER, 2007, p.35).

Diana Klinger nos alerta ainda sobre o termo efeito de real sendo empregado com outra significação comparada à tecida por Barthes, pois “a preeminência do vivencial se articula com a obsessão da certificação, do testemunho, do ‘tempo real’, a imagem que transcorre ao vivo perante a e para a câmera de televisão, do ‘verdadeiramente ocorrido’ e do efeito ‘vida real’” (KLINGER, 2007, p.45).

A esse respeito ressaltam-se as palavras de Beatriz Jaguaribe em *O Choque do real: estética, mídia e cultura* ressaltando que, na contemporaneidade nota-se a consolidação plena dos meios de comunicação e uma busca pelo real - que se torna “semelhante ao instante temporal que é vivido, mas que não pode ser conscientemente processado na instantaneidade de sua vivência temporal, o real somente pode ser apreendido após a

filtragem cultural da linguagem e da representação” (JAGUARIBE, 2007, p.101)- em uma sociedade fortemente midiaticizada. O real, nesse sentido, nos importa,

Num mundo de realidades em disputa, as estéticas do realismo no cinema, fotografia e literatura continuam a ser conclamadas a oferecer retratos candentes do real e da realidade, são acionadas a revelar a carne do mundo, em toda a sua imperfeição (JAGUARIBE, 2007, p.41).

Diante desse contexto, Jaguaribe ainda nos alerta sobre os novos códigos realistas, pois eles passam a trazer a violência e o cotidiano de moradores das periferias de grandes centros urbanos e oferecem o “Choque do real” como parte do pacto mimético com o espectador ou leitor (JAGUARIBE, 2007).

Segundo Jaguaribe, essa intensificação é baseada no uso do “choque” numa correlação estética entre cultura do medo, saturação midiática e incerteza urbana. Dessa maneira, destacam-se as palavras de Jaguaribe ao abordar os temas que estão associados ao “choque do real”:

o impacto do ‘choque’ decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é intensificado como ocorre ao se tratar das ocorrências cotidianas da violência metropolitana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva (JAGUARIBE, 2007, p.100)

Jaguaribe afirma ainda que “o uso do ‘choque do real’ tem como finalidade provocar o espanto, atizar a denúncia social, ou aguçar o sentimento crítico” (JAGUARIBE, 2007, p.101). Nesse sentido, Beatriz Jaguaribe destaca o surgimento dos novos realista na literatura, na fotografia e no cinema nos séculos XX e XXI. Esse surgimento atesta uma necessidade de se introduzir novos efeitos do real, “que são distintos daqueles do século XIX, não se pautam somente na observação empírica ou distanciada, mas promovem uma intensificação e valorização da experiência vivida que, entretanto, é ficcionalizada” (JAGUARIBE, 2007, p.31). Isso pode ser percebido na narrativa de Ferréz e será melhor abordado no segundo capítulo desta tese.

A autora ressalta, inclusive, a cultura do medo dentro desse contexto, uma vez que, a violência urbana, constantemente tematizada, parte da sociedade requer um contato “distanciado” com o tema da violência e da marginalidade. Porém, a saturação midiática do real, conforme destaca Jaguaribe, ao mesmo tempo em que difunde os contextos das margens urbanas na mídia para proporcionar o contato, também proporciona um contato “distanciado” das experiências com a margem no momento que passar pela tela (virtual) e pela linguagem. Mas esse distanciamento ao mesmo tempo revela que, “quanto mais ficcionalizada e estetizada é a vida cotidiana, mais se procura saída para tornar a

experiência ‘real’” (JAGUARBE, 2007, p.99). Isso mostraria uma necessidade de experienciar uma narrativa mais “aproximada” com o factual. Assim, destaca-se o seguinte trecho da referida obra de Jaguaribe:

O risco da cidade, portanto, implica a possibilidade de lançar-se a uma aventura, embora essas aventuras possam estar previamente empacotadas como sex tours, encontros exóticos ou visitas a locais bizarros. Inversamente o medo do perigo e a complexidade de negociar a cidade também permitem que muitos se resguardem voyeuristicamente do contato direto com a metrópole e vivenciem a urbe pelas telas midiáticas (JAGUARIBE, 2007, p.107).

Entretanto a saturação da mídia cria uma demanda por uma experiência mais próxima possível de um real. O fato de Ferréz ser morador de periferia e de demarcar esse lugar de enunciação pode ser uma estratégia de legitimação de suas narrativas por meio da demarcação de seu local de enunciação. Esse aspecto acaba sendo um recurso que proporciona uma expectativa associada ao “real” (factual) que recai na recepção das narrativas do autor.

Ferréz estaria, assim, dentro desse contexto de produção, sendo condizente com essa necessidade, pois “visando atender às expectativas do grande público, essas produções contemporâneas oferecem o pancadão do “choque do real” sem considerar somente o distanciamento da experiência estética” (JAGUARBE, 2007, p.104).

Já que este capítulo trata de realismo em Ferréz, nada mais justo que retomar a questão da mimesis. Para tanto, recorre-se à obra teórica de Luiz Costa Lima. Como trata-se de uma obra vasta e pertinente sobre o tema, apenas a título de introdução, e por se tratar de uma pesquisa bem fundamentada, cita-se de início a apresentação de Pedro Chagas, em sua dissertação de mestrado sobre a mimesis em Luiz Costa Lima. Na pesquisa, Chagas ressalta que o conceito é tratado de forma contemporânea ao abordar a mímema (efeito de mimesis) existente também na perspectiva da recepção por meio do conceito de Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss e da Teoria do Efeito, de Wolfgang Iser. Destaca-se ainda que as idéias de Jauss (1994), por meio da Estética da Recepção, contribuíram para a reformulação de questões literárias de caráter estético e historiográfico, atribuindo ao leitor, enquanto entidade coletiva, a tarefa de estabelecer os parâmetros de recepção de cada época. A Teoria do Efeito, elaborada por Iser (1996), apresenta contribuições relevantes aos estudos literários, pois enxerga a leitura como um processo de comunicação, um diálogo de vozes que se entrecruzam no ato da leitura: a do autor, do texto e do leitor. O leitor, nesse processo, torna-se atuante, pois, ao interagir com a estrutura do texto literário, além de sofrer seus efeitos, age sobre eles. Assim, para

Luiz Costa Lima “a mimesis deixa de simbolizar a eterna presença do imutável materializada na obra literária, para se tornar o signo da permanente mudança” (CHAGAS, 2004, p.191).

Por que a pergunta central desta tese é: como Ferréz estabelece seu jogo mimético nas suas narrativas? A motivação surge a partir da idéia de que o leitor, a obra e o autor estão em meio social e em constante diálogo entre si. Assim, a mimesis em Ferréz é perpassada por um pacto mimético do que seria a periferia de Capão Redondo para um morador do local. Esse pacto, tensiona a narrativa e a militância do escritor como se poderá ver no próximo capítulo desta tese.

Alguns autores, não mais oriundos de uma elite³ escritora no país, como Ferréz, buscam demarcar esse aspecto factual, que os aproximam do real esperado pelo público, por meio da dicotomia centro *versus* periferia. Como exemplo disso, na crônica “Vida jovem em promoção”, encontra-se o seguinte fragmento:

A gente ainda tem que dar a direção do que fazer para esses arrombados, que não sabem nada de nós, e não andam de buzão lotado, que não vivem um minuto com alguém do povo ao lado, a não ser ler livro ou texto de um de nós quando somos publicados (FERRÉZ, 2009, p. 37).

Ainda na crônica “Vida jovem em promoção”, verifica-se que não há indícios de um sentimento de identidade entre centro e periferia no projeto literário do escritor: “A vida aqui é outra, se você não a vive, não sabe do que se trata, e não é o livro, nem o filme, nem esse texto, que vai lhe dar a visão: somente vivendo a gente aprende algumas coisas” (FERRÉZ, 2009. p.15).

Além de se perceber a necessidade de narrar o cotidiano dos moradores da periferia e a violência perpassada, Ferréz expõe o choque entre as duas realidades: aquela de quem escreve e aquela vivida pelos leitores que buscam em sua obra vivenciar a periferia por meio do choque do real. Mas se é por meio da obra, esse choque nada mais é do que um encontro com a realidade (violência urbana) de forma virtual, segura, apenas proporcionando a catarse necessária de uma classe social outra. Mas até mesmo o choque do real possui uma dualidade ao se considerar sua finalidade, pois, enquanto a violência presente na narrativa, revela esse aspecto do choque entre realidades e cotidianos distintos, pode-se também depreender que essa violência está prenhe de marcas narrativas

³ Para Antônio Cândido (2006), em *Literatura e sociedade*, o escritor do cânone pertencia a uma elite social e econômica e se habituou a produzir para públicos simpáticos, mais restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes, igualmente reduzidos. Esta circunstância, ligada à esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou com um público de leitores suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo de pequenas elites (CANDIDO, 2006).

que revelam uma necessidade de trazer o aspecto humano nas relações perpassadas pela violência. Assim, não se pretende simplificar a dicotomia do bem *versus* o mal, mas sim, trazer como o local torna os moradores vulneráveis às violências narradas, essa questão será melhor explicitada no segundo capítulo da presente tese.

Após essa abordagem teórica, busca-se no capítulo que se segue, retratar as obras de Ferréz. Dessa maneira, será realizada uma análise do texto literário demonstrando suas relações com a militância do escritor. O “antiplano” de Ferréz será então abordado como uma forma que o escritor encontrou de trazer para a narrativa ficcional todos os elementos propostos extratextualmente em sua militância como a estrita relação entre os fatores factuais, o narrador como voz representativa da periferia que busca mais que demonstrar como é a realidade e o cotidiano dos moradores da periferia, pois o que resslata aos olhos é sua tentativa de “concientizar” sobre a existência de um “plano” da elite e do sistema (social, político e econômico) que busca manter o *status quo* alienando as massas.

2 O ANTIPLANO DE FERRÉZ

Este segundo capítulo se voltará para a análise das seguintes obras literárias de Ferréz: *Capão pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003), *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), *Cronista de Um Tempo Ruim –* (2009), *Deus foi almoçar* (2011), *O pote mágico* (2012) e *Os ricos também morrem* (2015), buscando ressaltar as estratégias narrativas que sustentam o tipo de relação mimética proporcionada por Ferréz intra e extraliterariamente.

Dentre essas estratégias destacam-se: o discurso do narrador como semelhante ao discurso do autor ativista, a recorrência de personagens que fizeram factualmente parte da vida de Ferréz no bairro Capão Redondo, a reincidência de um discurso de comparação entre classe alta e classe baixa, o resgate das raízes históricas (Lampião e Zumbi dos Palmares), a menção ao Hip Hop como forma cultural igualmente de resistência, a droga como agenciadora da violência e de demais aspectos negativos na vida dos moradores. Essas estratégias extras e intratextuais formam o que Karl Erik Schollhammer denomina de “outros meios de proporcionar efeitos de realidade”.

Essas estratégias configuram-se também como uma ressonância que ecoa e reforça a militância de Ferréz. Isso possibilitou um mapeamento desse discurso militante também na obra *Deus foi almoçar* e essa análise será uma segunda parte desse capítulo.

Em seu blog Ferréz expressa sua militância da seguinte forma: “Nossa relação com a realidade é sempre medida pela palavra, todas as relações de poder passam, em algum momento, pela palavra. Quem nomeia dá o tom, dita as regras, efetiva a posse” (FERRÉZ, 2017, s/p.). Para Ferréz, quem escreve, quem usa a palavra, pode transformar a sociedade na medida em que o escritor promove uma relação com a realidade por meio das suas regras, por meio da sua legitimidade ao tratar o tema: periferia, pois o tomou de posse. Verificar-se-á que o engajamento está envolvido com a militância do escritor que a utiliza para pautar as escolhas narrativas na construção de suas tramas como poderá ser constatado ao longo deste capítulo.

Essas estratégias do escritor de demarcar um engajamento é realizado nas obras e em seu blog como escritor. Encontra-se em seu blog ainda o seguinte trecho retirado de seu texto manifesto de abertura: *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*

afirmação “Literatura de rua (...) com um ideal sim. Trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte” (FERRÉZ, 2017, s/p.).

Assim, para Ferréz, “A literatura transforma as pessoas e suas vidas” (FERRÉZ, 2017, s/p.), pois para ele “a leitura indica caminhos, dúvidas, soluções. Gera fatores positivos na caminhada de cada um” (FERRÉZ, 2017, s/p.). Após essas iniciativas que divulgam sua percepção de literatura associadas com a narrativa também militante em suas obras, a condução da leitura pode ser estabelecida e verificam-se os seguintes comentários de seus seguidores: “mil grau ainda vou no Capão te conhecer. Vc é porta voz da favela”. E ainda “Parabéns Ferréz por acreditar que um bairro... Pró cá da ponte poderia dar certo... Hoje através desta marca o Capão é referência... valeu irmão”, e ainda “Obrigada Ferréz por nos inspirar a sobreviver”, “Representa a favela de verdade” esses trechos foram retirados do blog e informações como data e hora de cada comentário podem ser verificadas nas imagens que estão em anexo nesta tese. As relações com o “real” é agora moldadas por Ferréz de modo a proporcionar comentários que o aproximam do compromisso com a “verdade” com o compromisso de ser “porta voz” e “representante” por parte da recepção.

Por passar a imagem de autor engajado, Ferréz estabelece uma relação estreita com seu discurso em entrevistas e em seu blog com o discurso do narrador ao construir sua trama ficcional. Ao fazer isso, Ferréz não só dilui as barreiras entre factual e ficcional como agrega às suas narrativas estratégias de construção que atribuem aos seus textos um viés pedagógico, pois no tipo de militância travada por meio da determinação de que seu local de enunciação faz toda a diferença política, o que se percebe é que Ferréz busca combater o mal proporcionado aos moradores como a droga, a bebida, a televisão alienante, o preconceito de policiais e classes altas na sociedade e também a imagem de “marginal” que esses moradores enfrentam.

O trecho a seguir, retirado da obra *Manual Prático do Ódio* exemplifica a militância, do narrador/autor, associada a esse viés pedagógico em relação aos moradores. Esse viés pedagógico busca demonstrar quais seriam os comportamentos ideais dos moradores para que a periferia se fortifique, já que ela é reconhecida pelo narrador como um lugar vulnerável quando se trata das mazelas sociais:

Paulo morava num lugar onde ninguém se respeitava, assim ele acreditava, pois via os moradores jogarem lixos no córrego e dias depois estarem apavorados tirando os móveis de casa, pois o córrego transbordava e acabava invadindo suas casas, ao 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, então os pequenos ficavam brincando nos caça-níqueis, enquanto outros preferiam ficar dançando o já famoso forró do bar do Neco, todo dia era dia de festa e todo dia era dia de ver o álcool anestesiando homens, mulheres, idosos e até crianças, o sereno caía lentamente, o forró varava a madrugada, 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 chegar em casa e sem sono pensarem em suas vidas (FERRÉZ, 2003, p.76).

Ferréz busca conscientizar os moradores para não acreditarem na cultura televisiva, para não ter preconceito com os demais moradores, para evitar realizar qualquer prática que possa ser prejudicial para os moradores em geral. O uso do álcool, embora considerado como algo negativo pelo narrador/autor, é também “justificado” como fruto de um desgosto que perpassa a condição de moradores da periferia.

Ainda para exemplificar o viés pedagógico associado à militância do escritor, destaca-se o seguinte trecho da mesma obra supracitada:

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

O “Manual” é prático não somente para se verificar os motivos do ódio gerado pelos moradores na periferia, é um manual de sobrevivência, pois a militância de Ferréz também está associada com a necessidade de retirar a significação “negativa” quando se trata dos moradores da periferia. O mal está na condição de moradores deste local e não nos moradores em si, então quando é possível, busca conscientizar os moradores na obra, com dicas como: não beba, não use drogas, não jogue lixo nos córregos, não abandonem suas crianças, não entrem no ritmo do lugar.

Ao se abordar a forma como a violência é narrada em Ferréz, verifica-se que ele busca “justificar” as ações violentas dos personagens na trama como se o mal estivesse na situação em que o personagem se encontra e não em seu caráter. Essa postura que busca “justificar” a violência dos moradores vai ao encontro com o viés pedagógico de Ferréz como poderá ser percebido ainda neste segundo capítulo, mas o terceiro capítulo analisará essa estratégia em específico: o modo de narrar a violência realizada pelos personagens, já que a violência é um elemento chave dentro da atual demanda do “Choque do real”.

Este capítulo estabelecerá uma leitura sobre a relação do texto literário de Ferréz com a militância extratextual que ele proporciona. A militância do escritor resvala em

seus escritos e isso perpassa suas obras caracterizando um modo de narrar a periferia em Ferréz. Assim, muitos trechos das obras serão citados de modo a exemplificar essa relação, demonstrando uma possível existência de um planejamento nas obras do escritor que busca delimitar e demarcar sua figura como escritor engajado.

Como Ferréz busca conscientizar as pessoas de que existe uma trama de relações de poder que recaem sobre a periferia e seus moradores como um “plano” de manutenção do *status quo*, Ferréz utiliza como estratégia narrativa um viés pedagógico, demonstrando o “certo” e o “errado” por meio dos personagens das narrativas.

Todo esse “antiplano” de Ferréz culmina na tentativa de resposta aos preconceitos associados aos moradores que é destacado como *mito da marginalidade*, conceito descrito por Janilce Perlman e abordado por mim na dissertação de mestrado para analisar a forma como Ferréz se relacionava com ele em suas narrativas. Nesta tese busca-se aprimorar o estudo já realizado neste sentido ao considerar que Ferréz, por meio desses fatores, realiza uma forma de “efeito de real” por outros meios.

Ao se abordar o antiplano de Ferréz, percebe-se, ainda neste capítulo, que mesmo quando o escritor não narra os personagens na periferia esse antiplano se apresenta em sua narrativa. Assim, na obra *Deus foi almoçar*, o escritor causou certo impacto por romper com o tema “narrar o cotidiano da periferia”, mas o assunto será elucidado ao se buscar responder ao seguinte questionamento: será que rompeu com as implicações de suas iniciativas militantes anteriores?

Inicia-se a discussão sobre o “antiplano” de Ferréz explicitando a escolha desse termo. A vontade de “revolução” presente nas narrativas do escritor está claramente exposta no narrador do conto “O plano” presente na obra *Ninguém é inocente em São Paulo*. Após presenciar uma situação de preconceito entre os próprios moradores destaca-se a seguinte expressão de revolta do narrador do conto: “quem gera preconceito é só quem tem poder, um sem o outro não existe, o ônibus balança que só a porra, tenho até desgosto de continuar a escrever, mas comigo o plano não funciona” (FERRÉZ, 2006, p.17). Destaca-se ainda o sentimento de identidade que o narrador expressa com os personagens: “Tô no buzão ainda e um maluco me encara, vai se fuder, você é meu espelho, não vou quebrar meu reflexo, mas a maioria quebra, faz o que o sistema quer” (FERRÉZ, 2006, p.17).

Nesse mesmo conto ainda verifica-se uma contextualização que revela o posicionamento do narrador em relação à periferia como um local vulnerável socialmente: “Morar em periferia sempre me prejudicou, esgoto, bebedeira, tiro, e

principalmente para se candidatar a algum emprego. É do Capão? Então não emprega” (FERRÉZ, 2006, p.17).

O final da narrativa “O plano” a televisão como meio de alienação apresenta-se e é um forte elemento característico do projeto literário do escritor até então: “a Fabiane liga a televisão e o plano começa a funcionar de novo” (FERRÉZ, 2006, p.18).

No conto “No vaga” presente na obra *Ninguém é inocente em São Paulo* ainda verifica-se a reincidência dessa temática: “Tudo mentira, até a filha zarolha da Lúcia entrou nessa. Já viu modelo zarolha? Depois elas pagam mó dinheiro e ficam com as fotos guardadas. É mesmo, porque vaga na TV, meu filho, já tá tudo prometido. Tudo conversa fiada de televisão” (FERRÉZ, 2006, p.36).

Em seu segundo romance intitulado *Manual prático do ódio* publicado em 2003, Ferréz expressa em sua narrativa uma das diversas facetas do ódio que se pode depreender da obra. No caso da crítica à TV que perpassa suas obras e performances extraliterárias, tem-se na obra o ódio expresso pelo apresentador de TV revelando a crítica à impessoalidade de fazer parte de um mundo e de uma estrutura social ligada ao consumo:

- Porra! Eu ainda dou dessas, tava mó a pampa assistindo o show na tevê, e você vem me convencer a vir aqui.
- Relaxa, trutão, logo você, Régis, perdendo tempo com essa porra desse apresentador?
- O que tem ele?
- Ele é judeu, porra!
- E daí?
- Os judeus fodem o mundo todo, só isso.
- Quem te disse isso, Celso?
- Porra, Régis, todo mundo sabe, eles controlam o dinheiro, quem controla o dinheiro fode os outros.
- Mas minha mãe e todas as mulheres que conheço gostam dele, num é possível que todo mundo tá errado.
- Ele é patrão, domina, divide o dinheiro mal dividido.
- Que nada, Celso, ele é artista.
- Cê tá entendendo? Artista faz quadro, faz arte, ele é patrão, Régis, e patrão é tudo igual, só muda a cor da gravata (FERRÉZ, 2003, p. 120).

Nesse trecho, o escritor segue alarmando sobre as estruturas de dominação para os personagens e para os leitores. Assim, pode-se continuar estabelecendo um diálogo com a postura ativista de Ferréz por meio de seu terceiro romance.

Em *Capão Pecado* há várias passagens em que a cultura televisiva é criticada, destaca-se o final da narrativa onde na última página do romance tem-se o narrador se expressando da seguinte forma: “Qual será o lado real do monitor, o lado certo para se viver? Eles até tentam nos ludibriar, mas a realidade é um pouco diferente, e na TV a

gente vê que a vida é muito bacana pra quem tem boa porcentagem da riqueza nacional” (FERRÉZ, 2005, p.149).

Na obra *Cronista de um tempo ruim*, Ferréz continua com essa mesma estratégia narrativa de crítica à cultura televisiva. Destaca-se assim o seguinte trecho do conto “Matemática de Favela”

Outro artista que tava do meu lado, disse que a moda é rebolar, cheirar e voltar pro barraco. Falando em barraco trombei um robô do Estado, que diz que não precisa atirar em nenhum favelado, afinal com a ajuda da TV o povo já tá nivelado por baixo, um zero à esquerda e mais nada (FERRÉZ, 2009, p.80).

Na obra de contos intitulada *Os ricos também Morrem* o texto “Pensamentos de um correria” é publicado como mais um de seus textos literários, embora tivesse sido publicado anteriormente no jornal Folha de São Paulo em resposta ao roubo do Rolex do apresentador de televisão Luciano Huck. Destaca-se o seguinte trecho em que o narrador expressa a opinião do personagem que cometeu um assalto e roubou um rolex:

Era da seguinte opinião, nunca iria num programa de auditório, se humilhar perante milhões de brasileiros, se equilibrando numa tábua para ganhar o suficiente para cobrir as dívidas, isso nunca faria, um homem de verdade não pode ser medido por isso (FERRÉZ, 2015, p.99).

Outro trecho que aborda essa crítica à cultura televisiva está presente na obra *Manual Prático do Ódio*: “Senta-se novamente na poltrona e recomeça a comer, só que desta vez em frente à TV, comia arroz e chuchu assistindo Augusto e Ângela, o casal perfeito, desfrutarem de um verdadeiro banquete na novela das oito” (FERRÉZ, 2003, p.38). Ainda na obra supracitada, encontra-se a televisão como aquele que coloca duas realidades em choque e incita ainda mais a revolta nos moradores:

O pai fazia de tudo para que não faltassem as coisas básicas para casa, não era muito luxo, mas sentia uma dor que não sabia explicar, os comerciais de TV, os desfiles de roupas, os carros confortáveis, as mulheres sempre ao lado dos homens que tinham o dinheiro, ele queria ter tudo isso também, ele queria ter mais algo além do pãozinho e do café já morno, estava armado naquele dia, saiu para a rua e deu dois tiros num menino que o encarava, seu principal pensamento é não criar cobra para não correr risco de picada, o menino que morreu na hora não tinha nem 15 anos e encarava Nego Duda porque sabia que ele era bandido e queria ser como ele, o olhar era de admiração, mas na visão de Nego Duda era de ameaça, e assim, entre a revolta e a fome, surgia mais uma estatística (FERRÉZ, 2003, p.39).

O que se verifica, assim, é que uma “justificativa” para as ações dos personagens se dá diante de um contexto social amplo que proporciona à periferia motivos para as suas violências, que são praticadas pelos moradores, mas devido ao local e à condição em que ele se encontra e a televisão é considerada como um dos fatores que contribuem para essas ações violentas. Assim, destaca-se “a única diferença entre os jovens que roubavam e os roubados era o muro social que divide o país” (FERRÉZ, 2003, p.46).

Destaca-se ainda o seguinte trecho da obra supracitada:

Dinoitinha trocou a camisa, o tempo começava a esfriar, pegou uma camisa de manga comprida e sentou em frente à TV, estava começando a ficar impaciente, olhava para sua mãe, os olhos fixos na televisão, nenhum detalhe da novela poderia ser perdido, ela não iria fazer nada para comer naquela noite (...) não sabia bem aonde ia, ainda mais naquele temporal todo, mas sabia uma coisa, não queria ficar vendo aquela novela chata de italianos, não entendia tudo aquilo, não entendia como uma pessoa como sua mãe podia assistir um negócio que todo mundo já sabia que era mentira (FERRÉZ, 2003, p.245).

As dicotomias “realidade” e “mentira”, “rico” e “pobre”, por exemplo, são ressaltadas por essa iniciativa de Ferréz de criticar a televisão dentro do cenário em que moradores de periferia tentam sobreviver.

Reincidência de temas em prol de manter sua militância nas obras pode ser destacada ainda por meio da remissão ao Zumbi dos Palmares, que é um revolucionário que inspirou o “z” presente no pseudônimo Ferréz. A busca por ser também revolucionário por meio de sua figura de escritor faz com que Ferréz conscientize o leitor a respeito do Zumbi e sua contribuição histórica e identitária:

Paulo era negro, sabia tudo sobre a história de seus ancestrais, conhecia de cor as histórias fantásticas de Zumbi, de Anastácia e Ra apaixonado pela rainha Nzinga, sempre se imaginava contando a história dos verdadeiros heróis brasileiros para seus filhos, falava da coragem e do talento de Clementina de Jesus, e contaria para a pequena sobre os sofrendores que ajudaram a construir tudo o que eles estavam vendo desde que nasceram, mostraria a história dos oprimidos que nunca se entregaram, mas desmantelaria para os futuros filhos os mitos falsos dos opressores, os mesmo falsos heróis que matavam índios e negros e depois ganhavam estátuas espalhadas pela cidade (FERRÉZ, 2003, p.82).

Torna-se interessante ressaltar que na obra *Os ricos também morrem*, Ferréz utiliza um narrador que é escritor a favor dos heróis como Zumbi dos Palmares e explica para seu filho que heróis como o Super-homem é uma ficção, sob a premissa de que o escritor cria ao escrever: “O homem escreve, e quem escreve cria coisas. Ele mente, né, pai? É, mentir e escrever é quase igual” (FERRÉZ, 2015, p.152). Estaria ele também “criando” quando estabelece o mesmo tipo de discurso militante que seus narradores? Em

seu conto “O primeiro e o terceiro mundo”, presente também em *Os ricos também Morrem*, Ferréz utiliza a seguinte estratégia narrativa ao iniciar o conto: “Só nesses dias tive a certeza. Pra poder ser mais fiel aos fatos, foi no dia 23 de novembro (...) liguei para Paulo Lins, já que tínhamos uma palestra na UFRJ no dia 24, então eu ficaria em sua casa no dia 23” (FERRÉZ, 2015, p. 141). Retoma-se o primeiro capítulo desta tese em que se aborda a teoria de Austin dos atos de linguagem resgatada por Compagnon e a diferenciação do ato de linguagem cotidiano do ato de linguagem presente na ficção literária.

Cabe destacar, assim, os seguintes questionamentos: a expressão “para ser mais fiel aos fatos” tornaria esse texto menos literário? Essa expressão age como apenas um ato de linguagem literária e não um ato de linguagem com implicações que estabelecem um compromisso em relatar detalhes que garantem uma aproximação o mais fiel possível entre o ocorrido factualmente como na vida real? Até que ponto os atos de linguagem de Ferréz se associam aos atos de linguagem do narrador nas ficções? A semelhança se dá apenas nos temas tratados pelo autor tanto intra quanto extraliterariamente ou o simples fato de se poder associar o discurso entre autor e narrador pode proporcionar uma outra percepção das narrativas para além da ficção?

Essas perguntas podem ser respondidas com o conceito de “espaço autobiográfico” enquanto fenômeno de leitura, ou seja, de recepção, mas, enquanto estratégia literária, estaria Ferréz sendo contraditório ao encarar a narrativa como uma “quase mentira” e travar uma relação estreita de autor que pretende narrar o mais fielmente os fatos ocorridos nas periferias? Destaca-se o prefácio da obra *Os ricos também Morrem onde* Ferréz anuncia: “Que eu escreva com responsabilidade em nome dessa verdade de hoje” (FERRÉZ, 2015, p.14). Destaca-se ainda o trecho do prefácio que afirma que o antiplano está presente perpassando seus textos da publicação:

Eu tenho um prefácio a fazer, algo que ajude a encontrar o caminho e poder passar um pouco, falar da conspiração da mídia, colocar na cabeça dessas crianças para não seguir o caminho da massificação. Lutar contra o consumismo. Mostrar a verdade do ser em vez do ter. Trazer o amor à família, o valor da periferia, a nossa autoestima, a importância cultural que temos, o valor da nossa cor e da nossa história, autovalorização, e mostrar o plano maquiavélico que sempre beneficiou a elite e nos massacra financeira e culturalmente nesses anos” (FERRÉZ, 2015, p.13).

No conto “Filma eu” da referida obra, um escritor, representante da periferia, que supostamente é Ferréz, é entrevistado pela televisão e se revolta com as perguntas e direcionamentos do entrevistador: “O que você acha da violência nas escolas? Vai ficar

perguntando da violência? Se forem essas as perguntas pode entrevistar qualquer morador, num precisa ser um escritor”(FERRÉZ, 2015, p.105). O escritor resolve então responder, mas é interrompido pelo entrevistador: “Têm muitas formas de violência, uma delas é o descaso do poder público, que não dá suporte para as pessoas que pagam tanto imposto como os periféricos, os benefícios do Estado não chegam, somente através da ação policial e... Só um minuto, parou! Bom, você podia falar do ponto de vista da violência que um aluno faz com o outro, essas coisas? Cara, você está me pautando” (FERRÉZ, 2015, p.105). Nota-se a nítida contraposição entre a cultura do choque do real com a postura militante de Ferréz, como se o autor aproveitasse esse momento cultural para se promover como escritor engajado. O narrador ainda conduz a narrativa para demonstrar o certo e o errado de acordo com sua militância. Destaca-se assim o conto “Relógios”, presente na obra *Os ricos também Morrem* e que narra o embate entre moradores que pagam impostos e os que moram ilegalmente:

Matheus, morador da favela e vindo do Piauí, definiu tudo quando disse, bem alto, que pra morar do lado de córrego e viver com bandido e traficante, eles não tinham que pagar nada, tinham sim que ser reembolsados por tão precária vida. O silêncio definiu o argumento certo (FERRÉZ, 2015, p.42).

A expressão “argumento certo” age a favor da militância do narrador/ autor na medida em que expõe explicitamente a opinião do narrador que concluiu que a fala de Matheus expressa o viés correto, pois “quando a polícia invadia, lá na rua de cima ninguém mexia” (FERRÉZ, 2015, p.42), ou seja, na rua em que os moradores possuíam suas “casas particulares” o tratamento da polícia era diferenciado e a “culpa” de todo crime recaía nos moradores da favela, mesmo quando o “errado” era também oriundo das “casas particulares”, pois “quando havia cheiro de maconha, era de lá que vinha também” (FERRÉZ, 2015, p.42). Assim, o narrador não somente vai delineando o certo e o errado, mas denunciando as injustiças sociais na narrativa.

O tratamento diferenciado que a polícia possui com os moradores da periferia é uma questão que Ferréz pontua em suas entrevistas e é um tema recorrente em suas narrativas. Em *Cronista de um tempo ruim*, na crônica “Realidade que machuca” observa-se a seguinte situação denunciada: “O Lucianai da Cohab não teve tanta sorte, dormiu no ônibus, acordou no Valo Velho, estava com a marmita nos braços quando foi reconhecido pela família no local em que tomou cinco tiros no peito, no boletim dizia” disparos sem intenção de matar”, palmas para a PM” (FERRÉZ, 2009, p.42).

Em seguida nesta mesma crônica, destaca-se o seguinte fragmento:

Devia ser diferente, a polícia devia ser comunitária, devia saber que nós do hip-hop estamos ajudando, estamos mudando a mente dos moleques, mas assim tá foda conviver aqui, e às vezes penso: se não tem uns caras que põem essas coisas numa música, se não tem uns que escrevem isso numa coluna, quem vai falar? (FERRÉZ, 2009, p.43).

Além de sua militância que denuncia o que há de “errado”, há também a iniciativa de demonstrar o lado “certo”: “estamos mudando”, “Devia ser diferente”, e sua figura de escritor está constantemente sendo associada ao engajamento: “se não tem uns que escrevem isso numa coluna, quem vai falar?”, ou seja, se não for aquele que conhece o cotidiano dos moradores, que busca melhorias para o bairro por meio de sua figura de escritor/ intelectual atuante em prol desse lado “certo”, quem mais teria essa iniciativa ou até mesmo legitimação para isso?

Em entrevista à revista *Época*, Ferréz responde a uma questão direcionada e feita como se ele fosse um representante político de Capão Redondo:

ÉPOCA – Aqui no bairro há sinais de revolta política?

Ferréz – Muitos. Antigamente, eu era o cara que reclamava sozinho. Agora nem falo mais. O motorista de táxi reclama dos impostos e dos corredores de ônibus, o cobrador reclama do salário. Todo mundo está insatisfeito. Houve passeatas por aqui e nos bairros em volta, organizadas por moradores. Quando acontece queima de ônibus, são os moradores mesmos. Não é coisa de bandido. Os moradores estão revoltados, e o ônibus é o único contato que eles têm com o Estado.

Verifica-se que no conto “Tipo assim” presente na obra *Os ricos também morrem*, supostamente Ferréz é um personagem passageiro de um taxi e que não declaradamente é o autor, mas que por ser morador e incitar uma conversa com o taxista: “E como anda a vida, meu chapa?” (FERRÉZ, 2015, p.169) um diálogo é estabelecido e o taxista se queixa das injustiças para o passageiro que concorda com ele: “-E agora essa onda de food truck, porra! A elite sempre pega nossos bagulho e faz uma ideia a mais, aí registra, põe nome gringo e pode, né? -Tem razão. – Cê vê, coxinha tá dando dinheiro? Mete um Ragazzo. Motoboy tá dando dinheiro, mete uma cooperativa” (FERRÉZ, 2015, p.170).

Ferréz trava uma justaposição entre seu discurso extraliterário que estabelece sua imagem de escritor militante e ao mesmo tempo traz para suas escolhas narrativas esse mesmo discurso como se verá ao longo deste capítulo. Essas escolhas contribuem não somente para a militância do escritor como para efetivar um pacto mimético estabelecido pela associação entre o local de enunciação e a demanda social que busca essa “verdade dos bairros violentos” por meio da mídia e da literatura.

A legitimação que o escritor cria para si também é compartilhada com demais escritores, pois há um nítido movimento para trazer realce a demais autores oriundos das periferias e que de certo modo compartilham com sua militância: “Tá foda porque tem muito zumbi pra pouco palmares, como diz o Sérgio, liga o poeta? O dos pensamento é vadio? É esse mesmo, o homi rima bem, mas ta foda mesmo, todo mundo querendo ser patrão” (FERRÉZ, 2006, p.26). O Sérgio mencionado na narrativa, é o poeta Sergio Vaz morador de Taboão da Serra, na região metropolitana de São Paulo. Fundou em 2000 a Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa). Seus primeiros livros foram edições independentes. Só veio a ser publicado por uma editora em 2007, quando a Global lançou *Colecionador de Pedras*. Também foi o criador do Sarau da Cooperifa, que semanalmente reúne cerca de 400 pessoas no Jardim Guarujá para ler e criar poesia. Promoveu em 2007 a Semana de Arte Moderna da Periferia, inspirada na Semana de Arte Moderna de 1922. Criou outros eventos, como a Chuva de Livros; o Poesia no Ar, em que papéis com versos são amarrados a balões de gás e soltos no ar.

Desse modo, a expressão “se não tem uns que escrevem isso numa coluna, quem vai falar?” revela que Ferréz não é o único e não se percebe como o único nesse processo, embora para Capão Redondo, sua imagem esteja vinculada como representante, mesmo que efetivamente essa “representação” seja algo possivelmente delimitado por diversas questões como destacado por meio dos estudos de Gayatri Spivak como destacado no primeiro capítulo desta tese.

No conto “O grande assalto”, presente na obra *Ninguém é inocente em São Paulo* a crítica ao tipo de tratamento dos policiais com os moradores é o tema central do conto, pois “O suspeito está malvestido e descalço” (FERRÉZ, 2006, p.24), mas esse homem não era criminoso, enquanto “um policial alça o homem malvestido e bate com o cabo do revólver em sua cabeça várias vezes; o homem tido como mendigo pelos passageiros de um ônibus em frente cai e as bolas rolam pelo asfalto” (FERRÉZ, 2006, p.24), “Um jovem com o carro cheio de drogas para vender na sua faculdade nota o homem correndo com duas bolas e dá ré no carro ao ver os policiais vindo em sua direção” (FERRÉZ, 2006, p.24).

Essa contraposição de rico versus pobre e do tratamento que os policiais e a sociedade possuem perante uma preconcepção de “marginal” é constantemente denunciada nas narrativas. Outro aspecto relevante que se observa é a escolha dos artigos definidos e indefinidos no conto. Para os policiais e para o jovem o artigo utilizado é indefinido, revelando uma falta de identidade, já com relação ao “suspeito” o artigo

definido é utilizado estabelecendo uma aproximação identitária com esse personagem mesmo que nenhum deles tenha sido identificado pelo nome ou recebeu maiores esclarecimentos sobre sua vida e personalidade no conto a ponto de se poder estabelecer aproximações por outras maneiras.

Além dessa estratégia narrativa da escolha dos artigos destacada, há uma outra estratégia revelada pela demonstração do “certo” e do errado” por meio da inversão do preconceito de que o “criminoso” possui a maldade intencional de prejudicar o “sossego” dos “homens de bem” dentro da sociedade. Essa estratégia traz uma aproximação do personagem que passa a não ser “um” morador qualquer na narrativa, pois suas escolhas são “justificadas” e contextualizadas, demonstrando que suas ações criminais não são meros desejos de proporcionar a maldade e sim consequências das mazelas que recaem na periferia por ser ela um território vulnerável dentro da sociedade. Essa estratégia poderá ser observada ao longo deste capítulo e mais especificamente no terceiro capítulo desta tese.

Em entrevista à revista *Época*, Ferréz aborda esse tema da mesma forma que em suas narrativas:

ÉPOCA – Como é o convívio com a polícia, que também é composta de gente pobre?

Ferréz – O policial é pobre, mas não age como. Ele mora perto, mas tem o treinamento da corporação, com outro tipo de ideologia. A polícia aborda as pessoas aqui de um modo como nunca abordará no centro da cidade. Aqui, eles pedem até a nota fiscal do celular. O moleque tem de ter a nota, senão vira suspeito. Se ele está de madrugada na rua, tem de se explicar. É um interrogatório permanente. Quando você acaba de ser abordado, está em pânico. Uma vez, reclamei com um policial, e ele me perguntou se eu queria ser abordado com rosas. Na verdade, só queria ser tratado da forma como eles tratam as pessoas no centro.

Destaca-se assim o conto “Bananas” presente na obra *Os ricos também morrem*. Neste conto o personagem principal é morador de periferia e sua mãe pede para ir comprar bananas para ela, mas no caminho de volta para casa é surpreendido pelos policiais da seguinte forma: “eu estava voltando pra casa, fui buscar bananas e... Precisa contar história, não. Tô perguntando nada ainda. Tá. Tá? Tá é seu cu. Desculpe, senhor. E esse celular tem nota? Tem sim, tá em casa. Tá indo aonde neguinho, tá indo roubar?” (FERRÉZ, 2015, p.74).

Outra característica narrativa que age como indício de um “antiplano” do escritor, é a reincidência de um “discurso” de comparação entre classe alta e baixa na sociedade. Assim, destaca-se o trecho a seguir no qual o escritor ressalta o contato dos moradores

com o luxo no serviço prestado a casas da classe alta, mas em casa se deparam com a dificuldade. Dessa forma, no conto “O plano”, destaca-se o seguinte trecho:

Os pés descalços, sujos como a mente da elite, o plano vai bem, todos resignados, cada um, uma sequela, chamados desgraçados, nunca têm no bolso o dobro de cinco, nunca passaram na rua da Confidência da Forquilha, e se passaram, pararam, entraram nos apartamentos, fritaram rosbife, prepararam lindos pratos e em casa nem ovo é esperado, cuidam da segurança dos outros e em casa nem isso sonham ter (FERRÉZ, 2006, p.15).

No conto “Assunto de família”, essa temática retorna: “Imagina, pai, eu vi esses dias uma mãe levando o carrinho cheio de compra e a madame rica ordenando- Pega aquilo ali- ela trabalhou a vida inteira, tem as mãos finas de tanto lavar roupa e a madame passa creme de R\$ 300,00 para o amante de 18 anos” (FERRÉZ, 2006, p.84).

Verifica-se a recorrência desse tema/ crítica também na crônica “Sobreviver em São Paulo”, presente na obra *Cronista de um tempo ruim*, de Ferréz, pois encontramos o seguinte trecho:

Construímos e não moramos, fritamos e não comemos, assistimos, mas não vivemos, passamos vontade, mas passamos adiante. O quê? Ah! A parte boa da cidade? Bom, acho que vou passar essa, vou deixar pra alguém que viva nela, pois o termo aqui pra nós é sobrevivência, mas com certeza deve ter muita coisa boa nela, Sampa é bem grande, né? E tem muita diversidade cultural, assim como social (FERRÉZ, 2009, p.33).

Outro trecho semelhante pode ser observado no conto “Pensamentos de um correria” publicado na obra *Os ricos também Morrem*, mais uma vez ressalta-se que esse conto foi anteriormente publicado na Folha de São Paulo como texto “resposta” ao roubo do rolex do apresentador Luciano Huck:

A hora se aproximava, tinha um braço ali vacilando. Se perguntava como alguém pode usar no braço, algo que dá pra comprar várias casas na sua quebrada. Quantas pessoas, que conheceu, trabalharam a vida inteira, sendo babá de meninos mimados e limpeza deles, e no final ficaram velhas, morreram, e nunca puderam fazer o mesmo por seus filhos (FERRÉZ, 2015, p.100).

Discurso semelhante apresenta-se na crônica “Cotidiano 100%”, presente em *Cronista de um tempo ruim*, o mesmo tipo de crítica e exemplo é estabelecido e uma reincidência de tema e proposta demarcam o antiplano do escritor:

Tem gente trampando, tem gente indo e vindo, estudando, mas tem gente ajoelhando todos os dias também pelo pouco que conseguiu, tem dona Maria fritando filé mingon na casa da patroa e não tendo ovo para os filhos em casa. Tem gente daqui saindo pra fazer a segurança pra eles, e quando chega no bairro faz o sinal da cruz de entrar no barraco. A paz nunca vai voltar, porque a dor que se gerou além de se aconchegar

está crescendo, Violência e ódio, em vez de paz e amor. As campanhas só ficam na tv, aqui é a realidade, trutão (FERRÉZ, 2009, p111).

Em entrevista, percebe-se esse mesmo tipo de discurso que verificamos como recorrente presente em suas narrativas:

ÉPOCA – E a cultura do trabalho, do cara que acorda cedo porque acredita que vencerá na vida?

Ferréz – Isso é o que mais tem. Se você vier na periferia às 4h30 da manhã, os ônibus estarão lotados. Ladrão não acorda a essa hora. Há um enorme contingente de pessoas que sai de madrugada da periferia para servir o lanche da elite, para cuidar da segurança da elite. Elas voltam para casa e muitas vezes não têm comida nem segurança para elas mesmas. A sorte do Brasil é que as pessoas da periferia são honestas.

Esse aspecto de revelar a honestidade dos moradores perpassa suas obras e inclusive faz com que a violência narrada não seja exatamente o tipo de violência que proporciona o “choque” do real, pois ela narrada de modo a não focalizar a violência e sim o que levou, ou seja, uma denúncia das causas dessa violência: “e toda a cultura criminal distorce nosso lado humano” (FERRÉZ, 2009, p.16). Ferréz reverte a lógica associada ao crime também pela contraposição de classes pobre versus ricos: “E você num é bandido, rapaz? Sou não, vê se to de terno e gravata. É mesmo, ha,há, há” (FERRÉZ, 2006, p.27). Mas esse aspecto da militância associada às estratégias narrativas no que diz respeito ao crime e à violência praticada pelos personagens que são moradores será o tema do próximo capítulo.

O narrador em Ferréz se comporta como aquele que denuncia as injustiças e instiga a revolução, pois para ele, assim como para o escritor, o “plano” não funciona, já que possui o papel de tirar ele mesmo a própria foto: “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmo a nossa foto” (FERRÉZ, 2005b, p.9), expressa Ferréz no prefácio/manifesto intitulado “Terrorismo literário” presente na obra *Literatura Marginal- Talentos da escrita periférica*, organizada por ele em 2005. Não mais sendo representado por uma elite escritora no país, o antiplano permanece em todas as demais narrativas publicadas por Ferréz. Assim, ressalta-se o seguinte trecho da crônica “Vida jovem em promoção”:

A gente ainda tem que dar a direção do que fazer para esses arrombados, que não sabem nada de nós, e não andam de buzão lotado, que não vivem um minuto com alguém do povo ao lado, a não ser ler livro ou texto de um de nós quando somos publicados (FERRÉZ, 2009, p. 37).

Também na crônica “Vida jovem em promoção”, percebe-se que não há indícios de um sentimento de identidade entre centro e periferia no antiplano do escritor: “A vida aqui é outra, se você não a vive, não sabe do que do se trata, e não é o livro, nem o filme,

nem esse texto, que vai lhe dar a visão: somente vivendo a gente aprende algumas coisas” (FERRÉZ, 2009, p.15). Ferréz, no trecho abaixo retirado do conto “Terra da maldade”, expressa sua militância e continua perpassando o tema de que haja aspectos simbólicos dentro do capitalismo e dentro das estruturas sociais que segregam as classes e garantem a manutenção do *status quo*:

Vamos ao acordar repetir alto as palavras: eu quero, eu posso, eu sou. Porque , quando o Atrês (vocalista do grupo Outraversão) escreveu isso, ele queria que isso fosse cantado por molhães de pessoas, mas você sabe como é, né? Refrão otimista, que zoa nosso futuro e que fica na sua mente já tão poluída e cansada. E a culpa é nossa, truta, de ficar comprando lixo, compactuando com coisas que só nos rotulam e nos limitam, se liga só, o gueto é louco, o gueto tem muita cultura, mas ficar restrito a ele é ajudar a elite no plano dela os pobres pra cá, e os seres humanos pra lá (...) (FERRÉZ, 2011, p.84).

No conto “O pão e a revolução”, presente na obra *Ninguém é inocente em São Paulo*, um homem pede a universitários um pão, o universitário decide ajudar e pergunta com que acompanhamento, o homem responde que poderia ser pão com manteiga e o universitário deposita nessa “falta de pretensão”: “É esse o problema, meu amigo, pouca pretensão, por que não pede um pão com queijo?” (FERRÉZ, 2006, p.76). Essa escolha pela manteiga é resumida e torna o motivo para a segregação de classes: “Então que ele se empenhe mais, isso é uma sociedade capitalista, não tem espaço para todo mundo” (FERRÉZ, 2006, p.76). Essa postura da sociedade é criticada pelo narrador, pois para ele, a periferia e seus moradores são vulneráveis às mazelas sociais e não possuem escolha devido à lógica do sistema que se é denunciado.

A militância presente no antiplano de Ferréz apresenta-se como uma luta pela palavra, pela cultura *Hip Hop*, pelo resgate das raízes históricas dos guerreiros rebeldes Lampião e Zumbi dos Palmares:

Eu quero ter o belo prazer subversivo de cantar meu rap, eu quero ter o direito arbitrário de escrever minha literatura marginal, eu quero ser preso, mas por porte ilegal de inteligência, antigamente quilombos hoje periferia, o zumbi zumbizando a elite mesquinha, Záfrika Brasil, um só por todos nós, somos monjolos, somos branquindiafros, somos Clãnordestino, a peste negra, somos Racionais, somos Negro Drama, e minha posse é mente zulu e vivemos numa Estação chamada hip hop (FERRÉZ, 2009, p.61).

O trecho supracitado está presente na crônica “Rio de sangue” na obra *Cronista de um tempo ruim*. A remissão a Zumbi dos Palmares ainda está presente no conto “Terra da maldade” publicado na revista *Caros Amigos* nº2, de junho de 2002, e foi selecionado por Nelson de Oliveira para fazer parte da antologia *Cenas da favela* (2007):

Pode crer, mano, a gente tá aqui meio jogado, meio isolado, meio desesperançado, mas nunca meio derrotado, sempre meio tudo, menos meio derrotado, aqui ninguém vai desistir não, a gente ainda acredita em Zumbi, falta mais informação dele e de vários que são verdadeiros exemplos da palavra revolução, mas a gente consegue, né não? (FERRÉZ, 2007, p.84).

Em *Capão Pecado* (2005) destaca-se a crítica que o narrador estabelece ao narrar o episódio em que Rael se revolta e revela o antipano de Ferréz. Dessa maneira, Zumbi aparece na narrativa:

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 sangue de Zumbi que hoje não é honrado. Rael não consegui rezar, pois no bairro a lei da sobrevivência é regida pelo pecado (FERRÉZ, 2005, p.53-54).

Ressalta-se que, além da vontade de resistência e de luta expressa pela menção ao Zumbi, por exemplo, há uma construção de Ferréz como um escritor líder, pois no conto “Assunto de família”, verifica-se uma estruturação monológica que se assemelha a uma carta, o narrador, em seu final, ainda assina como Ferréz, demarcando a militância de forma ainda mais declarada:

Continuo andando Pai, e por isso nunca mais deu tempo pra gente se falar, eu continuo de escola em escola, de entidade em entidade, de show em show, tentando espalhar informação, tentando cultivar o prazer de ler e de buscar algo melhor, e sei que o senhor também me apoia e torce para que um dia nós todos, brasileiros sofredores, lutemos com as armas certas, um livro, um caderno e um lápis, saberemos um dia o que é um livro, pois é um trecho de livro que nos coloca na cadeia, que nos afasta do dinheiro e que nos jogou aqui há quinhentos anos (FERRÉZ, 2006, p.81).

Ainda em “Assunto de família” verifica-se o narrador se comportando como aquele que busca uma mudança: “Ontem passei em frente ao Shopping Morumbi, sabe, pai? Eu decidi boicotar aquele shopping, pois toda vez que eu ia lá com algum amigo os seguranças ficavam nos seguindo” (FERRÉZ, 2006, p.85). Esse mesmo discurso também é percebido na entrevista ao El país: “Se eu for com quatro moleques pretos no shopping, isso causa. Fica todo mundo olhando. O cara não tá mais acostumado a dividir o espaço dele” (BARCA, 2015, s/p.).

No conto “O barco Viking”, presente na mesma obra que o conto “Assunto de família” anteriormente destacado, percebe-se a impaciência dos funcionários com os menos que queriam brincar no brinquedo do Habib’s: “-Desculpe, meninos, mas é só para

quem está consumindo” (FERRÉZ, 2006, p.54). Mas o narrador, ao presenciar essa situação, decide pedir ao garçom que leve os meninos no brinquedo. Destaca-se assim o seguinte trecho: “Eu consumi, paguei, fingi que estava feliz, era sábado, né?, dia de trabalhador curtir com a esposa. Estampeei um sorriso padrão na cara, dei tchau pros meninos, furamos o sistema, eles estão no barco ainda” (FERRÉZ, 2006, p.55). Mas esse trecho ainda nos desperta a seguinte percepção: a necessidade de fingimento seria uma ironia na narrativa, ou o narrador expressou que compartilha com a percepção midiática e comercial de que sábado é dia de fazer “lanche feliz” com a família em grandes redes de comidas rápidas? Estaria Ferréz sendo irônico e condizente com seu antiplano ou o plano está funcionando para o narrador?

Como possível característica de seu antiplano, encontra-se também a reincidência de personagens. Passa-se então a ser considerada nesta análise a reincidência de temas e de personagens uma marca que caracteriza o antiplano do escritor. No conto “Hoje tá fazendo sol”, o narrador conta a história de seu amigo de infância, Marquinhos, que morreu quando jovem. A análise deste conto nos possibilita ressaltar os elementos que nos remetem à própria figura do escritor. Ferréz, pseudônimo de Reginaldo Ferreira da Silva, é chamado Nal para os amigos. Em seu blog, é possível verificar esse apelido do autor assim como no conto “O ônibus branco”, presente também na antologia no qual encontramos o personagem/ narrador Ferréz dizendo a um personagem que também é Marquinhos: “- Claro, só você mesmo para me chamar de Nal, porra, mó saudade, por onde tinha andado?” (FERRÉZ, 2011, p.75).

É justamente desse apelido que o personagem narrado chama o narrador: “De vez em quando, ele passava pela minha casa e gritava: ‘E aí, Nal, tá trabalhando?’”, mas o trecho que se segue a esse fragmento citado é ainda mais revelador da possibilidade do espaço autobiográfico: “Eu parava de digitar e eia pra beira da janela, conversava om ele um pouco e perguntava se queria entrar” (FERRÉZ, 2011, p.71). Nesse trecho, o narrador revela ser escritor e no trecho a seguir traz para a narrativa o fato de que Marquinhos é um personagem de seus escritos: Eu estava doido pra dizer que meu livro estava quase terminando, afinal ele era personagem também (FERRÉZ, 2011, p.71).

A história de Marquinhos é narrada em Capão Redondo, bairro de origem do escritor e inspiração para sua mais conhecida obra: *Capão Pecado* (2001). Marquinhos é um personagem descrito como: “moleque mó sofredor, e virou homem sofrendo também” (FERRÉZ, 2011, p.71). Marquinhos gostava de compor e de tocar violão, mas foi baleado num assalto a uma pizzeria. O narrador, revela então um interlocutor a partir daí na

narrativa: “Sabe, mano, agora eu tenho contato com uma pá de músico, e podia estar indicando o trabalho do Marquinhos pra eles, mas ele se foi, mais uma vítima dessa guerra, que pende sempre pro lado mais fraco” (FERRÉZ, 2011, p.71). Mas dessa vez, o interlocutor possui a característica de ser também morador de periferia como o narrador. Assim, o narrador além de um tom testemunhal e de revolta, agrega um desabafo:

Meu último amigo de infância que sobrou aqui já foi, a última testemunha de toda uma batalha pela sobrevivência, sabe, mano, mano, muita coisa mudou por aqui, mas até o céu cobra água pra chover e o processo de evolução tá sendo muito lento. As letras tão guardadas, o violão tá parado, a gente fica sentado na calçada e direto falamos dele, lembramos dos sorrisos, das madrugadas jogando conversa fora em volta do Postinho, dos sonhos que foram levados por causa de quarenta reais, apenas quatro notas de papel que valem a vida de um amigo, um cara que vestia a humildade. Há vários casos, há vários exemplos, esse é um de alguém que conheci muito bem, um cara que apesar de todo sofrimento amava a vida, e a queria mais um pouco (FERRÉZ, 2011, p.72).

O projeto literário do escritor age neste conto diferenciando o seu tom de revolta, aqui, ele se refere ao “mano”, ele se identifica com o interlocutor, ele o chama para a mobilização da questão narrada. O narrador ao longo das publicações de Ferréz se revela como aquele que escreve para se rebelar contra esse plano e “unir” e conscientizar os moradores, pois “um sem ou outro não existe” (FERRÉZ, 2006, p.17). Temas de conscientização como as mortes de adolescentes, o mal que a droga proporciona à vida dos moradores, e a polícia que agride os moradores são temas que perpassam a militância do narradora/autor.

Dessa maneira, destacam-se os exemplos retirados de elementos factuais como mais uma estratégia narrativa recorrente e associada a sua militância. Marquinhos, China, e demais personagens, assim como o episódio da morte de Marquinhos na pizzaria, passam a agir como estratégias narrativas para introdução de uma crítica à morte de adolescentes na periferia para o autor em suas obras.

Com isso, encontra-se na crônica “Desarmamento” o seguinte trecho:

Eu já tinha nojo de arma antes, quando mataram o Marquinho com um tiro de oitão: ele foi confundido com o segurança da pizzaria quando estava saindo do banheiro, e os assaltantes tremeram na base e atiraram. Um tiro só e inúmeras lágrimas (FERRÉZ, 2009, p.58).

No conto “Hoje tá fazendo um sol” publicado na revista *Caros Amigos*, em setembro de 2001, e selecionado para fazer parte da antologia *Cenas da favela* (2007), Ferréz com o mesmo tom de desabafo e de crítica presente na crônica supracitada nos apresenta o seguinte trecho:

Naqueles dias, o Marquinhos tava no Rio, e tirou dois dias de folga, seu patrão disse que, como ele não conhecia o Rio, era melhor voltar pro Capão, ele aceitou e veio gastar um pouco do dinheiro que tinha ganhado, num domingo ele reuniu a família e foi pra pizzaria aqui do lado, eu nem o vi chegar do Rio, tava doido pra dizer meu livro tava quase terminando, afinal ele era personagem também. Sabe, ele foi baleado aquela noite na pizzaria, na frente do sobrinho, das irmãs, da namorada e dos amigos, ele tava saído do banheiro e não viu que a pizzaria estava sendo assaltada, os ladrões o estranharam e efetuaram um disparo, que levou sua vida, dizem que foi descuido do anjo da guarda, sua família fala que foi porque ele se afastou da igreja, mas eu só sei que perdi um amigo (FERRÉZ, 2007, p 71).

Destaca-se ainda que não somente a perda de seu amigo Marquinhos, mas também a de seus demais amigos de infância são temas que perpassam as narrativas do escritor analisado. Dessa forma, destaca-se o trecho final da crônica “Desarmamento”: “Se a CBC (Companhia Brasileira de Cartuchos) tivesse controle do seu arsenal, talvez os outros amigos. Wilhiam, Modelo, Dunga, Bianco, Marcos Roberto, China... e por aí vai, estivessem vivos. E pode apostar que eles eram jovens demais” (FERRÉZ, 2009, p.58).

No conto “O ônibus branco” publicado na revista Caros Amigos- Literatura Marginal n° 1 de agosto de 1998, selecionado para compor a ontologia *Cenas da favela* (2007), podemos destacar que esses personagens amigos de infância do escritor e que foram mortos na periferia aparecem na narrativa todos juntos dentro de um ônibus.

Em primeira pessoa e novamente com seu nome presente na narrativa, Ferréz retoma o personagem Marquinhos: “Olhei para o lado e vi o meu parceirinho, não acreditei, Marquinhos ali do meu lado” (FERRÉZ, 2007, p.75). Marquinhos alerta o narrador:

- Ferréz se liga quem tá lá no banco da frente.
- Quem?
- O Wilhiam.
- Porra, num acredito, chama ele aqui, fomos todos criados juntos, num acredito que ele tá qui também.
- Só tem um problema, ele num pode passar pra essa parte do ônibus, ele tem que ficar lá na frente, cê sabe né ele aprontou um pouco.
- Num tô entendendo, Marquinhos, como assim?
- Bom, lá com ele tá o Rodriguinho, o Tata, o Dunga, o Edinho (FERRÉZ, 2007, p.76).

Os demais passageiros não podiam falar com Ferréz e nem passar para a parte de trás do ônibus por terem “aprontado demais” outro aspecto pedagógico presente na narrativa é quando China pergunta como está sua família, pede para Ferréz deixar um recado para o irmão mais novo: “- Fala que num compensa, num compensou pra mim, eu tô com saudade, abraça eles pra mim” (FERRÉZ, 2007, p.76).

Ferréz publica pela editora *Selo Povo*⁴ seu livro de crônicas *Cronista de um tempo ruim* (2009). Nas narrativas desta publicação o escritor estabelece um diálogo estreito com seus contos publicados na Revista Caros Amigos, na edição de junho de 1998 a junho de 2002. Assim, continua-se a destacar a presença constante de sua crítica ao “sistema” e ao que ele acredita estar “prejudicando” os moradores da periferia como a cultura televisiva, por exemplo, um tema recorrente em suas obras.

Na crônica “Vida jovem em promoção” pode-se perceber que “toda a cultura criminal distorce o nosso lado humano” (FERRÉZ, 2009, p.17), pois para o escritor sempre haverá o lado dos moradores que possuem a dignidade, a luta pela sobrevivência e a honestidade que muitos não agregam ao morador de periferia. Mesmo buscando retratar esse lado “justo” por parte dos moradores que buscam sobreviver nos bairros, é retratado um espaço de violência onde recaem as mazelas da sociedade e do capitalismo como as drogas, o tráfico, a prostituição, o roubo, o crescimento desordenado das cidades, o descaso dos políticos e da sociedade em geral, entre outros tipos de violências enfrentadas pelos moradores.

Dentro desse cenário, na crônica “Certezas pelo ralo” temos: “o que te falo, meus conselhos foram enterrados, quando minhas certezas desceram pelo relo, numa viela com vários barracos, onde todo inocente vira culpado” (FERRÉZ, 2009, p.37). Esse projeto literário de Ferréz é expresso pelo narrador em *Capão Pecado* (2005), no capítulo sete do romance, quando o narrador descreve o momento em que o personagem principal, Rael, entra numa igreja evangélica, mas

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 sangue de Zumbi que hoje não é honrado. Rael não conseguiu rezar, pois no bairro a lei da sobrevivência é regida pelo pecado (FERRÉZ, 2005, p.53-54).

⁴ Na contracapa do livro temos impressas informações sobre a Selo Povo escritas pelo idealizador, Ferréz: Selo feito para livros de bolso, livros esses escritos por e para mãos operárias, rebeldes, marginais, periféricas. Que possa alcançar o público despossuído de recurso que geralmente vê o livro como um item raro e elitista. Um vinho guardado e nunca degustado, enquanto queremos que todos bebam pelo menos sua tabuína diária. Um selo em um livro de bolso, para ser posto na cesta básica, para ser lido na rua, no horário de almoço, nas prisões, nos acampamentos, nas zonas, nos bares, barracos e barrancos desse imenso país periferia. Esse selo garante um livro de fácil leitura e que será lido, relido, emprestado, e gasto, andando de mão em mão até que volte para onde veio, a vida. Ao preço de 1 cerveja e meia e mais barato que um prato feito, a desculpa para não ler acabou. Bem vindo ao Selo Povo, feito pra você e pra todo mundo (FERRÉZ, 2009, s/p.)

Ferréz também publicou uma obra de contos cujo título é *Ninguém é inocente me São Paulo*, ou seja, apresenta narrativas que descrevem situações de moradores de periferia que enfrentam um difícil contexto de sobrevivência.

Mas se não há inocente, estaria Ferréz sendo contraditório em seu projeto literário quando ele escreve no final de sua crônica “Rio de sangue” que: “A guerra é assim, leva um monte de alma inocente, deixa um monte de lágrimas formar um rio na periferia, pena que os culpados não chegam a sequer a ouvir o barulho dos tiros” (FERRÉZ, 2009, p.65).

Na crônica “O príncipe sombrio”, Ferréz critica “o nosso povo”, no trecho a seguir, essa crítica é realizada para todos incluindo aqueles que são “inocentes” por serem trabalhadores e sofrerem com as violências proporcionadas pela periferia, mas como ninguém é inocente, ele destaca a sua crítica à alienação desse “nosso povo” ao fazer parte desse “plano” do sistema para manutenção do *status quo*:

Mas nosso povo assina qualquer artigo para não tomar na cara, para não ser queimado com cigarro, nem levar choque do DP. Bebe qualquer cerveja imitando a propaganda com o apresentador cercado de mulher na praia quando na verdade é cercado por córrego voltando do rolê de madrugada. A caminhada só continua boa pro sistema, enquanto a gente estiver na fila da esperança, colhendo um futuro que não ajudamos a planejar, enquanto os donos do poder não param de lucrar (FERRÉZ, 2009, p.87).

Assim, o inimigo maior é o sistema, mas o escritor sabe que ele está em mecanismos simbólicos dentro da periferia que fazem com que os moradores continuem envoltos cada vez mais nas situações de violência que perpassam suas condições de moradores desses locais a sociedade.

Na obra *Manual Prático do Ódio*, destaca-se o seguinte trecho em que esse viés pedagógico se apresenta por meio do narrador:

Seu pai aceitava o namoro em casa e às vezes os deixava sair, ele era um rapaz muito querido por todo o bairro, sempre estudando, se falassem de estudo e de educação, seu nome era citado, sempre como exemplo em todo tipo de boa conduta, quando falavam de bandidos e de como aquele lugar estava se entregando às drogas e ao álcool, não demorava a falarem de sua história, como jogou contra tudo, como estava lutando para um dia entrar na faculdade, como sua avó se empenhara em ajudar na sua formatura do colégio (FERRÉZ, 2003, p.82).

Assim como o escritor, o narrador busca incentivar o contra-exemplo, o antiplano, por meio do viés pedagógico em suas obras, essa militância é travada na crença expressa pelo autor extraliterariamente de que suas obras são capazes de conscientizar e “mudar” a realidade dos moradores, já que ele é morador e se considera um “antiplano” assim como suas obras:

Você acha que os livros podem mudar a vida das pessoas daqui do Capão Redondo?

R. Eu tenho prova [de que isso é possível] todas os dias. Tem gente aqui que já está na segunda faculdade e o primeiro livro que leu foi o meu. Eu não sou salvador de ninguém. Mas não sou o contraexemplo também. O cara não vai me ver fumando maconha na rua, batendo na minha mulher. Eu lido com criança também. Eu faço livro pra criança e tenho um projeto pra criança. Se eu entrar para falar com a criança e estiver bêbado, que exemplo eu vou estar dando? Todo mundo bebe na favela. Não precisam de mais um. Todo escritor tem essa coisa de pagar de louco, beber, fumar. Mas aqui é outra realidade. O moleque apanha do pai que bebe. Então não dá pra ser assim. De vez em quando eu tomo uma cachaça com um amigo ou outro. Mas os caras aqui ostentam. Porque tudo pra pobre é excesso. Ele tem que beber e encher essa mesa de cerveja, pro vizinho dele ver e falar “porra, o cara tá abonado, bebendo 200 cervejas” (BASCA, 2015, s/p.).

Dessa forma, verifica-se que Ferréz realiza suas escolhas literárias pautadas em sua figura como autor militante que busca legitimar seus escritos por meio de seu local de enunciação. Essa marca do escritor contribui para que o espaço autobiográfico perpassa suas produções e perguntas como: “Mas são ficções então? Não são histórias reais” (BARCA, 2015, s/p.).

Continuando o destaque das escolhas narrativas e da reincidência de temas que buscam demarcar a militância do escritor, ressalta que em *Capão Pecado*, a droga possui um papel fundamental e perpassa as coisas ruins que acontecem na vida dos personagens. Através dela, os personagens se corrompem. Assim, há um paralelo, entre o mal proporcionado por esse “mundo das drogas” e os moradores da periferia que são humildes e devem se esforçar para não entrar nele. Observa-se como a crítica à droga é estabelecida em *Capão Pecado*:

Mixaria deu uma leda pra cada um a dechavar a maconha, cada um fumou o seu e ficou a pampa, curtindo a natureza e viajando cada um com seu sonho, não sabendo que o que estava subindo ali era fumaça, mas o que certamente estava descendo era a autoestima, que descia pelo esgoto (FERRÉZ, 2005, p.51).

O narrador expressa no trecho acima que eles não sabiam, mas a certeza era de que a autoestima descia pelo esgoto. Em todo momento, busca-se sinalizar sobre os “perigos” de se “entrar” no “mundo das drogas”. A Dona Maria, mãe de Will e Dida, alerta para os filhos: “- Deixa eu terminar, meu fio, a encrenca toda foi armada porque eles se envolveram com as pedras, e cê sabe que desse tipo de droga ninguém sai vivo” (FERRÉZ, 2005, p.32).

O viés pedagógico presente nas narrativas de Ferréz pode ser exemplificado quando o narrador relata que o personagem Rael opta por ler, interessante a semelhança

entre Rael e Ferréz neste aspecto, pois Ferréz é apaixonado por quadrinhos, ao invés de tentar entender o porquê da droga:

Ele tentou entender como um homem pode perder todo o caráter diante do álcool, mas decidiu não pensar nisso, não iria perder seu tempo novamente, pegou algumas revistas em quadrinhos (FERRÉZ, 2005, p.57).

Pode-se realizar uma leitura de que possa inclusive haver um espelhamento entre o escritor, o narrador e o personagem, pois o narrador expressa o antiplano de Ferréz por meio do personagem que possui o mesmo tipo de opinião em diversas narrativas.

Outro trecho que revela o papel da droga na construção da trama em *Capão Pecado* e que expressa um viés pedagógico no antiplano de Ferréz encontra-se a seguir:

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 gostinho, 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, cês 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 condenadas ao mesmo buraco; padrão de vida inteiramente estipulado. 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 (FERRÉZ, 2005, p.89).

O trecho revela que para Rael, que já experimentou o momento de felicidade proporcionado, não valia à pena. Para ele nenhuma droga nunca deveria ser experimentada, mas na periferia, local onde tudo é mais vulnerável às drogas e ao crime, a droga pode passar a ser “imposta” a crianças. Essa crítica e ao mesmo tempo pedagogia está em consonância com o projeto político literário do escritor que pretende ressaltar as violências vividas pelos moradores dos bairros de periferia, no caso do escritor, da periferia de Capão Redondo em São Paulo.

Na crônica “Biblioteca êxodos” Ferréz descreve sua satisfação com a construção do espaço de leitura para as crianças e jovens da periferia: “Levar tanto tempo valeu a pena, porque vimos um ponto de droga virar um ponto de cultura, e naturalmente quem usava drogas nas vielas foi saindo e dando espaço para um novo público: o da leitura” (FERRÉZ, 2009, p.118). Assim, o combate ao uso das drogas nas periferias perpassa seus escritos.

Pode-se então destacar um trecho da crônica “Matemática da favela” em que Ferréz expressa a sua indignação da seguinte forma: “Pra somar o exemplo do nosso cidadão não pode ser drogado, nem regado à cerveja nem enrolando um baseado, curtir a música onde se estimula menina de 12, é não querer prever solução para a quebrada hoje” (FERRÉZ, 2009, p.81).

Ferréz busca “inocentar” aqueles que são prejudicados pelas violências perpassadas pelo local, mas critica os comportamentos dos moradores que acabam fazendo parte desse grande “plano” ao se alienarem e aderirem à cultura de massa e aos demais mecanismos de consumo sem se reconhecerem como sujeitos no processo e por isso acabam fazendo parte de uma engrenagem quem somente reflete uma estrutura social perversa.

Quando em “Certezas pelo ralo” o escritor expressa: “O que te falo, meus conselhos foram enterrados, quando minhas certezas desceram pelo ralo, numa viela com vários barracos, onde todo inocente vira culpado” (FERRÉZ, 2009, p.37), os “conselhos” de Ferréz ao leitor são transmitidos por meio de sua crítica ao comportamento que a cultura televisiva pode nos proporcionar e também à droga, que para o autor acaba não sendo refúgio para nada, por exemplo. No trecho a seguir, observa-se uma crítica estabelecida ao uso da droga no conto “Terra da maldade”:

E você acaba analisando e chega à conclusão que já pior, né não? Mas será? Não sei! Brasileiro tem a memória curta, se pá tudo já passou, é meemos, oh! Tudo já passou, vamos viver de brisa, vai aí, mano! Ascende o baseado, vamos fumar mesmo, somo gueto, somo favela, então ascende o bagulho! Mas peraí! Se tudo que num presta tem de monte na favela, então tem algo errado na maconha, né não? Ela tem de monte aqui, meu! Coisa pra pensar, né? (FERRÉZ, 2007, p 82).

Esse viés pedagógico traz uma carga social de responsabilidade para o papel de escritor que Ferréz está construindo com esse projeto político literário em destaque. Ao encerrar a narrativa do conto “Terra da maldade”, Ferréz traz para o texto o papel de escritor do narrador mais uma vez e relata a angústia de não ter o poder de fazer mais pelos moradores do local: “(...) o que vale tudo isso, fazer um livro, escrever uns textos, e não ver melhora, não sentir que tá adiantando algo, sabe? Deus me perdoe se eu olho pra todas as casas daqui e me desculpe, Deus, mas não vejo melhora e isso dói” (FERRÉZ, 2011, p.84).

Ao finalizar a narrativa dessa forma, pode-se perceber que essa possibilidade de leitura autobiográfica pode estar correlacionada com a possível figura de líderes da periferia que esses escritores podem estar associando às suas figuras de escritores, pois

relatos de leitores no blog de Ferréz como o exemplificado abaixo podem comprovar esse aspecto:

Oi td bem
gostei muito da sua história de vida por que vc mudo a vida de muitas
pessoas.
Eu acho vc uma pessoa muito inteligente para ter inventado um
projeto tão bonito.
Deus vai te agradecer por td o que vc fez pelas as pessoas pobres
valeu por td
muito obrigado por sua atenção!!! (ANEXO 2)

Destaca-se assim o trecho: “Deus irá te agradecer por tudo que fez pela periferia”, pois ele pode significar que esse modo de narrar a periferia esteja perpassado por questões extraliterárias que envolvem o projeto político e pedagógico desses escritores e suas relações com a recepção por estarem tão fortemente vinculados a elementos factuais e sociais.

No prefácio da obra *Os ricos também morrem* (2015), pode-se ressaltar esse compromisso do escritor com o social no seguinte trecho:

Escrever, desenvolver um texto, que funcione para mostrar como nessas linhas, que deixe uma marca nessas vidas, para que eu também tenha um sentindo na minha própria vida, sendo verdadeiro e honesto, afinal, o gueto reconhece isso logo de cara. Uma introdução para representar todos os amigos que morreram travando a guerra, aos que não puderam mais ver o sol de cada dia, aos que nunca souberam o valor de uma vida, e até aos que sorriem pouco. Que eu escreva com responsabilidade em nome dessa verdade de hoje. Mesmo que os vermes chamem minha literatura de nicho, eu a faço, arranco dúvidas, planto sorrisos e faço estralar a caneta na estrada para construir uma nova caminhada, onde o futuro não seja só uma simples palavra. Que se torne, sim, uma arma (FERRÉZ, 2015, p.14).

Assim, percebe-se que Ferréz estabelece um compromisso social com seus escritos e sua figura como escritor e intelectual na sociedade que possibilita que leitores realizem comentários em seu blog como o destaque anteriormente.

No conto “Pegou um axé”, presente na obra *Ninguém é inocente em São Paulo*, percebe-se que o narrador é um “playboy” que se depara com a necessidade de entrevistar uma banca de Hip Hop na favela, mas sua postura denuncia como a classe alta pensa sobre a periferia e seus moradores, sendo condizente com o aspecto de denúncia que o narrador predominante nas narrativas de Ferréz expressa. Assim, destaca-se o seguinte trecho: “Não podem pagar a pensão pros filhos e querem mudar alguma coisa. E esse negócio de sistema, de jogo. Um dia eles acordam e notam que a coisa é assim mesmo”

(FERRÉZ, 2006, p.59). O tipo de opinião do narrador age como efeito reverso na medida em que ele possui uma percepção equivocada dos acontecimentos no conto, pois o bar funcionava como açougue para os moradores e quando ele viu facas e sangue ele pensou que alguém estava sendo morto e que a próxima vítima seria ele:

Os negrinhos continuavam a responder às perguntas, divagando sobre a cultura da periferia. Eu estava suando frio e quase desmaiei quando vi o homem com a serrinha descer já todo sujo de sangue. Tentei lembrar de algum trecho da música do Racionais que me servisse para argumentar a favor da minha vida, mas tudo sumiu da minha mente. Eu só escutava essas músicas quando tava na balada. Por um momento minha vista escureceu. Eu fiz um grande esforço para não desmaiar. E lembrei do meu cachorro Frank. Dos meus peixinhos Josef e Ernesto. Lembrei dos filmes de Woody Allen. Eu só queria comer uma Pizza-Hut novamente. Talvez mais uma ida ao Caribe (FERRÉZ, 2006, p.62).

Destaca-se ainda que esse narrador que está sob o ponto de vista da classe alta, revela as seguintes percepções sobre a periferia e seus moradores: “As primeiras perguntas foram sobre a profissionalização do *RAP*. Mas eu queria logo é partir para a violência. Eles deveriam ter dezenas de histórias desgraçadas. Eu já tinha as perguntas na ponta da língua” (FERRÉZ, 2006, p.60-61). Antes mesmo da entrevista, o narrador expressa “E sabia que iria conseguir que eles abrissem a boca. Eram meio ingênuos” (FERRÉZ, 2006, p.61). “Assim que eles eram. Com certeza havia um cara sequestrado lá em cima e aquele menino talvez fosse machucá-lo” (FERRÉZ, 2006, p 61). Nota-se o recorrente uso de pronomes na terceira pessoa o “eles” não sou “eu” e não somos “nós”, revelando um distanciamento que não é travado quando o narrador/autor expressa sua militância como um morador que defende os demais por meio de sua militância.

O contato com a realidade da periferia e da “suposta” violência, fez com que o narrador se expressasse da seguinte forma “Eu sei estava quase entrando em choque” (FERRÉZ, 2006, p.63). É esse tipo de choque que Jaguaribe descreve por meio do estudo da cultura midiática e da relação que ela trava com o “real” e com a catarse proporcionada pela violência na tela. Ressalta-se assim “Os malditos iam me picar também. Me sentia como no filme o massacre da Serra Elétrica” (FERRÉZ, 2006, p.63).

O julgamento do narrador expressa sua figura agindo a favor do “plano” e contra a militância estabelecida por Ferréz: “Povo desumano. Talvez seja por isso que eles viviam sofrendo. Esse tipo de coisa eles traziam da África. Lá era legalizada essa porra toda. Meu pai dizia que eles eram amaldiçoados” (FERRÉZ, 2006, p.64). Esse aspecto faz com que mesmo o narrador sendo pertencente à classe alta, o “antiplano” de Ferréz perpassa suas escolhas narrativas e de construção da trama da mesma forma. O narrador,

após achar que fosse morrer expressa a ironia de seus julgamentos até então colocados de forma pejorativa aos moradores “Sempre pensei que todos merecem uma chance” (FERRÉZ, 2006, p.63).

Finalizando nossa primeira parte da proposta de análise neste segundo capítulo, destaca-se o segundo momento da abordagem das estratégias narrativas de Ferréz, mas agora utilizando uma obra que não retrata a periferia em sua trama. O discurso militante de Ferréz ainda permanece, e, por esse motivo, busca-se salientar a partir de agora a obra *Deus foi almoçar*.

O personagem principal de *Deus foi almoçar*, Calixto, membro da classe média, trabalha com arquivos de uma empresa que está prestes a lhe demitir e passa por um período crítico em sua vida, no qual está sozinho após se separar de sua esposa e filha, perde o emprego e busca relacionamentos amorosos com prostitutas. Após esses acontecimentos, ele então tem mais tempo para observar as coisas da vida e começa a refletir sobre a sua condição e conseqüentemente sobre a condição de todos na sociedade. Embora o romance não tenha uma data específica que situe a época histórica da narrativa, sabemos que Calixto possui por volta de cinquenta anos e vive agora situações, que, contemporaneamente, recebem uma verossimilhança que perpassa não só as questões sociais da vida do personagem como as da nossa.

Quando se destaca o assunto da obra, percebe-se uma mudança, mas essa mudança se referente à postura crítica presente no narrador? Encontra-se de alguma forma esse antiplano na narrativa que não retrata especificamente a periferia?

Busca-se responder a esses questionamentos para destacar a imagem de escritor que Ferréz está delineando por meio de suas publicações literárias e de sua militância extraliterária. Destaca-se a separação da percepção entre intra e extraliterário na análise das obras, mas o que se pode perceber é um constante jogo que ultrapassa as barreiras que poderiam separá-las.

Assim, destaca-se que o escritor continuou a ser ativista e a seguir com seu antiplano em suas obras. Com isso, é nítida a crítica contumaz em relação aos veículos de transmissão em massa como a televisão e de posturas que realiza-se sem que se dê conta de que se está seguindo uma tendência que nos transforma em produtos, seres acrílicos e não se percebendo como sujeitos de sua própria história. Essa crítica social presente no projeto literário do escritor pode ser relacionada ao fato de que o personagem narra sua trajetória, pois Calixto está em processo de descobrimento de sua história e de seu ideal permeando essas questões como seres não pensantes.

A capa do livro possui a figura de uma televisão fora da tomada, mas que apresenta um canal “fora do ar”, ou seja, dessintonizado. Essa capa dialoga com a condição de Calixto, dos demais personagens e de todos nós, pois esse recurso midiático está contribuindo significativamente na forma como se percebe o mundo, fazendo com que nossas vidas sejam reflexo da tela televisiva, mesmo que ela esteja fora da tomada. A crítica à televisão no cotidiano das pessoas perpassa os três romances do autor e é estabelecida na maioria dos capítulos de *Deus foi almoçar*. No último capítulo, um “seletor de televisão” (FERRÉZ, 2012, p. 239) finaliza a narrativa sendo um dos objetos que Calixto encontra em suas memórias no pós-vida.

No primeiro capítulo: “Aprenda com o abandono” pode-se perceber como é mecanizada a rotina de Calixto e como ele se sente apático e em posição de inércia a tudo isso “a descarga foi dada; a porta, fechada; o zíper, puxado; o chinelo, recolocado; o botão, abotoado; a descarga, terminada; o ralo, lotado; o rosto, parado; o calor, acumulado no assoalho; a vida, passada; o futuro, usado” (FERRÉZ, 2012, p.7). A superficialidade das relações da vida e a busca de uma felicidade impossível ganham destaque nesse capítulo através da narrativa de como Calixto se sente e inclusive como ele percebe o espaço físico “a estrada, o caminho, as luzes, tudo à sua volta era algo pintado, uma cidade cenográfica”. Segundo Ferréz, em entrevista ao “Nota de Rodapé”, parece que está tudo armado para que se aja dessa forma “idiotizante” na sociedade: “E aí idiotiza mais porque o cara procura na internet pra ver Corinthians, pra ver o jogo, pra ver o capítulo da novela que ele não viu (...)” (AMARAL; DOMENICI; NETO, 2014, s/p).

Segundo o escritor, precisa-se de alguém que dê fundamentos para que a pessoa saiba agir e saiba utilizar os mecanismos de informação, pois caso o contrário continuará reproduzindo a TV mesmo com ela fora da tomada como a capa do livro em questão retrata. Assim, a afirmação a seguir revela uma consonância entre o projeto literário e o caráter político e ideológico do escritor: “Os julgamentos são da boca pra fora, porque as pessoas são guiadas pela mídia” (BARCA; ROSSI, 2015, s/p.).

A crítica à sociedade que não valoriza o ser pensante é realizada a todo o momento no decorrer da narrativa demonstrando que a sociedade cria mecanismos de dominação que muitas vezes não são percebidos por nós, dessa forma o autor destaca em sua obra e em entrevistas por meio de sua postura ativista que não se consegue ter pertencimento a nada, pois isso implica ter ideologia e a sociedade do consumo aniquila esse potencial do ser humano hoje. Essa perspectiva pode ser percebida em *O mal estar na civilização*, como nos ressalta Freud (1930) que a sociedade se organiza criando inibições e

convenções. Esse processo faz com que os dispositivos⁵ de controle social, como destaca Agamben (2009), sejam destacados nas obras de Ferréz, revelando o caráter frágil de determinadas estruturas do sistema. Pois os motivos de sucesso podem se converter em ruína para a classe considerada dominante por fatores financeiros, pois por mais que ela se mantenha por determinados dispositivos sociais, ela sabe que em quantidade ela é a “minoría”:

A própria elite nem sente remorso pelo o que faz, ela já está num estado tão inconsciente de dominação (...) mas é por estudarem em faculdade pública mesmo sendo ricos que o homem com 70 anos hoje tem que vender bala no farol, porque não tem dinheiro pra todo mundo, e eles sabem disso e estão sempre no começo da fila, mas um dia isso muda, filho, o sucesso é solitário, essa raça de infeliz (FERRÉZ, 2012, p.36).

Mas a narrativa procura sinalizar que “a gente não é obrigado o tempo todo” (FERRÉZ, 2012, p.127). Desse modo, Calixto podia não abrir a porta para uma visita, poderia mentir e poderia “acabar assassinando alguém com a verdade” (FERRÉZ, 2012, p.127). Ou seja, os dispositivos não podem ser incorporados sem que se perceba, esse processo de incorporação deve ser consciente e por isso o “Manifesto da antropofagia periférica” escrito por Sérgio Vaz, um escritor também de destaque nesse cenário, remete ao desejo de tomada de consciência, advinda do modernismo brasileiro, em relação também ao processo de produção artística no país.

Essa lógica que perpassa a Literatura Marginal como veículo de divulgação e publicação de escritores oriundos da periferia, acaba trazendo algo a essa movimentação literária que os posicionam de certa forma dentro de um dispositivo que é ao mesmo tempo incorporado pela lógica do mercado e ao mesmo tempo agrega a ele uma característica de bem simbólico. Isso faz com que as posturas políticas e ativistas dos escritores não sejam elementos contraditórios às iniciativas de organização próprias como programas de TV, construção de editora, a figura do escritor ligada à sua grife, entre outros aspectos.

Toda a narrativa de *Deus foi almoçar* segue revelando a precariedade das relações humanas no contexto urbano no qual Calixto está imerso. Mas uma relação peculiar ainda existe na vida desse personagem que é a relação afetiva que possui com seu amigo Lorival. Esse personagem foi criado com muito carinho, segundo Ferréz, em homenagem a Lourenço Mutarelli no filme “Cheiro do ralo” como ele mesmo afirma em entrevista a

⁵ Dispositivo passa a ser “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, intercepta, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas e as opiniões dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 12)

TV Fórum em 2012. A relação que Calixto tem com esse personagem a todo o momento revela-se como um fator motriz, despertando o caráter crítico na trama na qual Calixto passa por um processo reflexivo. Veja-se um das falas de Lorival: “tem um livro que fala tudo sobre o ventre negro do mundo. E? Cara! Esse livro pode ser a chave para a porta que a gente tá buscando faz tempo” (FERRÉZ, 2012, p. 75). Mas Lourival assiste a uma TV e acaba deixando de ser um personagem motivador de reflexões no final da narrativa.

A efemeridade das coisas, as ruínas que o tempo promove é tema constante que ao ser contraposto com a “bestialização” e anestesia proporcionadas pela televisão, assim, destaca-se o processo de travessia de Calixto no portal:

Pra falar a verdade já não entendia mais, as notícias dos telejornais não eram novidades, estava confuso, coçava a cabeça quando isso acontecia, as mesmas notícias de ontem, e de antes de ontem, o âncora falava e ele terminava as frases do outro lado da TV, eram vinte e um mortos naquele acidente e eram dois em estado de emergência por causa da tempestade, começou a pensar como sabia disso, será que realmente o jornal estava se repetindo ou ele havia atravessado o portal? (FERRÉZ, 2012, p.152).

Interessante destacar do capítulo 19, “Nem homem, nem original”, o trecho no qual um pedinte de rua fala com Calixto da seguinte forma:

Louco? Filho da puta, você é um personagem, não entendeu nada, não existe essa coisa de louco, os médicos consertam alguém pra continuar no todo, pra fazer parte do padrão, ninguém, é louco, cara, o louco encontra a razão e ele precisa ser corrigido, você num entendeu [...] Calixto, você num existe, você é um personagem, pouco criativo, antiquado, melodramático, você será editado (...) (FERRÉZ, 2012, p.89).

A fragmentação do sujeito, sua sensação de ruína e a falta do humano nas relações dentro da modernidade “prefiro fotos, não magoam” (FERRÉZ, 2012, p.80), são temas muito pertinentes à literatura, mas a figura do escritor estava atrelada à classe média e alta e à tentativa de se estabelecer um olhar crítico diante do cenário moderno das cidades “queria ouvir a verdade, mas há tanta mentira nas verdades modernas” (FERRÉZ, 2012, p.193), revelando uma crise inclusive identitária social em todas as esferas que categorizam a sociedade por classe, sexo, profissão entre outros. Estabelecer que ser personagens é revelar que nossa história pode estar sendo conduzida, isso ainda está em consonância com a crítica que o escritor realiza aos meios de comunicação em massa na medida em que a sociedade é induzida e pensar e se comportar de determinada maneira. E, para o autor, o mundo das telas segrega ainda mais aqueles que estão apartados de determinadas questões sociais.

Na obra *Deus foi almoçar* percebe-se um movimento contrário daquele no qual o autor possuía autoridade para narrar a periferia por ser da periferia, realçando o local de enunciação. Sendo assim, na obra em questão, a experiência de vida do escritor junto às mazelas sociais dá um contorno crítico e político ao narrador por meio da trama em torno do personagem Calixto, agregando o compromisso extraliterário da característica de ser morador de periferia para o meio intraliterário, por meio de seu projeto literário e político.

Temas como o apagamento da memória em meio à velocidade da vida e a falta de sensibilidade para perceber os detalhes permanecem como uma crítica à sociedade ampliando a postura do escritor nas obras anteriormente publicadas, nas quais a periferia precisava se unir contra a classe opressora. Dessa vez, *Deus foi almoçar* introduz uma iniciativa que não contradiz esse movimento ideológico, mas o amplia para revelar que os mecanismos opressores estão em nosso cotidiano, independente da classe social a qual cada um se enquadra.

Nesse sentido, continuando sua crítica, na contracapa, o autor apresenta sua obra como mercadoria, dá as “especificações do produto”, classificando-o como “sensacional, quase um clássico”. Reconhece, ali, que o livro padece de alguns desvios e de algumas faltas. Descrevendo o produto conforme pode-se observar nas informações que se apresentam em sites de vendas de produtos usados, “a foto representa o real estado deste”. Ferréz então finaliza sua contracapa com uma tentativa de preparar o leitor para sua obra ao escrever as “ESPECIFICAÇÕES DO PRODUTO” ele adverte: “ATENÇÃO! Peça destinada a recuperação!”. Mas essa recuperação não é dirigida ao leitor para que ele alivie frustrações, mas sim para a obra, na medida em que o autor continua escrevendo: “Não vendo para colecionadores que não entendem que o tempo pode causar danos a este material”. A releitura que transforma a experiência do ato de ler em outra, agregada de mais significações e as implicações políticas da figura de escritor Ferréz, por exemplo, passam a compor o que o autor espera de seu leitor e de como a obra perpassa toda uma trajetória de Ferréz como intelectual atuante.

Na obra *O foco narrativo*, de Lígia Chiappini Moraes Leite busca-se salientar alguns aspectos da discussão teórica entorno da “relação entre o modo de narrar, a representação da realidade e os efeitos exercidos sobre os ouvintes e/ ou leitores” (LEITE, 1997, p.6).

Para abordar algumas questões referentes à narrativa, uma leitura de Walter Benjamin em “O narrador” é resgatada para tratar da relação que a sociedade possui com a narrativa desde os primórdios, pois “a experiência que passa de pessoa para pessoa é a

fonte que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Assim, a narração de fatos, presenciais ou vividos por alguém que tinha a autoridade para narrar, alguém que vinha de outros tempos ou de outras terras, tendo por isso, experiência a comunicar e conselhos a dar a seus ouvintes atentos.

Com o advento do romance e o livro como seu principal suporte, a modernidade reconfigura as relações com o narrar, segundo Benjamin, a arte era utilitária, uma resposta tecida na substância da existência e agora o ser isolado narrar de uma posição em que “não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p.201), para concluir essa reconfiguração do narrador da modernidade, o crítico destaca que “escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Ferréz por meio das estratégias de narrar em suas obras, não nos possibilita questionar as afirmativas de Benjamin, mas quando Ferréz resgata um discurso de legitimidade de sua produção literária por meio da marca do vivido da pessoa física do escritor, faz com que resgatemos a concepção de narrador vinculada à tradição oral anterior à era moderna.

Hoje, percebe-se que a relação entre a sociedade e a narrativa está perpassada por alguns critérios que orientam o porquê de uma pessoa querer ouvir/ler o que o outro tem a contar. Esses critérios podem se pautar num tema de interesse do leitor, numa obra legitimada pela crítica literária, ou mesmo na consideração de que a narrativa seria de alguém que possui “experiência a comunicar e conselhos a dar”. Ferréz resgata por meio de sua militância a noção de que a legitimação do discurso possa advir da “narração de fatos, presenciais ou vividos”, ou seja, somente fala/ escreve com propriedade aquele socialmente possui as características de ser alguém com autoridade para narrar. Essa autoridade está voltada para a figura do autor, mas Leite destaca que quando

o que interessa são os pequenos acontecimentos do cotidiano, os sentimentos dos homens comuns e não as aventuras dos heróis- perde a distância, torna-se íntimo, ou porque se dirige diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados (LEITE, 1997, p.12).

Dessa forma, não somente o fato de Ferréz ser morador do bairro que serve de inspiração para sua narrativa é um fator atrativo para o leitor, pode-se ainda destacar o real que o autor pretende narrar e que o leitor pretende entrar em contato seja por meio dessa relação de intimidade possibilitada por meio da obra.

Para Leite, essa proximidade do leitor com o narrado

pode nos dar a ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando na verdade, tanto o narrador como o leitor ao qual se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem (LEITE, 1997, p.12).

Mas em Ferréz, como se pôde observar essa ilusão não é possibilitada somente pelas estratégias narrativas presente em suas obras, essa “ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos” pode ser reforçada quando o autor cunha seu discurso militante também extraliterariamente.

Com as mudanças históricas e o desenvolvimento das diversas estratégias narrativas, outras discussões a respeito dessa relação da sociedade com a narrativa são travadas e revelam a crença de que não há uma perspectiva da verdade e sim vários pontos de vista sobre um acontecimento, por isso, a noção de que as interferências do narrador podem ser prejudiciais para a ilusão de realidade, pois “quanto mais o narrador intervém, mais ele conta e menos ele mostra” (LEITE, 1997, p.14). Ferréz expressa que com sua militância ele conta, mas também pretende ampliar a perspectiva de realidade por meio de estratégias narrativas que intentam mostrar alguns detalhes típicos de um narrador olho de câmera: “Mas Rael não concluiu a frase, pois Cebola abriu a porta com tudo (...) (FERRÉZ, 2005, p.129).

Embora haja nas narrativas de Ferréz essa busca pelo narrador que traz uma perspectiva de estar presente nos fatos narrados de forma a estar na cena com os personagens, conforme exemplificado no trecho acima, a predominância é da estratégia narrativa que para Jean Pouillon é reconhecida como “visão por trás”, ou seja, “o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É oniciente, poderíamos dizer. Sabe de onde parte a para onde se dirige na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens” (POUILLON apud LEITE, 1997, p.21).

O trecho a seguir exemplifica bem esse narrador que possui uma visão por trás, mesmo que o narrador também se apresente ao leitor como um morador:

Duas horas depois a Tático Sul chegou ao local, cobriu o corpo com um lençol pedido a uma vizinha. Ficaram comendo carniça por mais seis horas quando o IML chegou e foi logo retirando o corpo. 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 (FERRÉZ, 2005, p.37).

Ou seja, a militância de Ferréz perpassa o seu narrador de forma a salientar sua figura “representativa” do bairro onde mora, pois a crítica do narrador advém da militância do

escritor e do desejo dele de ser um escritor que denuncia a violência que recai nos moradores e não a violência como um ato constitutivo do ser cruel, como poderá se observar com mais detalhes no capítulo que irá se seguir.

Essa discussão possibilita considerar que as estratégias de Ferréz também se adéquam à categoria de autor onisciente intruso, proposta do Friedman

Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, por trás, adotando um ponto de vista divino como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se a narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo, ainda mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada (FRIEDMAN apud LEITE, 1997, p.27).

Ao estar entrosado com a história narrada e com as questões políticas vividas extraliterariamente, o que pode se perceber ao longo de todo este capítulo é que o antiplano de Ferréz traça sua trajetória de estratégias narrativas que contribuem para a percepção de “Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções”. Pode-se ver que por mais que há a predominância do narrador que possui uma visão “por trás” há também outras posturas do narrador que estão submissas a uma estratégia mais ampla que é a da militância: o antiplano.

Após estudos sobre as técnicas narrativas, destaca-se o conceito de autor implícito, de Wayne Booth, pois o autor passa a ser aquele que, por meio de inúmeras técnicas narrativas, transmite os valores por meio dos efeitos que busca desencadear, dessa forma não há um total apagamento da figura do autor porque segundo Booth, o autor não desaparece, mas se mascara constantemente, atrás de um personagem ou de uma voz narrativa que o representa, de suas escolhas de pontuação, de título, de divisão de capítulos, em suma em todas as suas escolhas ao compor a trama.

Segundo Leite, o autor implícito é “uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas” (LEITE, 1997, p.19).

Se a escrita é baseada em escolhas autorais que constituem a narrativa, o real presente nela, só pode ser fruto dessas escolhas? A avaliação do autor diante do que narra está pautada nessas escolhas e a figura autoral fica “camuflada” na narrativa. Mas Ferréz, ao cunhar sua militância extraliterariamente, pode tender a transformar essa categoria de

autor implícito em autor explícito? A recepção da obra e as pistas que o leitor segue para verificar as escolhas de constituição da trama é que podem nos assegurar de que essa passagem do implícito para o explícito de fato esteja ocorrendo em Ferréz. A relação dessa discussão entre autor, obra e leitor será abordada de forma mais detalhada no último capítulo desta tese.

Segue-se com as análises das narrativas de Ferréz ressaltando no capítulo a seguir a estratégia narrativa voltada para abordar a violência na trama também associada ao antiplano de Ferréz, mas recebendo destaque devido à demanda que essa violência socialmente encontra e que contribui para tornar a narrativa de Ferréz exótica, mais realista, legitimada, entre outras percepções.

3- MODO DE NARRAR A VIOLÊNCIA EM FERRÉZ

Este terceiro capítulo analisará uma estratégia narrativa de Ferréz em específico: o modo de narrar a violência realizada pelos personagens, já que a violência é um elemento chave dentro da atual demanda do “Choque do real”.

Como destacado no primeiro capítulo desta tese, Jaguaribe ressalta que na contemporaneidade nota-se a consolidação plena dos meios de comunicação e uma busca pelo real, no sentido da experiência no tempo presente, em uma sociedade fortemente midiaticizada. O narrador “olho de câmera” nos proporciona um efeito de real que não é o mesmo daquele que Barthes descreve, mas a intenção por traz do “barômetro” não era apenas destacar elementos que não são decisivos para o desfecho da narrativa, mas proporcionar ao leitor uma experiência visual como se ele estivesse na cena, sem saber do desfecho da narrativa e por isso seu olhar verificará vários objetos do local, inclusive aqueles que aparentemente não fazem sentido de estarem ali. Esse efeito de real descrito por Barthes pode ser associado à necessidade atual de “presenciar” a vida real pela narrativa.

Diante desse contexto, Jaguaribe ainda nos alerta sobre os novos códigos realistas, pois eles passam a trazer a violência e o cotidiano de moradores das periferias de grandes centros urbanos e oferecem o “Choque do real” como parte do pacto mimético com o espectador ou leitor (JAGUARIBE, 2007). Segundo Jaguaribe, esse pacto baseado no uso do “choque” se estabelece numa correlação estética entre cultura do medo, saturação midiática e incerteza urbana.

Jaguaribe destaca ainda que “o uso do ‘choque do real’ tem como finalidade provocar o espanto, atizar a denúncia social, ou aguçar o sentimento crítico” (JAGUARIBE, 2007, p.101). Mas em Ferréz, esperera-se o “choque” pela iniciativa extraliterária de se legitimar como escritor que narra aquilo que experienciou como morador de periferia. Mas essa mesma premissa, tensiona sua militância, fazendo com que suas escolhas narrativas sejam justificadas para que a violência presente em suas obras não seja associada de forma negativa aos moradores. Assim, Ferréz não corre o risco de “ser preso por apologia ao crime”, já que o apresentador de televisão Luciano Huck chegou a acusá-lo por isso e proporciona uma coerência interna em suas narrativas que revela sua militância por meio de temas recorrentes e por meio de um viés pedagógico e de denúncia.

A autora destaca, inclusive, que a saturação midiática do real, ao mesmo tempo em que difunde os contextos das margens urbanas na mídia para proporcionar o contato também proporciona um contato “distanciado” fisicamente ou territorialmente das experiências com a margem no momento que passar pela tela (virtual) e pela linguagem. Mas esse distanciamento ao mesmo tempo revela que, “quanto mais ficcionalizada e estetizada é a vida cotidiana, mais se procura saída para tornar a experiência ‘real’” (JAGUARBE, 2007, p.99). Isso mostraria uma necessidade de experienciar uma narrativa mais “aproximada” com o factual. Mas quais estratégias estéticas poderiam proporcionar isso? Os recursos estéticos na narrativa estão voltados para torná-la ainda mais uma linguagem e uma virtualização que distanciam o leitor do factual? Como proporcionar essa aproximação com o factual sem expor o leitor fisicamente aos contextos violentos da sociedade urbana?

O fato de Ferréz ser morador de periferia e de demarcar esse lugar de enunciação pode ser uma estratégia de legitimação e aproximação do factual de suas narrativas por meio da demarcação de seu local de enunciação. Esse aspecto acaba sendo um recurso que proporciona uma expectativa associada ao “real” (factual) que recai na recepção das narrativas do autor.

Ferréz estaria, assim, dentro desse contexto de produção, sendo condizente com essa necessidade, pois “Visando atender às expectativas do grande público, essas produções contemporâneas oferecem o pancadão do “choque do real” sem considerar somente o distanciamento da experiência estética” (JAGUARBE, 2007, p.104).

Mas o que se pode observar é que esse “choque do real” é modalizado em Ferréz quando ele necessita “justificar” a violência realizada pelos personagens.

Para melhor explicar essa “justificação” da violência praticada pelos personagens e modalização do “choque do real” destaca-se o seguinte trecho da obra *O que é a violência urbana*, de Regis de Moraes (1981):

Algumas formas da disputa obedecem a normas conhecidas, e assim fazem-se previsíveis- o que as torna, ainda que duras, um pouco menos assustadoras. Porém, há uma quantidade considerável de formas de violência que aterrorizam pela sua imprevisibilidade (MORAIS, 1981 p.13).

A forma como a trama é construída pode trabalhar com a previsibilidade ou com a imprevisibilidade da violência praticada pelos personagens. Ferréz elege as formas previsíveis como forma de demonstrar que determinados personagens agem devido às circunstâncias, já outros personagens não precisam de motivos ou “justificativas”

contextuais para praticarem atos violentos esses personagens são diferenciados dos demais e são reconhecidos como exemplos de como não proceder no “manual prático” que Ferréz acaba promovendo por meio de suas obras.

Na obra *Vários escritos* (2011), de Antônio Candido, destaca-se o conceito de “reversibilidade” como forma de expressar que para alguns personagens a questão da violência pode ser atribuída de uma complexidade que vai além da simples dicotomia entre o bem o mal comumente empregada e utilizada inclusive como recurso no processo de leitura quando está muito bem delineado o personagem que possui boas condutas sociais e o personagem que possui atos que violentam as normas sociais de boa convivência, por exemplo.

Dessa forma, quando se é complexificado, o personagem passa a não agir conforme somente sua bondade ou maldade intrínseca em seu ser, ele passa a agir também conforme as regras e as relações que perpassam o meio em que ele se insere. Assim, uma rede de significações sociais e normas que regem a relações humanas passam a ganhar múltiplas percepções nas obras fazendo com que os personagens e seus atos violentos sejam interpretados para além da dicotomia entre bem e mal:

Diante desse aspecto externo e interno da violência o conceito da reversibilidade da dialetização do externo com o interno, o que leva a uma relativização dos polos, existindo possibilidades de interpretação que ampliaria as implicações que a violência e a marginalidade poderiam acarretar na literatura contemporânea. Assim, a reversibilidade age contra o mito da marginalidade, conceito de Janice Perlman, que estudou as origens das favelas como resultado de migrações e de crescimento urbano. A autora, em sua obra intitulada *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*, constatou que um conjunto de estereótipos, o qual denomina-se “mitos da marginalidade”, é tão generalizado e arraigado na sociedade brasileira “que constitui uma ideologia, como um instrumento político, para justificar as políticas das classes dominantes” (PERLMAN, 1977, p.17).

Antes de associar a questão da marginalidade à favela, a autora realizou uma descrição de três perspectivas e pontos de vista referentes à favela no Brasil, “sintetizando tanto a opinião erudita como as ideias populares” (PERLMAN, 1977, p.42).

O primeiro ponto de vista descrito foi a imagem negativa que se configura como o mito dominante sobre o assunto, que é *Favelas como Aglomerações Patológicas*, no qual a favela

é uma aglomeração desordenada de vagabundos desempregados,, mulheres e crianças abandonadas, ladrões, bêbados e prostitutas. Esses elementos “marginais” vivem em condições “subumanas” sem água encanada, esgotos, coleta de lixo, e outros serviços básicos, num ambiente sujo e insalubre. As favelas, feias como são, prejudicam pitoresco panorama da cidade. Econômica e socialmente, constituem um dreno, um parasita, exigindo altos gastos em serviços públicos e dando pouca retribuição. Os favelados mantêm-se à parte, não contribuem nem com aptidões nem ao menos com poder aquisitivo para o bem geral, e são uma ameaça pública. (PERLMAN, 1977, p.42)

Pode-se dizer que, como resposta a este ponto de vista, Ferréz alega ter construído o rótulo que une a ideia de estender a outros autores da periferia a visibilidade editorial que atingiu com a publicação de *Capão Pecado* (2000) – “Eu sempre fui chamado de marginal” e “fiz a proposta de trazer outros escritores em um número especial, mas tinha que ser da periferia, disso eu não abri mão” (FERRÉZ apud NASCIMENTO, 2009, p. 44). Assim, criou-se uma militância em torno da produção que envolve questões extratextuais como a vida e o local de moradia dos autores e os estereótipos presentes na sociedade.

O segundo ponto de vista refere-se a uma visão que considera a favela como uma comunidade habitada por pessoas honestas e capazes, que poderiam melhorar sua vizinhança se lhes fossem dadas as oportunidades. A autora destaca que a identidade cultural do Brasil é perpassada por características dessas *Comunidades em Busca de Superação* como o samba, a gíria colorida, o espiritismo, a lealdade e um senso de comunidade e de ajuda mútua.

Esse segundo ponto de vista pode ser observado nas histórias dos romances pertencentes à *Literatura Marginal*, como resposta ao primeiro ponto de vista, a fim de que se retire da favela a carga semântica negativa que ela adquiriu na sociedade. Com isso, observa-se a relação do imaginário com a experiência da pobreza material e suas formas de representação, as quais vão desde a caracterização da favela como lugar pobreza por excelência até a criação de imagens da exclusão social relacionadas às periferias urbanas. É a partir desse imaginário que o mito é estabelecido e que o símbolo do exótico caracteriza tais produções, destacando-se no cenário midiático e editorial em geral.

O terceiro e último ponto de vista descrito por Janice Perlman considera a favela como uma consequência natural do crescimento urbano: “Os favelados são considerados úteis como mão-de-obra barata e votos fáceis de comprar, apesar de serem julgados

economicamente pouco produtivos, politicamente despreparados e socialmente indesejáveis” (PERLMAN, 1977, p.44).

Esses três pontos de vista do “mito da marginalidade” descritos acima revelam a opinião da autora após descrever várias concepções e estudos de diferentes áreas a respeito da marginalidade no âmbito individual, no coletivo, no público e no privado: “Marginalidade é obviamente uma questão de grau e não de absolutos, e, ao que parece uma pessoa pode ser marginal em certos sentidos, ou em relação a certas esferas da vida e certas instituições e ser muito integrada em outros sentidos” (idem, p.164), até mesmo, integrada a ponto de servirem para a preservação do *status quo* em função do pensamento da classe dominante.

A partir disso, dá-se a persistência desse mito no âmbito social e como tema na literatura. E o processo de *reversibilidade* no que diz respeito à violência narrada pode agir como forma de combater o primeiro ponto de vista destacado do mito da marginalidade. Essa lógica pode perpassar várias narrativas na medida em que traz para o personagem morador de periferia a subjetividade necessária para que seja retirada ou revertida a carga negativa que o mito já cunhou no imaginário social.

O criminoso, o marginal, está dentro de uma estrutura social que o conduz muitas vezes a praticar um ato que não necessariamente é aquele que ele escolheu para ele. Segundo Ferréz, *Ninguém é inocente em São Paulo*, título de uma organização de contos que revela nas narrativas as diversas facetas que envolvem um ato dentro da periferia em um tom de revolta, denúncia, lirismo e vingança.

Essa dialética não é tão simples assim a ponto de categorizar a violência como inocente e a ponto de identificar apologia ao crime, pois a justificativa de que “matam sempre em legítima defesa”, porque são vítimas de uma violência primeva, não é uma questão tão absurda, mas Nogueira afirma que isso explica apenas parte da questão, “deixando de lado outras manifestações de violência que não se justificam como estratégia- limite de sobrevivência” (NOGUEIRA In FARIA; PATROCINIO; PENNA (org), 2015, p.92).

Em *Ninguém é inocente em São Paulo*, no conto “O plano” destaca-se o seguinte trecho: “Morar em periferia sempre me prejudicou, esgoto, bebedeira, tiro, e, principalmente para se candidatar a algum emprego. É do Capão? Então não emprega” (FERRÉZ, 2006, p.17). É a periferia um lugar condicionante par o crime, na medida em que um preconceito em torno do lugar e dos moradores rege as relações sociais. Assim, ressalta-se o seguinte trecho do conto “Pão doce” da também referida obra:

Uma vez, um menino foi mandado embora, devia ter uns 18 anos e tinha um filho recém-nascido. Pegaram ele comendo uma goiaba, ele foi mandado por justa causa. Com 18 anos e sujou a carteira, nunca mais arruma emprego na vida. Era mais justo se dessem um revólver para ele junto com sua carteira de trabalho (FERRÉZ, 2006, p.31).

Neste mesmo conto retrata-se a situação dos trabalhadores que não possuem em casa o que comer e trabalham num local onde se vendem alimentos e ainda retrata a situação de uma pessoa da classe alta consumindo sem pagar em contraposição ao da classe baixa trabalhadora que não pode consumir sem pagar pelo produto, pois é demitido do emprego por justa causa.

Situação semelhante encontra-se no conto “Vizinhos”, pois as injustiças recaem em moradores que são tratados como criminosos. O personagem principal do conto não é nomeado e passa por situações em que seus vizinhos o incomodam. Ao mudar de casa, o personagem/narrador encontra um carro abandonado em frente a sua casa. Esse carro abandonado, inicialmente, gerou a seguinte situação: “No outro dia levantei cedo, o carro ainda estava lá só que com os vidros laterais quebrados, só aí me dei conta de que devia ser roubado. Liguei para a polícia várias vezes, o dia passou e ninguém apareceu” (FERRÉZ, 2006, p.72). O personagem decide pegar o volante do carro porque gostou dele e se um dia tivesse um carro seria aquele volante esportivo que ele poderia ter futuramente: “Nunca me apeguei muito a carros, mas decidi que queria aquele volante no meu futuro carro” (FERRÉZ, 2006, p.73). Em seguida, quando decide pegar o volante, a polícia o prende e ele passa a ser responsável pelo crime anterior que envolvia aquele carro:

Passados alguns minutos, eu já tinha o volante, comecei a olhar para a bolinha do câmbio: tinha um lindo caranguejo desenhado. Quando toquei nela, escutei a sirene. Eu ainda tentei explicar, mas o volante estava no meu colo. A polícia que eu havia chamado finalmente apareceu (FERRÉZ, 2006, p.73).

Ao ser julgado, o personagem/narrador ainda expressa: “No tribunal, alguns vizinhos testemunharam, mas todos disseram que eu era novo na rua e que antes de eu me mudar nunca teve nenhum carro roubado por ali” (FERRÉZ, 2006, p.73).

A intenção do personagem/narrador não era a de roubar um carro um dia, apenas gostou de um volante de um carro abandonado que estava em sua porta há dias. Essa contraposição entre o crime e os moradores que convivem com os preconceitos é demarcada pela figura da polícia e sua relação com os moradores da periferia, sejam eles criminosos ou não.

Ferréz ainda mantém essa estratégia narrativa em demais contos como nos presentes na obra *Os ricos também morre*. Destaca-se assim o seguinte trecho do conto “Meu querido crime”

Mermão, acha safadeza roubar pai de família? Que ladrão tinha que roubar banco? Pra roubar banco tem que ter fuzil, porra! Um fuzil custa 30 mil, 30 mil, caralho! Eu com isso montava um comércio, ia ser autônomo. Mas onde vou levantar esse dinheiro desse jeito? Num sou bem-nascido, nunca que tive berço de ouro, nem carro blindado” (FERRÉZ, 2015, p.56).

Não ser “bem-nascido” garante a falta de oportunidades financeiras para o personagem a não ser pelo crime. E esse crime ainda é pautado pela capacidade de conseguir instrumentos para a sua realização. É difícil para o criminoso “ser criminoso”, pois até para isso ele se depara com dificuldades associadas à sua condição econômica na sociedade. Nota-se ainda a seguinte expressão “Eu com isso montava um comércio, ia ser autônomo”, ou seja, não é uma opção para ele ser um criminoso.

No conto “O pais das calças beges” na obra *Os ricos também morre* não se destaca o crime cometido apenas que “Entre por causa de um assalto e me formei em homicídio, isso que e faculdade” (FERRÉZ, 2015, p.60), a vida na cadeia ainda lhe ensinou a ser “pior” e não se destaca o crime em si cometido, o enfoque da narrativa consiste no desejo do personagem em conseguir sair do crime e recomeçar sua história “Agora é outra fita, outra vida. Daqui pra frente, é só progresso” (FERRÉZ, 2015, p.60). O enfoque se dá na contraposição entre o desejo do personagem com a vida que ele encontra ao retornar para seu bairro de origem após sua detenção. Assim, ressalta-se que “Foi um julgamento quase tão rápido como todos são, um juiz que ria da minha cara, ria como se soubesse como é o mundão lá fora, longe de ajuda de pai, longe de faculdade pra estudar, do comodismo de ser bem-nascido” (FERRÉZ, 2015, p.61).

Nascer e morar na periferia são contrapostos com aqueles que nascem na classe alta e não compreendem “como é o mundão lá fora”. Esse aspecto de contraposição é reforçado com o fato de o juiz possuir um comportamento como o expresso: “um juiz ria da minha cara” revela um preconceito, um tratamento diferenciado e até não condizente com a formalidade de um julgamento, o que pode provocar uma empatia no leitor a favor do personagem. Esse aspecto não é bem o choque do real no sentido do leitor se deparar com uma descrição da violência que não está no contexto, pois há uma intensificação do apelo emotivo que é baseada no uso do “choque” por meio da correlação estética entre cultura do medo, saturação midiática e incerteza urbana. Mas, em Ferréz, o choque não assim construído, pois envolve questões que provocam forte ressonância emotiva pelo

apelo do “certo” e “errado” e das injustiças sociais por meio do tipo de militância estabelecida por Ferréz ao longo de suas narrativas.

Para Jaguaribe, conforme destacado no primeiro capítulo desta tese, os novos códigos realistas, passam a trazer a violência e o cotidiano de moradores das periferias de grandes centros urbanos e oferecem o “Choque do real” como parte do pacto mimético com o espectador ou leitor, mas esse pacto mimético, em Ferréz, é atravessado por sua militância e o choque do real se dá por outro tipo de apelo que não é somente provocar a catarse de uma população que não quer ter contato com a violência a não se pelo virtual.

O narrador/personagem do conto “Pegou um axé” presente na obra *Ninguém é inocente em São Paulo* é um morador de classe alta que vai, fisicamente até à periferia para realizar uma entrevista com os moradores que são associados ao grupo de Hip Hop, esse narrador ao se deparar com uma “suposta” cena de violência, pois ele acha que o bar que também funcionava como açougue, era um local em que se matavam humanos. O narrador expressa “Eu sei que estava quase em choque” e é esse choque que os leitores perpassados pela atual cultura midiática destacada por Jaguaribe buscam obter por meio da narrativa.

Mas Ferréz, por meio de sua militância não elege escolhas narrativas de construção da trama que possibilitem esse choque, pois em primeiro lugar seu viés é de testemunho e denúncia das injustiças cometidas aos moradores, que assim como ele, sofrem com as mazelas sociais que recaem sobre a periferia. O narrador do referido conto compartilha com a ideia de que por morarem num local como aquele “Eles deveriam ter dezenas de histórias desgraçadas” (FERRÉZ, 2006, p.61) e sua entrevista “queria logo é partir para a violência” (FERRÉZ, 2006, p.60). O tema da violência é posto como uma demanda da sociedade, ela quer saber sobre esse contexto de um “outro”, de um “eles” que socialmente é caracterizado como criminoso: “Era assim que eles eram. Com certeza havia um cara sequestrado lá em cima e aquele menino talvez fosse machucá-lo” (FERRÉZ, 2006, p.61), mas não quer fazer parte efetivamente desse local, dessa cultura e busca conhecê-la por meio das técnicas da linguagem, da virtualização, ou ainda pelo pacto mimético que estabelece o compromisso com a verdade do que acontece na periferia urbana.

Como parte de sua militância, Ferréz nas crônicas da obra *Cronista de um tempo ruim* realiza a seguinte estratégia narrativa em seu narrador: “toda cultura criminal distorce o nosso lado humano” (FERRÉZ, 2009, p.17). A violência e sua crueldade como fonte e causa está depositada na elite econômica do país: “Não veem que eles são os reais

inimigos? Com seus ternos caros, suas caras de porcos, suas mentes mais sujas que os córregos que nos cercam. Eles são os inimigos, são os mentores por trás DAE toda essa miséria, toda essa violência” (FERRÉZ, 2009, p.17). Para o narrador, o mal e o crime é depositado nos moradores da periferia “quando na verdade não tem mais gente honesta do que aqui” (FERRÉZ, 2009, p.17). O narrador é próximo do local e isso pode ser verificado por meio da utilização do termo “aqui” e pelo pronome “nosso” quando o narrador se identifica como aquele que sofre as consequências de suas denúncias “distorce nosso lado humano”.

Na Crônica “SPPCC” o narrador expressa que “São Paulo já é refém do medo há muito tempo, não adianta fazer linha dura, pois quem não tem nada a perder é que parte para a vida criminal” (FERRÉZ, 2009, p.20). Nesse sentido, a repressão da violência praticada nas periferias não adianta ser realizada por meio da “linha dura”, ou seja, por meio de um tratamento impositivo, pois a causa do problema não está na “mente suja”, está em quem “não tem nada a perder”.

Na crônica intitulada “Ratão”, da referida obra, destaca-se o seguinte trecho: “A real é que o mundo do crime te cativou, né? Eu entendo, sempre entendi, você saía nas fitas e depois me contava, uma vez falou assim: tem gente pra tudo, uns vai pra ação, outros escrevem sobre ela. E é real, suas experiências nessa vida, e o que passei a seu lado me ensinou muito, e o Manual Prático do ódio foi uma prova disso, pois ele o Régis é inspiração em você” (FERRÉZ, 2009, p.96) Ferréz traça seu pacto mimético ao longo de suas obras e essa relação com a violência perpassa suas escolhas narrativas. Assim, destaca-se a crônica “Meu dia na guerra (ou: vamos atirar nos entregadores de pizzas”, pois nela há o preconceito dos policiais em achar que o morto era um drogado revelou que “ só no nosso país, o assassino tem culpa” (FERRÉZ, 2006, p.105).

Na obra *Manual Prático do Ódio*, há várias passagens que corroboram com essa militância narrativa de Ferréz conduzindo o tipo de narrativa que envolve as ações de violência dos personagens como consequências do local de onde nasceram e não com constitutivas de uma maldade imanente. Destaca-se assim o trecho em que o narrador expressa sobre o caráter do personagem Régis: “Seu negócio era mesmo o dinheiro, ver o tombo de alguém só quando necessário” (FERRÉZ, 2003, p15). Régis e Celso Capeta eram parceiros no crime e “fora ele que lhe dara tantos conselhos sobre a vida do crime, entre eles que o respeito tem que prevalecer de irmão para irmão, e que a periferia era tão sofrida porque os que se diziam ladrões na verdade não tinham nem respeito próprio

(FERRÉZ, 2003, p.17). Os ladrões de “verdade” não eram eles, e sim os que não compartilhavam com as regras de sobrevivência da periferia.

O narrador continua a contextualização dos personagens de forma a justificar suas ações e expressa as seguintes opiniões sobre o personagem Celso Capeta:

Desde pequeno não teve muito estímulo pra organizar seus pensamentos para um lado positivo, a cada passo que ele dava atualmente só via maldade, só traição, ou era o que queria ver, seguia desconfiado, sua visão sempre fora totalmente de guerra, cresceu assim (FERRÉZ, 2003, p.18).

Outra percepção dos personagens que o narrador nos oferece está associada à dicotomia do bem e do mal, o inocente prejudicado era tido como “safado” até mesmo para quem cometia roubos: “Celso Capeta nunca deixou de crer em Deus e acreditava que Jesus tinha uma ampulheta do tempo, e quando alguém prejudicava um inocente, Jesus virava a ampulheta e o tempo de vida do safado diminuía” (FERRÉZ, 2003, p.18).

As lembranças do último emprego de Celso Capeta era relevada pela contraposição rico *versus* pobre:

Não cansava de narrar aos amigos de cerveja que o teto da garagem era enorme, muito trabalho, também o patrão tinha mais de cinco carros. Celso Capeta falava e começava a comparar a casa dos patrões com a sua casa, dizia alto que na casa deles tinha piscina, hidromassagem, e na sua córego fedorento, chuveiro com extensão queimada (FERRÉZ, 2003, p.19).

A história da personagem Ana também é narrada a ponto de “justificar” as ações dessa personagem no crime na periferia, pois o que motivou Ana a sair de Várzea do Poço e morar numa periferia de São Paulo foi:

Sua mãe ter morrido cheia de dívidas e seu pai querer transar com ela toda noite, ela difamou o velho por toda a cidade, ele se acabou na pinga. Ana em Várzea do Poço não tinha colocado nem um cigarro na boca, assim que chegou, foi a primeira coisa que aprendeu, alguns meses depois estava deschavando um cigarro de maconha como ninguém, e após um ano, Aninha, como era seu apelido agora, já sabia montar e desmontar uma pistola de olhos fechados (FERRÉZ, 2003, p.21).

O Personagem Lúcio Fé também passa por esse processo de “justificação” quando o narrador traz informações para a narrativa que justifica suas ações ou ainda modaliza o lado “criminoso” associado ao mal que possa advir do personagem:

Lúcio Fé ainda chuta coisas na rua, até hoje chuta. Os caras passavam a mão na sua cabeça, hoje ele passa na cabeça dos pequenos, adora criança, tem uma penca de afilhados, não havia mano mais considerado

na quebrada, mas fazia uns 121 para sobreviver, ou seja, vira e mexe matava alguém por dinheiro (FERRÉZ, 2003, p.26).

O narrador passa a impressão de conhecer o personagem desde quando ele era pequeno, aproximando o narrador ao personagem e o fato de gostar de crianças pode ser um aspecto positivo assim como a consideração que os demais moradores atribuíam a ele. Outro aspecto que se pode observar é que Ferréz, como mencionado no primeiro capítulo desta tese, demarca sua figura como autor militante expressando a contraposição da linguagem usada na periferia e que ela iria causar certa dificuldade de compreensão por parte da elite, mas essa provocação não surte efeito em suas estratégias literárias, até mesmo porque o “ou seja” explica a especificidade que poderia estar se referindo o autor quando ele pretende causar algum tipo de estranhamento.

Dessa forma, não somente a globalização e a disseminação em massa, dessa linguagem oriunda dos bairros periféricos dos grandes centros urbanos, que passaram ocorrer na mídia explicaria a não dificuldade de entendimento dos termos, mas a própria narrativa parece não ter sido escrita com essa intenção travada extraliterariamente.

Continuando a análise das estratégias narrativas de Ferréz associadas ao modo de narrar a violência em *Manual Prático do Ódio*, verifica-se a descrição do Personagem José Antônio:

José Antônio tinha vocação pra muitas coisas, entre elas ser o bonzinho da família, acordar cedo, aguentar desaforo, ser humilhado em todo o processo de transição, ida e vinda, sufoco, aperto, suor, todos que faziam parte do seu núcleo de amizade sempre andavam de cabeça baixa, resignados, mas herói pra família, heróis da direita, sem fumar na frente deles, só escondido, aí vale tudo, chorar num canto do banheiro, perto da privada, soluçar abaixado, o cheiro ruim, o papel higiênico usado, o vaso manchado, a lágrima descendo, o mundão lá fora, a mágoa ali dentro, bem lá dentro, o almoço sendo feito, o filho voltando da escola, a vontade de fugir, sua mulher batendo na porta, ele se levantando, resolvendo seus problemas ao enxugar as lágrimas tentando esquecer as perguntas da vizinha sobre seu desemprego prolongado, tentando afastar a lembrança do homem que era, quando tinha em sua carteira um registro, apenas um carimbo e tudo mudaria, mas esse carimbo para José Antônio estava cada vez mais impossível (FERRÉZ, 2003, p.36).

Em relação à falta de emprego, observa-se que esse fator age como um elemento a favor para o surgimento de criminosos, pois o personagem é “bonzinho” e “herói” mesmo diante de um contexto tão adverso, ou seja, propício à revolta e ao ódio que levam os personagens a praticarem o crime que os caracterizam como “marginais”. Não possuindo saída, o personagem sabe que: “o que ganhara no passado não se repetiria nunca mais, tinha convicção de que daquele dia em diante teria que fazer de tudo para continuar

alimentando e dando o básico para Juliana e seus filhos” (FERRÉZ, 2003, p.47). Esse “de tudo” seria até mesmo ações criminais e violentas, justificadas pela falta de emprego.

Dentro desse fazer “de tudo” ainda destaca-se que o “bonzinho” o “herói” respeita ao máximo o próximo, no sentido de identidade periférica, já que os moradores praticam o crime não por opção, mas por necessidade de manter economicamente suas famílias. Quem não respeita, “a lei da favela” realiza o crime por ser “verdadeiramente um bandido” como se observa na lógica da narrativa a seguir:

Mas o sentimento bom que José Antônio nutria por Régis não era gratuito, se devia ao fato de ele ter matado Adilson, que num dia de chuva havia roubado todo o seu pagamento, contrariando assim uma certa lei que a favela tinha de respeito mútuo para com os moradores, José Antônio achava honroso um bandido como Régis e seus amigos ali sempre procurarem dinheiro do lado de fora da periferia, pelo menos roubavam quem tinha (FERRÉZ, 2003, p.107).

Para o narrador/escritor assim, um dos aspectos de sua militância consiste em revelar a lógica interna do crime, de modo a justificá-lo. Com sua vida de apresentador, Luciano se manteria em sua classe social “bem-nascida” e na perversa divisão social do país destacada pelo autor, o crime é apenas um reflexo, por isso, ao manter sua vida, não foi tão ruim assim o que aconteceu “o rolo foi justo para ambas as partes”. Ainda perante essa característica narrativa de Ferréz, destaca-se o seguinte trecho da obra *Manual Prático do Ódio*:

(...) O Estado protege a sociedade contra delinquentes, mas para Régis o certo seria aceitar que ele e os que conhece 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 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 e qualquer custo, afinal os exemplos que via o inspiravam ainda mais, inimigos se abraçavam em nome do dinheiro na Câmara Municipal e na Assembléia Legislativa, inimigos se abraçavam no programa de domingo pela dendagem no novo CD, os exemplos eram claros e visíveis, só não via quem não queria (FERRÉZ, 2003, p.154).

O “mal” na obra é representado pelo personagem Modelo que mesmo sendo morador da periferia não respeitava suas regras de sobrevivência, pois não era somente o dinheiro que estava em jogo: “Régis sabia que o jogo estava todo contra ele, mas sentia que o delegado Mendonça só queria mesmo o dinheiro, ao contrário de Modelo que além de matá-lo seria capaz de matar seu filho” (FERRÉZ, 2003, p.246). Mas o delegado de polícia também é representado pela figura do Estado e da corrupção e por consequência

como o mal na narrativa, já que é uma violência oriunda de fora da periferia e que recai sobre ela como uma injustiça social: “os inimigos estavam vindo com certeza, tinha medo da maldade do delegado, o dinheiro estava acima de tudo (FERRÉZ, 2003, p.252).

Essa lógica narrativa em que se destaca a militância do autor/narrador por meio da dicotomia violência justificada por fatores externos versus violência interna pode ser percebida ainda em *Manual Prático do Ódio*, pois com uma tempestade, o córrego destruiu a casa de José Antônio e os moradores prestaram ajuda, mas “viu Modelo colocar a pistola na cintura e entrar num carro, sabia que mesmo com todo aquele temporal, e mesmo com toda aquela desgraça, o menino estava tramando maldades”(FERRÉZ, 2003, p.209). “Modelo não era bandido, era um doente psicopata” (FERRÉZ, 2003, p.222).

Em minha dissertação de mestrado foi abordado o conceito de ressentimento, que será brevemente resgatado para uma associação com esse modo de Ferréz narrar a violência.

Maria Rita Kehl (2004), em sua obra *Ressentimento*, define o ressentido como aquele que está ciente de que lhe foi negado algo. Foram-lhe negadas, ao longo da história, questões sociais, culturais, econômicas e políticas. Isso gerou os sentimentos de marginalização, de negação e de privação, que os fazem resgatar suas raízes africanas, geralmente, remetendo ao contexto de escravidão no Brasil, muitas vezes, num sentimento também de revolta.

Sobre esse aspecto do ressentimento pode-se mencionar o momento no qual Ferréz, em entrevista à TV Fórum, se depara com o seguinte questionamento: como ele poderia falar sobre a mágoa presente nos seus títulos e na sua própria fala, por exemplo, “periferia é ruim”, “a gente é magoado, é turrão”. Ao respondê-lo, Ferréz afirma não saber, pois ele faz aquilo que sente e tem vontade. E continua sua explicação fornecendo como exemplo o fato de ter sido uma criança que cresceu tendo que “pular corpo” na porta de sua casa para poder ir estudar:

Eu sou o tipo do cara que não muda de canal quando a reportagem me incomoda, se o cara matou 12 pessoas, eu assisto até o fim e ainda pesquiso para poder saber o que se passava com ele, quais pressões sociais e psicológicas o levaram a cometer tal crime. Essa questão ideológica não tem como não estar presente (TV FÓRUM, 2012, s/p).

Mas esta relação com o real não é tratada de forma a valorizar o crime, a droga ou a corrupção. Os autores relatam os problemas das periferias a partir de seus personagens e percebe-se o empenho em demonstrar o quanto a periferia pode ser um local vulnerável à experiência da violência. Ainda, a afirmação de Ferréz de que faz aquilo que sente vontade e de que a escrita “sempre foi um processo de inspiração e não o de ficar

pensando diante do computador” (TV FÓRUM, 2012, s/p) revela uma perspectiva de que autor está ligado à identidade periférica que se estabeleceu com a sua ação editorial.

O conceito de ressentimento está associado ao conceito de violência em *Encontros com a civilização brasileira- Conciliação e violência na história do Brasil* (1978) no capítulo intitulado “Conciliação e violência na história do Brasil”, de Gisálio Filho e Gizlene Neder observa-se a seguinte definição de violência - privação de bem-estar, de vida ou segurança.

Nesse sentido, o ressentido sofre uma violência. Os autores destacam que em instrumentais, a violência pode ser classificada da seguinte forma: “violência política, apolítica, estruturada, não estruturada, secular e religiosa” (FILHO; NEDER, 1978, p.194). Como uma violência poderia ser apolítica se suas justificativas podem estar na privação pela qual passa o ser que vive em meio social? Se essa privação está associada à falta do cumprimento da lei por parte do Estado, a violência recai no ser não dominante, e se esse ser dominante é violentado pelo ser não dominante que requer os seus direitos por outras vias, essa violência seria apolítica?

Segundo os autores, no referido capítulo, a estrutura social exerce sua força em vários mecanismos que garantem uma camuflagem do factual. Esse aspecto por si só já é considerado uma forma de violência simbólica:

O que não nos deve espantar; ao contrário, deve-se levar em conta não apenas a contradição realidade/discurso sobre a realidade e a violência implícita num discurso que escamoteia e inverte o real, mas que a existência mesma desta violência simbólica é componente obrigatória dos aparelhos ideológicos do Estado e do inculcamento ideológico que a classe dominante procura levar adiante no quadro da ideologia dominante (FILHO; NEDER, 1978, p.198).

Essa inculcação da cultura e valores dominantes, para os autores, implica numa imposição e desenvolve uma relação de dependência, quase sempre imperceptível, dissimulada, que reforça a relação dominação/subordinação entre as classes sociais. Os estudos de Gisálio Filho e Gizlene Neder buscam salientar a violência exercida nos moradores de periferia que Ferréz militantemente chama de “O plano”.

Os autores ainda no capítulo sobre a forma como o Brasil lidou historicamente com a violência, destaca a falta de um viés mais realista diante das violências que ocorreram nos processos históricos narrados em livros didáticos escolares. A forma como a história ou “História” nos é contada em agências ideológicas (escolas) perpassa a nossa visão sobre como se deve comportar, como a cordialidade e a não violência devem agir

como forma de conciliação entre as classes. Dessa forma, “os fatos dramáticos como a aculturação, destribalização, expulsão, tomada de terras, genocídio de nações e grupos inteiros, são ocultados como se fossem objetos de ficção” (FILHO; NEDER, 1978, p.210). Cabe à ficção, à literatura, trazer, assim, essa perspectiva de violência que nos é negada?

A respeito do poder da literatura em possibilitar perspectivas, destacam-se as seguintes palavras de Wolfgang Iser

É a literatura narrativa que melhor evidencia o sistema da perspectividade. Em princípio são quatro as perspectivas através das quais os elementos são selecionados; daí resulta a primeira combinação do repertório. Trata-se da perspectiva do narrador, da perspectiva dos personagens, da perspectiva da ação ou enredo e da perspectiva da ficção marcada pelo leitor. É evidente que essas perspectivas não se sobrepõem totalmente; sempre que ultrapassam uma certa medida do paralelismo, começam a confundir-se com as outras, de modo que em alguns casos resta apenas a diferença entre herói e personagens secundários na perspectiva dos personagens (ISER, 1996, p.179).

A recepção e a teoria do efeito estético desenvolvida por Wolfgang Iser serão melhor abordadas no capítulo seguinte desta tese. Cabe nesse momento elucidar sobre o modo de narrar a violência em Ferréz com base nas perspectivas destacadas no trecho supracitado.

Pela perspectiva do narrador, pode-se dizer que Ferréz reflete seu discurso militante no narrador onisciente e onipresente (cf p.90). Há a perspectiva dos personagens, que pode compartilhar o discurso militante do narrador, como em Rael em *Capão Pecado* ou trazer uma outra perspectiva como em Modelo, personagem de *Manual Prático do Ódio* que se apresenta como um homem “mal” e violento - que mesmo sendo morador da periferia não respeitava suas regras de sobrevivência dos criminosos (cf p. 90).

Na perspectiva da ação ou enredo, além da trama ser estruturada na relação da violência justificada versus a violência sem pretexto ou usada com o fim em si mesma, percebe-se a busca de Ferréz em possibilitar diversos prismas do cotidiano dos mais diversos moradores do local. A quebra da narrativa de uma trama, para focalização em um fragmento que narra a história de um personagem em específico que não está no restante da trama, pode ser uma busca de Ferréz em acrescentar uma perspectiva de realidade que está para além de seu discurso militante recorrente. Exemplo disso, encontra-se em *Capão Pecado(2005)*, pois o narrador, ao construir sua trama, conta não só a história de Rael, mas também muda de cena para contar a história de outros personagens que não estabelecem relação direta com o personagem principal. Como

exemplo disso, tem-se a história do personagem tio Chico. O personagem em questão é introduzido de modo a evidenciar os valores e a cultura da periferia, como a capoeira, por exemplo. Dessa forma, há uma nítida quebra da estrutura narrativa entorno de Rael, personagem principal, porém o narrador continua militante ao realizar essa escolha, pois acaba fazendo uma pequena contradição em seu discurso, já que, em um momento, o personagem Chico encontra-se fraco por causa das drogas e, minutos depois, na mesma cena encontra-se um herói da capoeira.

No trecho a seguir tem-se o Tio Chico mal conseguindo se levantar e sentar muitas vezes por conta da bebida: “O culto começou a parecer uma sessão de aeróbica, tio Chico seguiu como podia, pois seu velho corpo já destruído parcialmente pelo álcool não aguentava o ritmo frenético de sentar e levantar que os pastores impunham” (FERRÉZ, 2005, p.115).

Nesse trecho a droga, ou seja, o álcool deixou o seu corpo debilitado e fraco, porém, esse corpo não se mostrou debilitado quando teve que fugir dos pastores que achavam que o demônio estava em seu corpo, se mostrando um corpo ágil e treinado, por causa da capoeira:

Tio Chico foi treinado na academia do Linão há muitos anos e começou a gingar; gritou salve a capoeira, e foi um, dois, três os pastores a caírem com os golpes do velho capoeirista. Nesse momento, era tanta algazarra que todas as pessoas que estavam na Sede nem prestavam mais atenção no culto, e sim na manifestação do maior demônio que já se vira. Foi quando o pastor gritou ao microfone:
- Pessoal, ajudem a pegá-lo e levem para o “particular.” (FERRÉZ, 2005, p.115).

O próprio enredo revela o paralelismo que pode ser acionado no momento de leitura. Com isso, a perspectiva da ficção marcada pelo leitor pode estar sendo fortemente conduzida pelas estratégias narrativas de Ferréz. Essa perspectiva do leitor será abordada de forma mais detalhada no próximo capítulo desta tese.

Até que ponto Ferréz possibilita o contato do leitor com essa perspectiva de violência negada na história oficial?

Segundo os estudos de Erica Peçanha e Paulo Roberto Tonani Patrocínio, houve um movimento de interesse pela publicação de *Capão Pecado* (2000) muito maior do que em *Fortaleza da desilusão* (1997). Esse fato se deu pelo apelo aos dados biográficos do autor e, com isso, pelo pacto de realidade e exotismo que se estabeleceu a partir da obra:

Tais dados biográficos, avultados pelo perfil socioeconômico do autor, sempre marcaram a recepção da obra de Ferréz. Além disso, é possível afirmar que estes dados foram determinantes para a publicação de seu primeiro romance, *Capão pecado*. (...) O interesse jornalístico pela publicação pode ser explicado pela forma como Ferréz apresentava seu

romance, entrelaçando elementos ficcionais com eventos ocorridos na própria localidade em que residia. (PATROCÍNIO, 2013, p.154)

Foram determinantes porque estão fundados na premissa de trazer a violência que ocorre nas periferias de uma nova forma?

Talvez, esse choque de realidade não fosse da forma como muitos leitores esperavam, já que na narrativa, a militância se sobrepõe no modo de narrar a violência, embora busque possibilitar uma retomada do narrador olho de câmera para a captação dos elementos que aderem mais surpresas da percepção da realidade na obra, conforme pode-se observar no final do trecho a seguir:

-O quê que o senhor está assistindo?

-Ah! eu tô vendo esse programa passa umas comida muito louca, sabe?

-Sim, eu sei qual é, esse programa passa todo dia; é duma loira, tem até umas fofocas de uns artistas, não tem?- perguntou Rael com tom de ironia.

- Tem sim, é um cara barbudo, meio viado que fica falando da vida dos outros, quando chega a parte dele eu tiro e ponho na Band. Pra que, Rael, que eu quero saber se tal fulano lançou disco novo, ou se tal ciclano tá comendo as vadias que ficam rebolando e dizendo que é artista? Eu tiro do canal mesmo, eu quero que eles todos se fodam!

-Tá certíssimo, seu Lucas, esses malucos aí ganham dinheiro às nossas custas, é carro importado, chapéu de seis mil dólares e...

Mas Rael não concluiu a frase, pois Cebola abriu a porta com tudo...(FERRÉZ, 2005, p.129).

A descrição do apresentador, dos assuntos do programa, da emissora que o transmite são elementos referenciais que auxiliam o leitor a identificar a relação entre a crítica estabelecida pelo narrador e a fazer uma relação com o tipo de postura crítica que Ferréz como escritor militante estabelece extratextualmente. O final do fragmento supracitado ainda busca trazer uma dimensão imediatista entre as cenas e o momento de narração: “Mas Rael não concluiu a frase, pois Cebola abriu a porta com tudo”, fazendo com que o narrador olho de câmera retome o propósito de retratar o cotidiano dos moradores tal como é, buscando os aspectos da cena que estão para além da referencialidade expressa pelos elementos que situam a cena como vivida no cotidiano atual da sociedade. Mas essa estratégia é pontual, pois predomina na narrativa a percepção do narrador diante dos acontecimentos narrados na obra.

Assim, o modo de narrar a violência em Ferréz é predominantemente parte de seu antiplano além de manter a relação com o referencial: o fato de ser morador de periferia na vida real que busca conscientizar os moradores diante das mazelas que recaem no local onde moram, mazelas que os prejudicam socialmente. Tendo em vista a noção de que a sociedade em geral possui uma percepção negativa da periferia como um local onde a

violência se dá em maior número e grau, a relação entre autor, obra e leitor pode ser estabelecida da seguinte forma: Ferréz sabe que seu leitor tem uma possível percepção negativa da periferia, ele busca combater essa percepção por meios de estratégias militantes extra e intratextuais, como se pôde ver no segundo e terceiro capítulo desta tese, e a atividades responsiva que ele deseja é que a periferia passe a ser ressignificada por meio de sua militância. Assim, a forma como a violência é retratada irá dialogar com questões associadas à teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1996) e à teoria do dialogismo, de Mikhail Bakhtin (2003), conforme se destaca no capítulo a seguir.

4- CONSIDERAÇÕES SOBRE RECEPÇÃO E DIALOGISMO

Para elaboração desse último capítulo da tese, foram utilizados os estudos de Wolfgang Iser em *O ato da leitura* (1996) e de Bakhtin em *Estética da criação verbal* (2003). Além disso, vários aspectos estudados nos capítulos anteriores serão resgatados na medida em que a teoria da recepção adotada considera sua complexidade ao se envolver com o autor, com a obra e com o leitor. Longe de se pretender esgotar a questão, busca-se realizar um capítulo que abordará de forma relacional ao estudo da recepção e do dialogismo às questões anteriormente trabalhadas como o efeito de real, o espaço autobiográfico, o antiplano de Ferréz, o modo de narrar a violência, por exemplo.

A teoria da recepção de W.Iser considera que o texto, inclusive o literário, se realiza diante de uma projeção do leitor e que os vazios dos enunciados exigem do leitor o seu preenchimento. Para Iser, a comunicação fracassará se o leitor apenas necessitar de suas próprias experiências com o mundo (experiências essas muitas vezes estereotipadas), pois uma “comunicação de êxito dependerá de o texto forçar o leitor à mudança de suas ‘representações projetivas’ habituais” (ISER, 1996, p. 23).

Para Iser, é certo que o potencial de sentido nunca pode ser plenamente elucidado, “mas é justamente por isso que a análise do sentido enquanto evento se torna ainda mais necessária; pois só desse modo se evidenciam os pressupostos que condicionam a constituição do sentido” (ISER, 1996, p.54).

Dessa forma, considerar a recepção como evento significa considerar também o seu contexto de produção e de circulação, por exemplo. É preciso que seja considerado a inserção do autor, da obra e do leitor como uma tríade historicamente situada para que os pressupostos compartilhados e condicionantes possam ser considerados na análise da recepção de uma obra. Para Iser, “a significação é referencial, ou seja, ela tem um caráter discursivo” (ISER, 1996, p.54). Assim, Iser considera que todo texto é construído levando em consideração um determinado perfil de leitor:

Na ficção do leitor, mostra-se a imagem do leitor em que o autor pensava, quando escrevia, e que agora interage com as outras perspectivas do texto; daí se pode deduzir que o papel do leitor designa a atividade de constituição, proporcionada aos receptores dos textos. Mas, como estrutura do texto, o papel do leitor representa sobretudo uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente unidos (ISER, 1996, p.75).

Para Iser, o autor se fundamenta no referencial para sua escrita, mas quando a escrita é tecida, ela passa a ser um efeito estético e o “sentido só começa a perder seu caráter estético e assumir um caráter referencial quando nos perguntamos por seu significado” (ISER, 1996, p.55).

A referencialidade resgatada pelo leitor também é abordada pela relação que os textos verbais tem com os atos de fala “o ato de fala apresenta a base heurística para o fato de que as frases escritas de textos ficcionais, ao serem enunciadas, sempre ultrapasse o texto impresso para relacionar o receptor com realidades extratextuais (ISER, 1996, p.105).

Embora essa relação de referencialidade exista, Iser defende que o texto literário precisa tirar “proveito das possibilidades de experimentar noutras condições a experiência cotidiana” (ISER, 1996, p.82). Mas como o leitor projetado por Ferréz é aquele que precisa de seus argumentos tanto quanto ele mesmo como figura engajada, a leitura é condicionada para que o cotidiano expresso na narrativa seja apenas mais um argumento em prol dessa necessidade política extraliterária que o autor cunha em seu antiplano performático e literário.

O espaço autobiográfico que perpassa a recepção das obras realiza um paralelo entre a vida do escritor e suas narrativas. A militância do autor, extraliterariamente, e a militância presente em seu narrador ou em seus personagens contribuem para esse espaço autobiográfico e para a realização de pressupostos por parte dos leitores, seja esses especializados ou não.

A respeito dos pressupostos, Iser destaca que os textos oferecem acessos a ele, esses acessos dialogam com o sistema de referencialidade, embora os textos literários não se esgotem no sentido denotativo, essa referencialidade é um processo de leitura:

Todos os modelos textuais representam decisões heurísticas. Eles não são o próprio texto, mas oferecem acessos a ele. O texto nunca se dá como tal, mas sim se evidencia de um certo modo que resulta do sistema de referências escolhidos pelos intérpretes para sua apreensão. O texto literário é uma figura fictícia; isso significa, em princípio, que ele carece dos atributos necessários do real. Pois os textos literários não se esgotam na denotação de objetivos empiricamente dados, a representação por eles intencionada visa ao não dado (ISER, 1996, p.100).

Logo em seguida, o autor considera que a pressuposição de que a ficção somente é categorizada como tal em contrapartida do que seria real (factual), como se ambas fosse um polo oposto da outra, poderia ser então desfeita. Iser conclui assim que “Se a ficção

não é realidade não é porque careça de atributos reais, mas sim porque é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável; por isso, a ficção não se confunde com aquilo que ela organiza” (ISER, 1996, p.102).

Iser retoma a discussão cunhada por Barthes, pois o processo de leitura de uma obra “Já não se trata mais de evidenciar o que ela significa, mas sim os seus efeitos” (ISER, 1996, p.102) o efeito de real, a estrutura intencionada que por meio da linguagem proporciona efeitos, que dependerão do sistema de referencialidade do autor e do leitor.

A relação dos signos com os interpretantes vai além da decodificação, para Iser, essa relação exerce uma força política que tem diz respeito à “conduta que é ativada no receptor” (ISER, 1996, p.103). Se um sujeito está dentro de um ônibus urbano, pode deparar-se com informativos sobre acentos preferenciais, isso não só irá ditar o que pode ou não ser realizado pelo sujeito, mas toda uma postura e uma conduta de sujeito cidadão e ético é despertada conjuntamente.

Pode-se, assim, considerar que as estratégias performáticas do escritor e as estratégias presentes em sua narrativa exercem uma força no leitor, força essa associada à causa que ele defende. Uma conduta ética é tencionada para valorização desse discurso em prol das periferias.

Jacques Rancière em Políticas da escrita (1995) percebe essa relação política que toda escrita possui na medida em que ela é um ato sujeito a desdobramentos

O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é um ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma (RANCIÈRE, 1995, p. 7).

Para Jacques Rancière, em nossa cultura de valorização da escrita, há uma lógica que traz uma perspectiva de autonomia da obra por meio da letra morta, que a partir do momento que foi escrita, pode ser apoderada por qualquer tipo de leitor e o papel que a porta pode servir de embrulho para o pão. Ou seja, por mais que toda uma intenção autoral seja expressa pelas escolhas de construção textual e que toda uma lógica de legitimidade do autor, da escrita e dos receptores autorizados esteja expressa, nada impede que o papel ao qual se vincula atinja sempre os seus propósitos políticos.

Segundo do autor “qualquer um pode, então, apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais “a dela”, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível” (RANCIÈRE, 1995, p. 8). Ao se salientar as estratégias de Ferréz

nesta pesquisa científica estaria a pesquisadora traçando uma atitude responsiva diferente da esperada pela obra?

Rancière destaca que é possível que a leitura/crítica reforce a legitimidade que o pai da letra busca ou pode problematizá-la por meio da “perturbação teórica da escrita” (RANCIÈRE, 1995, p. 9), já que ela é “indissolúvelmente, duas coisas em uma: é o regime errante da letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante, mas é também a própria textura da lei, a inscrição imutável do que a comunidade tem em comum” (RANCIÈRE, 1995, p. 9).

Observa-se assim que as escolhas do autor indicam uma intenção autoral, que pode não ser garantida, mas o autor e o leitor participam de uma determinada convenção e se essa convenção for partilhada, o leitor pode tender a encarar a obra como que as asserções presentes fossem mais para o real do que para o fictício, mesmo sabendo que se trata de uma ficção.

Com relação ao engajamento, para Rancière o mesmo estaria na presença de asserções reais e a ficção propriamente dita seria fruto das asserções imitadas das que ocorrem na realidade, ou seja, aquelas situadas e que possuem compromisso com relação ao enunciador:

Diferente do autor de enunciados “sérios”, o autor de enunciados ficcionais não se engaja nem na verdade do que enuncia nem mesmo em sua própria crença nessa verdade. É como dizer que ele não faz na verdade aquilo que ele parece fazer: asserções. O autor de ficção “faz de conta” que está fazendo asserções ele imita o ato de fazê-las. Assim como a “dissimulação” homérica em Hegel,⁵ acima, a categoria platônica da mimese retorna como princípio positivo desse modo de escrita (RANCIÈRE, 1995, p.36).

Mas, para o autor supracitado, esse princípio positivo nos faz questionar sobre: “Como é que o uso do fingimento por parte do escritor é recebido pelo o que é? Como é que o ficcionista pode imitar perfeitamente um ato sem criar a ilusão de sua realização?” (RANCIÈRE, 1995, p.36).

A concepção helegiana da arte, de acordo com Costa Lima, em *Vida e mimesis* (1995), “é da ordem da mimesis porque supõe que o produto da arte só será bem entendido se correlacionarmos a algo mais que não se cumpre na arte” (LIMA, 1995, p.189). Assim, toda produção que se pretende artística envolve, por convenção, o relacionamento entre o mundo externo com o mundo da obra.

Essa relação entre os atos de fala ou atos de linguagem proferidos em contextos reais no cotidiano dos falantes e a presença desses mesmos atos nas obras literárias

perdendo certa força e compromisso por parte da figura do enunciador (seja ela personagem ou narrador) já foi inicialmente salientada pela citação de Compagnon no início do primeiro capítulo desta tese, mas está sendo retomada esta discussão porque Jacques Rancière faz uma associação dessa questão com a mimese sendo um pacto realizado com base nas convenções que o leitor adota:

A resposta à questão platônica é dada nos termos de Protágoras: é a convenção que funciona entre o escritor e o leitor. O enunciado fictício é recebido exatamente pelo que é- nem realidade, nem mentira- porque o escritor e o leitor juntos combinam as regras da asserção (RANCIÈRE, 1995, p.37).

A recepção dependerá tanto as escolhas do autor para compor a trama – e da capacidade do leitor de percebê-las- quanto dos outros fatores que também estão por trás do texto como o discurso militante de Ferréz, por exemplo. Assim, o leitor:

Terá de procurá-la para trás do texto, onde a distinção e seu funcionamento nunca podem ser mostrados, apenas alegados, na intenção do autor- seu “engajamento” em relação a suas asserções- e as convenções feitas entre o autor e o leitor para suspender as regras da linguagem (RANCIÈRE, 1995, p.37).

Jaques Rancière discute a questão de uma obra ser ou não literatura na sociedade e reconhece que inúmeros fatores podem agir para legitimá-la como tal, fatores esses não somente estéticos, mas associados a instituições e convenções extratextuais. Porém, ele destaca dois processos:

O fato de um texto pertencer à literatura é remetido a uma dupla relatividade: a do fato constitutivo (um texto de ficção é literatura porque não pode ser nada mais) e de inclusão condicional (um relato de acontecimentos verdadeiros será considerado como literário em razão do uso intencionalmente artístico que nele se faz da linguagem e da sanção dada pelo leitor a essa intencionalidade) (RANCIÈRE, 1995, p.95).

Se uma obra é considerada como ficção e como literatura, por diversas instâncias, isso traz uma forte carga ao texto que é considerado como tal mesmo que o leitor reconheça a carga de veracidade ou factualidade na narrativa devido a possibilidade de estar “ligada a uma historicidade” (RANCIÈRE, 1995, p.97) para além da narrativa.

Retomando os atos de linguagem da Teoria dos atos de fala, pode-se chegar a uma leitura que aproxime o que é expresso nas obras com enunciados situados em contextos específicos (esse contexto específico pode estar associado inclusive a políticas públicas realizadas pelo governo) assim como os atos de linguagem, para Iser, o texto literário

pode conter essa força situacional. Para o teórico da recepção, “O ato de fala apresenta a base heurística para o fato de que as frases escritas de textos ficcionais, ao serem enunciadas, sempre ultrapassam o texto impresso para relacionar o receptor com realidades extratextuais” (ISER, 1996, p.105).

Essa mesma lógica é expressa por Bakhtin para diferenciar os gêneros do discurso primários dos secundários. A base para os textos secundários é a linguagem primária, ou seja, cotidiana. Os textos secundários

perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. No seu conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas a diferença deles é um enunciado secundário (complexo) (BAKHTIN, 2003, p.264).

O que torna os textos literários como secundários é a complexidade associada a toda lógica que perpassa nossa relação com o livro como bem de consumo. Assim, essa complexidade se refere ao mercado editorial e aos mecanismos e discursos legitimadores de outros discursos na sociedade, por exemplo. Isso não exclui a possibilidade de o vínculo imediato, com a realidade concreta ou com a situacionalidade dos atos de linguagem ali presentes, ser resgatado pelo conhecimento midiático sobre o escritor que facilmente pode ser acionado pelo leitor.

Na literatura, os valores de seus enunciados independem dos contextos pragmáticos? Sabe-se que as convenções que o escritor e seu leitor compartilham garantem que os procedimentos intencionados na narrativa de Ferréz sejam aceitos.

Iser, dessa forma, questiona a ação responsiva das obras literárias já que não se pretende ser um ato de linguagem situado no factual e sim na construção da trama, ou seja, não é a mesma dos discursos proferidos no cotidiano (reais): “O discurso ficcional imita, portanto, os hábitos verbais dos atos ilocucionários, mas o que ele diz não produz o que é intencionado. Cabe, contudo perguntar se tal discurso não produz nada ou se o que produz há de se qualificar apenas como fracasso” (ISER, 1996, p.111).

O teórico responde a sua indagação, ressaltando que na recepção das obras literárias, um aspecto a associação entre o que é ou não ato de fala não ocorre, pois para o leitor/espectador o ato é um ato na obra e a obra não é totalmente dissociada de seu ser, já que uma série de conhecimentos e sentimentos internos é acionada no momento de interação e interpretação:

Quando Hamlet insulta Ofélia, Austin diria que essa enunciação é parasitária, pois o ator que interpreta Hamlet imita apenas um ato de fala; além disso, esse ato permanece vazio porque Hamlet na verdade não quer insultar Ofélia, mas visa a algo diferente daquilo que diz. Mas nenhum espectador do drama tem a impressão de que aqui se realiza um ato de fala parasitário e, por conseguinte, vazio; ao contrário, essa fala de Hamlet “cita” para o espectador quase todo o contexto do drama, que começa a despertar tudo o que o espectador sabe sobre o mundo dos homens e suas situações. Um discurso que é capaz de despertar tudo isso sem dúvida não será vazio, mesmo que não se confunda como ação verbal com um contexto pragmático de ação (ISER, 1996, p.111).

Quando se trata das obras de Ferréz, o que se percebe o leitor pode abalar a afirmativa supracitada “que mesmo que não se confunda como ação verbal com um contexto pragmático de ação”, pois o discurso de Ferréz extraliterariamente compete com e reforça o discurso presente no narrador e nos personagens.

Em face disso, destaca-se certa responsabilização do próprio autor pelo o que narra, e “responsabilizar-se por algo que se diz significa, contudo, ligar a enunciação a obrigações morais” (ISER, 1996, p.113), e é isso que Ferréz acaba realizando, e sua postura assim é política. O que faz com que perguntas do tipo: “Você já pensou em ser político?” seja proferida ao autor:

Lúcia Rodrigues- Você já pensou em ser político? Por que este trabalho que você faz é de um vereador, de um deputado que vai acompanhar a área que ele tem atuação. Você já pensou alguma vez em se candidatar?
Ferréz- Meu, pra mim o político ele é que nem um cara andando armado, ele está mal intencionado. Não tem jeito, se eu virar político vão me dar um carro com placa preta, vai me dar o conforto de umas passagens de avião, vai me dar uns bagulhos que é para anestesiá-lo. Prefiro ficar na literatura, na verdade esse bagulho político quando eu começo a falar muita gente fala, eu acredito que eu sou político desde que eu nasci, eu faço política também, mas de certa forma a minha hombridade não é patenteada pelo Estado, o Estado não me dá nada (HERMANN, 2009, p.16)

Quando se lê “acredito ser político desde que nasci” e “prefiro ficar na literatura”, pode-se perceber que o autor busca construir uma imagem de escritor militante e que, devido a isso, há relação da postura de Ferréz com a intitulada Literatura Marginal, e o tipo de conduta responsiva de Ferréz se dá em relação ao “sistema” social, político e governamental, como se vê em “o Estado não me dá nada”.

Para Iser, assim, o texto ficcional traz elementos em sua própria estrutura textual que auxiliarão na redução das indeterminações, mas em Ferréz, verifica-se que a redução de indeterminações também ocorre de antemão:

O êxito da ação verbal depende da redução de indeterminações, que por sua vez é regulada, no uso verbal da ação pragmática, por convenções,

procedimentos, adequabilidade à situação e garantias de sinceridade. Elas constituem a referência para que a linguagem se adeqüe ao contexto de ação. A redução de indeterminação, necessária para a compreensão de um texto ficcional, não se realiza por meio dessas referências dadas de antemão. Ao contrário, deveríamos primeiro descobrir o código que engloba os elementos do texto e concretiza o sentido do texto como referência. Constituí-lo é uma ação verbal à medida que é através dela que o leitor se comunica com o texto (ISER, 1996, p.113).

Em Ferréz, acrescenta-se que sua ação verbal extra e intraliterária depende da redução de indeterminações, que é “regulada, no uso verbal da ação pragmática, por convenções, procedimentos, adequabilidade à situação e garantias de sinceridade”. Elas constituem a referência para que a linguagem se adeqüe ao contexto de ação e pode ser dada de antemão para o leitor na medida em que discursos jornalísticos, entrevistas, depoimentos e o blog do escritor, por exemplo, podem agir como uma referencialidade pragmática para a recepção das obras.

A mimese é retomada por Iser, para ele o que a obra literária traz como “objeto é imaginário à medida que não é dado, mas pode ser produzido através da organização dos símbolos textuais na imaginação do receptor” (ISER, 1996, p.120). A mimese passa a ser uma forma de percepção da realidade presente na obra por meio das escolhas vocabulares do autor e do tipo de leitura que o leitor realiza. Para precisar melhor, destacam-se as seguintes palavras do autor:

se os signos icônicos “copiam” algo, não são por certo as qualidades do objeto representado, pois são os próprios signos que esboçam o objeto. Ao contrário, os signos copiam condições de concepção e percepção, de modo que o objeto intencionado se constitua (ISER, 1996, p.122).

Associada a essa “construção” da linguagem, ou seja, a esse efeito de real pretendido, destacam-se as “condições” de percepção do real na obra. Elas são fruto de convenções sociais e contribuem para esse efeito: “os significantes não designam a perfeição por eles denotada, mas sim as condições de representação” (ISER, 1996, p.122).

Porém, o próprio texto também contribui para essas condições, na medida em que, ele pode trazer pistas, em maior ou menor grau, que remetem a determinadas convenções de acordo com o repertório que se espera que o leitor tenha. Um texto literário pode assim exigir de formas diferentes a participação do leitor “A participação é bem pequena quando o texto reproduz quase todas as normas comuns, e é bastante intensa quando a correspondência tende a zero” (ISER, 1966, p.156).

Na monografia de pós-graduação, intitulada “A condição de réu do narrador da Literatura Marginal”, defendida por mim em 2012, destaquei que o narrador, inclusive em Ferréz, age como se estivesse sendo julgado pela sociedade por ser morador de um local violento e estivesse em prol da violência por defender os moradores. Ou seja, o mito da marginalidade como convenção social é resgatado como sendo o que o leitor pensa para que Ferréz possa se contrapor a essa convenção. Essa postura de contraposição é percebida tanto extratextualmente quanto intratextualmente, como se observou nos capítulos anteriores desta tese.

Ferréz chega a ser questionado por muitos sobre o teor literário de sua escrita, já que há uma nítida demarcação do contexto atual extraliterário e uma exigência de participação mínima do leitor devido à sua forte condução de leitura imposta por sua postura engajada.

A respeito dessa condução, o discurso de Ferréz como escritor oriundo da periferia pode estar presente na fala do narrador, assim como pode estabelecer uma relação de proximidade com o personagem, pois esse narrador se revela como um conhecedor do meio narrado, ou seja, comporta-se como um dos moradores da periferia ao estabelecer uma postura de narrador onisciente e que transmite uma indignação e revolta a partir de certos acontecimentos, como se pode observar no trecho abaixo, retirado do romance *Capão Pecado*:

Duas horas depois a Tático Sul chegou ao local, cobriu o corpo com um lençol pedido a uma vizinha. Ficaram comendo carniça por mais seis horas quando o IML chegou e foi logo retirando o corpo. 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 (FERRÉZ, 2005, p.37).

Observa-se, no fragmento supracitado, na frase “todos por ali já estavam acostumados com o descaso das autoridades”, que o narrador se comporta como um dos moradores do local e demonstra sua indignação, não através dos personagens, mas através de sua própria interferência na narrativa.

O narrador, ao construir sua trama, conta não só a história de Rael, mas também muda de cena para contar a história de outros personagens que não estabelecem relação direta com o personagem principal. Essa busca por captar as várias nuances do cotidiano dos moradores é uma busca por representar a realidade vivida por eles, mesmo que por meio da ilusão de real. Como exemplo disso, tem-se a história do personagem tio Chico, nos trechos supracitados. Esse fator traz várias perspectivas para o cotidiano da periferia, mas não deixa de impregnar a narrativa com as questões ideológicas que conduzem a

leitura para a impressão de que o narrador/autor possui a vivência e o conhecimento de histórias de moradores de periferias.

Assim como nos demais textos de Ferréz destacados ao longo desta tese, a droga possui um papel fundamental e perpassa as coisas ruins que acontecem na vida dos personagens. Através dela, os personagens se corrompem, perdem o raciocínio e se deixam levar pelo “sistema”, pelo “plano”. Além disso, as pessoas deixam de ser confiáveis, tornam-se magras e com baixa autoestima, como se pode ver no trecho a seguir:

Mixaria deu uma leda pra cada um a dechavar a maconha, cada um fumou o seu e ficou a pampa, curtindo a natureza e viajando cada um com seu sonho, não sabendo que o que estava subindo ali era fumaça, mas o que certamente estava descendo era a autoestima, que descia pelo esgoto (FERRÉZ, 2005, p.51).

Essa crítica à droga e o que ela traz como consequência para os moradores em geral também pode ser percebida no trecho que se segue:

Ele tentou entender como um homem pode perder todo o caráter diante do álcool, mas decidiu não pensar nisso, não iria perder seu tempo novamente, pegou algumas revistas em quadrinhos (FERRÉZ, 2005, p.57).

Outro trecho que revela o papel da droga na construção da trama encontra-se abaixo:

Ele tentou pedir socorro, mas sua boca pronunciou palavras estranhas, não que isso fizesse diferença quanto a alguém o ajudar, ele desistira, pois sabia que nada iria fazê-lo sentir mais dor do que a abstinência da droga. Ele se entregou e aceitou a morte como um grande presente (FERRÉZ, 2005, p.63).

No trecho acima, tem-se a morte de Testa, que levou três tiros de Burgos na boca. O mais interessante é que a morte aparece nesse trecho como um presente, como algo de bom, já que nada é pior, nada faz “sentir mais dor do que a abstinência da droga”.

Outro elemento importante é que o personagem principal tem um caráter crítico, possui consciência de que a droga “não vale a pena” e até possui o hábito da leitura. Porém, ele foi capaz de experimentar o crack uma vez, como observa-se no trecho abaixo:

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 gostinho, 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, cês 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 condenadas ao mesmo buraco; padrão de vida inteiramente estipulado. 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 (FERRÉZ , 2005, p.89).

O trecho abaixo revela a facilidade desses moradores de terem contato com as drogas por conta dos familiares e amigos, e, ainda, tem-se a periferia como o local onde tudo é mais vulnerável às drogas e ao crime: “E Rael sabia que para se iniciar no vício nem precisava muito esforço”.

A lógica do dialogismo expressa a constante relação que os discursos presentes nas diversas esferas sociais podem possuir. Isso possibilita a consideração de que possa haver uma ressonância do próprio discurso extraliterário de Ferréz exercendo uma força de influência na obra literária- sendo essa uma estratégia presente de fato nas pistas textuais ou não. Além do próprio discurso militante, destaca-se ainda a relação de ressonância discursiva com os demais discursos em prol das periferias como os associados ao *RAP* e ao *Hip Hop*, por exemplo. Esses discursos aderem às suas escritas um caráter político e ideológico que ecoa e possibilita considerar o leitor como aquele que está imerso nessas questões sociais e políticas e que precisa, por meio do aspecto interdiscursivo, entender que se trata de um discurso forte, legítimo, político e social. Nesse sentido, destacam-se as seguintes considerações de Bakhtin:

Ao construir o meu enunciado, procuro defini-lo de maneira ativa; por outro lado, procuro antecipá-lo, e essa resposta antecipável exerce, por sua vez, uma ativa influência sobre o meu enunciado (dou respostas prontas às objeções que prevejo, apelo para toda sorte de subterfúgios, etc.). Ao falar, sempre levo em conta o fundo aperceptível da percepção do meu discurso pelo destinatário: até que ponto ele está a par da situação, dispõe de conhecimentos especiais de um dado campo cultural; levo em conta as suas concepções e convicções, os seus preconceitos (do meu ponto de vista), as suas simpatias e antipatias- tudo isso irá determinar a ativa compreensão responsiva do meu enunciado por ele (BAKHTIN, 2003, p.302).

Bakhtin, se expressa por meio dos exemplos de falantes e ouvintes em contextos reais de uso da linguagem, ele também considera os discursos literários como enunciados- apesar de salientar a complexidade com a qual o discurso literário está envolvido na sociedade, destaca que “tudo o que aqui dissemos refere-se igualmente, *mutatis mutandis*, ao discurso escrito e ao lido” (BAKHTIN, 2003, p.272).

Essa lógica dialógica dos discursos sejam falados ou escritos é uma questão presente no comportamento dos falantes/escritores como algo intrínseco. Mas mesmo sendo um aspecto natural, Ferréz ao se colocar como figura militante tanto extra quanto

intra-literariamente, ressalta ainda mais que o seu discurso “antiplano” rege a tríade autor, obra e leitor por meio da necessidade responsiva de seus discursos.

Essa relação entre autor, obra e leitor é destacada por Bakhtin em *Estética da criação verbal* (2003). Para ele, esses três componentes agem de forma relacional porque os discursos, materializados ou não, fazem parte de uma cadeia discursiva que rege todos os tipos de interação social pelos quais os indivíduos como seres discursivos passam.

Bakhtin ressalta ainda que os enunciados do dia a dia são considerados primários e os enunciados presentes em obras literárias são considerados secundários por serem inseridos em uma lógica interna de estruturação das obras e por essas fazerem parte de uma determinada lógica de prestígio social.

Nas obras literárias, os gêneros primários, a integram, aí se transformam e adquirem um caráter especial:

perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. No seu conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas à diferença deles é um enunciado secundário (complexo) (BAKHTIN, 2003, p.264).

O discurso que está presente nas obras literárias, para o autor é secundário, ou seja, se fundamenta nos discursos proferidos nas diversas interações sociais reais e cotidianas, mas são regidos por estruturas complexas que são desenvolvidas e organizadas na sociedade, como as influências do mercado editorial, por exemplo.

O autor complementa o sentido dessa complexidade, destacando que os dramas, os romances, as pesquisas científicas e os gêneros publicitários “surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado” (p.263).

Isso significa que Bakhtin percebia a complexidade com base nos jogos de influência dessa estrutura organizada de legitimação de autores e discursos, de publicação de determinados gêneros, de espaço para uma determinada inserção das obras no mercado, entre outras questões. Soma-se a essa estrutura a atividade responsiva que ocorre em qualquer discurso. Para o autor, tanto os discursos ouvidos quanto os lidos transformam a recepção em uma recepção responsiva:

O ouvinte/leitor ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição

responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte/leitor se forma ao longo de todo processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra dele como falante (BAKHTIN, 2003, p.271).

As condições de percepção do real na obra destacadas anteriormente em Iser aderem não somente os discursos da vida real dos leitores como também de todo o repertório dos discursos literários anteriores. Isso se associa com a percepção de Bakhtin em relação aos enunciados de forma geral: “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 272).

Para Bakhtin todo enunciado exige uma posição de sujeito por trás dele, na medida em que na sociedade de hoje tem-se, por convenção, a importância da figura autoral: “Porque o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso” (BAKHTIN, 2003, p.274).

E como discurso que se constitui de outros discursos a interdiscursividade e a intertextualidade colocam em questionamento a premissa da “autossuficiência da representação realista” (ISER, 1996, p.151).

Tem-se, ainda, a presença da interdiscursividade com textos que introduzem as cinco partes nas quais o livro foi dividido, que foram feitas por autores da periferia que assumem a mesma opinião crítica que o narrador/ personagem/ autor. Como exemplo disso, tem-se o trecho do texto introdutório da segunda parte do livro, cujo título é “+ 1 AKIM”, do autor Ratão, referente ao trecho supracitado do livro: “Não to a fim de ver a merda da Sandy e o bosta do Júnior o dia inteiro na TV cantando suas músicas sem conteúdo e ganhando dinheiro com a miséria do meu povo” (FERRÉZ, 2005, p.41).

Ainda fazendo referência aos textos do livro supracitados, tem-se outro tipo de interdiscursividade que se refere aos outros meios de produção cultural existente na periferia: “temos que destruir os filhos da puta com o que a gente tem de melhor, o nosso dom, mano. O Duda e o Devair ointam pra caralho, o Alaor e o Alce fazem um pra bem cabuloso, o Amaral e o Panetone jogam uma bola do caramba” (FERRÉZ, 2005, p.93).

No trecho acima, tem-se a valorização dos meios culturais da periferia como o *RAP* e o grafite, por exemplo. Além disso, tem-se o futebol como uma das respostas ou como estratégia de “driblar” o sistema que tanto os oprime. Dessa forma, destaca-se a música do *RAP* presente como uma forma de diálogo com a trama, o que se pode observar no seguinte trecho do livro:

Simplesmente o ar entrou pelo furo e provocou um frio insuportável, são dois os tiros, e então três, mas o frio impedia seu raciocínio e ele viu um médico, sua mãe o pegou no colo e beijou sua testa, seu pai lhe deu um caminhão no Natal, seus amigos lhe fizeram uma linda festa-surpresa, sua primeira namorada foi a Regina, filha da dona Dulce, seu amigo lhe deu um CD do Gog de presente e Le escutou: “Um corpo estendido no meio da rua, somente Deus por testemunha” (FERRÉZ, 2005, p.85, 86).

Nesse trecho, a morte de Testa por conta das drogas foi narrada de forma a fazer intertextualidade com a cena da morte e o trecho da música que Testa ouviu em seus momentos finais. No trecho abaixo, tem-se novamente esse tipo de intertextualidade da cena com a letra da música do *RAP*:

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

Como se observou, o *RAP* se configura como uma forma de expressar estado de indignação dos moradores, assim como a literatura expressa nesses romances da pesquisa. A criação de intertextualidades entre esses meios de cultura da periferia é uma forma de valorizar o que produzem e proporcionar um eco interdiscursivo que reforça seus discursos. Em consonância com as manifestações artísticas do *Hip Hop* e do *RAP*, os escritos literários da Literatura Marginal, assim como as letras de *RAP*, surgem propondo uma “saída ética frente ao funcionamento da perversa máquina da violência social” (PATROCÍNIO, 2013, p.114), ou seja, contendo uma espécie de ensinamentos sobre o cotidiano da margem. Esse aspecto pedagógico está associado ao compromisso de Ferréz em buscar representar os moradores do bairro.

No texto de Garrett, cujo título é “C.R.Campo de Guerra da nova era”, que introduz a quinta parte do livro, tem-se o seguinte trecho que confirma esse tipo de valorização e sintonia com as outras produções culturais da periferia: “O foco de esperança está nos muros grafitados, nos bailes feitos nas quadras das escolas, nas pipas no céu, e nos movimentos em prol da cultura, desde fanzines até as organizações que ainda resistem aqui” (FERRÉZ, 2005, p.133).

A intertextualidade também não deixa de expressar a opinião do narrador, e, no trecho que se segue, tem-se como confirmação disso a opinião do narrador, conduzindo a trama e conduzindo o leitor a um certo viés de leitura: “Para pessoas como eles, na

situação em que vivem, só lhes resta uma música, uma promessa, um compromisso, uma letra extensa e com muito conteúdo, que, não raramente, é interrompido por disparos” (FERRÉZ, 2005, p.112).

A intertextualidade com fenômenos contemporâneos dá um caráter mais real ao livro, mesmo sabendo que se trata de ficção. O Autor, na nota para a nova edição, nos revela o seguinte trecho: “A história de Rael e Paula está há cinco anos nessas páginas, mas antes estava na própria vida, e a cada nova leitura ela se desenrola novamente” (FERRÉZ, 2005, p. 09). Com isso, percebe-se que o autor deixou impregnado na trama as referências não só aos aspectos do cotidiano real do leitor, como ainda as referências de seu discurso como autor engajado também extraliterariamente.

Essa forma dialógica de se conceber os discursos envolve se considerar a recepção em todos os processos associados às obras e a necessidade que tem-se de retomar a figura do “sujeito do discurso” como uma figura intencional. Além do aspecto que adere uma postura política por parte do autor e do leitor em todo enunciado, pode-se salientar o real é de fato uma construção de uma determinada percepção do sujeito de discurso e do leitor sobre os fatos que são determinados pelas convenções extratextuais e pelas escolhas do autor ao tecer a trama, pois ele pode optar por reforçar essas convenções ou desestabilizá-las.

Esse posicionamento como sujeito do discurso que se é exigido do autor pode ser associado ao convite ao engajamento de Sartre em sua obra *Que é a Literatura?* (1993). Em seu capítulo “Para quem se escreve”, Sartre considera os conhecimentos do leitor como uma forma de não impedimento de sua desconsideração como sujeito imerso historicamente em seu tempo e nos contextos políticos e culturais em que vive. Isso modifica a forma como o escritor irá escrever sua obra, pois para Sartre, fora dessa historicidade:

não entenderíamos nada: faltaria o contexto; isto é, as lembranças e as percepções comuns, a situação do casal e suas atividades, numa palavra, o mundo tal como cada um dos interlocutores sabe que aparece aos olhos do outro. O mesmo ocorre com a leitura: os indivíduos de uma mesma época e de uma mesma coletividade, que viveram os mesmos eventos, que se colocam ou eludem as mesmas questões, têm um mesmo gosto na boca, têm uns com os outros a mesma cumplicidade e há entre eles os mesmos cadáveres. Eis porque não é preciso escrever tanto: há palavras-chaves (SARTRE, 1993, p.56).

Qual é a estratégia de Ferréz ao considerar o tipo de leitor para elaboração de suas narrativas? Como autor engajado ele busca defender a periferia, mesmo sob a premissa de que lá é um local onde os moradores estão mais vulneráveis à violência. Considera-se

que o fato de a periferia ser um local onde os moradores estão mais vulneráveis à violência pode ser um estereótipo que contribui para a percepção negativa dos seus moradores.

Ao buscar trazer uma modalização do bem e do mal por meio das histórias de vidas dos personagens, Ferréz muda esse estereótipo? Ferréz agrega ao estereótipo à necessidade de ser um escritor engajado. Ou seja, a busca por demonstrar que os personagens estão dentro da trama de modo a ressaltar a violência do local e não do personagem em si, passa a ser uma necessidade do escritor, que opta por defender os moradores. Mas o estereótipo de que a periferia é um local onde os moradores estão mais vulneráveis à violência, continua. O autor mescla no modo como narra a violência com o uso da premissa de que, como morador, ele é o melhor para narrar os acontecimentos que perpassam as relações sociais do local.

Quando objetiva-se tratar a recepção, a figura do leitor é retomada para crítica literária. Nesse sentido, destaca-se a seguinte concepção de leitura:

Ler na verdade pressupõe o texto – tecido, trama, tessitura de palavra, arranjo, portanto, pelo qual se escreve o mundo. Um texto é, pois, uma representação de uma visão, do real, uma encenação histórica na linguagem: como palavra expressa ela ganha o mundo, adquire autonomia, escapa do autor e se entrega ao uso, à leitura do outro. E, daí em diante, nunca mais será a mesma (YUNES et al, 1989, p. 57).

Esse trecho desperta a necessidade do resgate de alguns assuntos já abordados, tais como a presença do discurso extraliterário de Ferréz em suas narrativas literárias, a ilusão referencial, o espaço autobiográfico, a intenção do autor e a busca por conduzir o leitor a um determinado tipo de leitura também engajada. Esses assuntos se chocam com a definição de leitura destacada no trecho supracitado na medida em que a autonomia da obra é questionada bem como a falta de influências do autor no processo de recepção.

Pretende-se ainda problematizar a expressão “encenação histórica na linguagem” por meio da concepção de discurso secundário de Bakhtin presente na obra *Estética da criação verbal* (2003) e por meio do engajamento proposto por Sartre na obra *Que é a literatura?* (1993) anteriormente mencionado.

A base do discurso pode até se encontrar na “encenação histórica da linguagem”, já que os sujeitos estão inseridos socialmente em um determinado cenário e condiz de certa forma com os argumentos utilizados por Sartre sobre o princípio de economia linguística, pois não se precisa dizer tudo, já que o leitor compartilha determinados conhecimentos experienciados de forma geral em sua época. Esse aspecto garante uma relativização da “autonomia” dos discursos, e, por conseguinte, das obras literárias.

Quando Yunes destaca que o texto escapa do autor e se entrega à leitura do outro, pode-se entender que o autor não garante que suas intenções cheguem ao leitor, ou seja, a recepção da obra não inclui o autor e sim a autonomia da obra, conceito fortemente difundido antes das teorias da recepção de tomarem o cenário da crítica literária.

O que constata-se no estudo sobre Ferréz é que a tríade autor, obra e leitor estão imersas num jogo de influências que perpassa o momento de produção, circulação e recepção das obras. Ferréz, ao ser performático extraliterariamente e intraliterariamente participa das influências da recepção da obra, pois por mais que a leitura seja individual, agem para o seu processo todos os conhecimentos que o leitor possui, inclusive os influenciados pelo próprio autor em suas performances midiáticas. Como leitores autorizados, o discurso que legitima para outros leitores as obras e agem como mecanismos de influência para a circulação das obras. Dessa forma, agem também nesse jogo de influências os discursos que críticos e jornalistas proferem sobre o autor e sua obra, a exemplo disso, destaca-se o trecho a seguir:

O escritor paulistano Ferréz é um homem engajado. Ligado ao movimento hip-hop, autor de letras e discos no gênero, também criou o selo Literatura Marginal, que publica escritores da periferia, e a ONG Interferência, voltada à educação infantil. Além disso, tem a própria marca de roupas, a 1Dasul. Mas foi a literatura que escreve desde os anos 1990 que o tornou conhecido e o levou aos projetos acima citados. A partir de *Capão pecado* (2000), romance que retrata a realidade cruel do distrito paulistano Capão Redondo, Ferréz deu início à sua militância em torno da cultura da periferia (SUGAYAMA, s/a. s/p.).

O discurso atribuído à figura de Ferréz em meios midiáticos ressalta sua figura performática e engajada para difundir seu trabalho, conforme se pode observar no seguinte fragmento: “Minha literatura é um reflexo do que sou também, então sou um cara muito inconformado, eu não entro em nenhuma briga sem argumento, e toda pobreza me incomoda, não consigo aceitar” (SUGAYAMA, s/a. s/p.).

Esse discurso legitimador ainda ressalta o tipo de recepção que as obras de Ferréz promove “escritores como Ferréz vão criando leitores pelas periferias do Brasil” (SALOM, 2014, s/p.). A esse respeito o autor reforça essa atmosfera legitimadora e condutora de opiniões prévias dos leitores antes mesmo de talvez lerem suas narrativas como produto literário:

“Tento mostrar que a literatura não tem por quê ser uma coisa chata, que a literatura pode fazer rir, pode dar tesão, pode gerar um sentimento de revolta... Meu objetivo é criar milhões de leitores, ganhar os moleques para a literatura”. Mas há também um esforço de provocar

uma consciência crítica e indignação política que reforce a autoestima das crianças: “Eu tento fazer eles observar e compreender. Quando estou nas vilas, mando eles olhar pelas janelas, e pergunto: por quê temos que morar entre o lixo, no córrego? Ai pensamos juntos: a gente mora no córrego, mas não é o córrego”. Consciente da eficácia deste trabalho de educação emocional e literária, o escritor não duvida em continuar com ele, ainda sem o apoio de nenhuma instituição: “Não tem edital para isso, não tem verba pública, não tem fundação. Eu faço isso porque eu amo isso” (SALOM, 2014, s/p.).

Em entrevista a Ferréz trata sobre o assunto da formação de leitores com o mesmo viés de legitimação do seu local de enunciação: “Sabem porque vocês acham que a literatura é chata? Por que os escritores não falam com vocês! Eles não entendem vocês! É sério, eles preferem quatro velhos a todos vocês. Mas literatura não é isso, literatura é muito mais” (SALOM, 2014, s/p.).

Esse discurso engajado de um morador que escreve sobre o cotidiano de seu bairro foi tão reforçado por diversas instancias que a obra *Deus foi almoçar* (2015) apesar de conter o projeto literário e engajado do autor, recebeu questionamentos sobre sua figura como autor, como se Ferréz agora assumisse outra postura, não mais militante, conforme observa-se no seguinte trecho:

Me perguntam muito sobre isto, por que parei de escrever da periferia? É claro, é um tema que domino, porque *eu moro* no tema, *eu sou* o tema. Mas eu *não me limito* a um tema só, à minha experiência. Afinal escrever literatura também é isso, né? (SALOM, 2014, s/p.).

Esse discurso midiático ainda possibilita que o escritor relate sobre suas estratégias narrativas, conciliando-as com os objetivos de sua militância, conforme o trecho a seguir:

Bom, mais fácil é em primeira pessoa, mas eu queria dar voz autêntica a esses personagens, então a terceira é melhor para dizer isso dessa forma. Tem voz ali que é só ela por si só, não tem que ter nem introdução nem nada, você entra no pedaço daquela história, naquele momento, e sai dele também no meio, pois a vida é assim, nem tudo tem final (SUGAYAMA, s/a. s/p.).

Todo esse discurso entorno do engajamento do escritor amplia a possibilidade de leitura associativa entre a vida do escritor e o narrado em suas obras. Essa questão foi trabalhada por mim na dissertação de mestrado que abordou o espaço autobiográfico nas narrativas dos autores da Literatura Marginal. O tipo de pergunta conduzida a Ferréz na entrevista intitulada “A quebrada sou eu” a seguir, explicita bem essa relação:

Em *Ninguém é inocente* em São Paulo, de 2006, havia mais contos escritos em primeira pessoa do que em *Os ricos também morrem*, de 2015, onde aparecem mais textos literários em terceira pessoa. Essa escolha, entre primeira e terceira pessoa, foi calculada? Prefere escrever em primeira ou em terceira pessoa? Qual a diferença? (SUGAYAMA, s/a. s/p.).

Ao decorrer da entrevista concedida ao jornal da biblioteca do Pará, Ferréz continua performático e militante associando seu discurso de busca por melhorias na periferia ao tipo de discurso do narrador e personagens presente em suas narrativas:

Só tento contar histórias que possam espelhar, sei lá, trazer mudanças, e a história do *Amanhecer* é pra isso, dizer pra menina e pro menino de quebrada que a periferia tem seu lado bom, que não é só crime, álcool e destruição, que no fim das contas existe mesmo luz no fim do túnel, mesmo que a gente não veja, ela com certeza está lá, e a gente pode imaginar pelo menos. (SUGAYAMA, s/a. s/p.).

O “mesmo que” de sua resposta, revela que ele está ciente das mazelas que recaem no local e busca proporcionar esperança aos moradores. Essa figura autoral cunhada, fez com que Ferréz recebesse agradecimentos em seu blog: “Eu acho vc uma pessoa muito inteligente para ter inventado um projeto tão bonito. Deus vai te agradecer por td o que vc fez pelas as pessoas pobres valeu por td muito obrigado por sua atenção!!!” (ANEXO 3).

Não se pode deixar de destacar a responsabilidade que recai nesta figura de autor que se fundamenta no factual, por narrar o seu bairro de origem e o cotidiano periférico. Essa reação responsiva: “Deus vai te agradecer por tudo o que você faz pelas pessoas pobres” está intimamente associada à proposta de Ferréz em ser um escritor que busca travar uma linha crítica em suas narrativas literárias e em suas performances como escritor extratextualmente.

O comentário que se segue foi retirado do blog do autor após Ferréz postar um texto sobre a inauguração da biblioteca do projeto periferia Ativa.

Legal cara, parabéns mesmo. Só você mesmo pra fazer alguma coisa pela cultura na nossa vila. Valeu mesmo, isso mostra que o que você diz não é só palavra são ações que mostram resultado, quem dera todos que escrevem e "pensam" no Brasil fizesse algo assim (anexo 3)

Assim, a imagem de escritores que esses autores estabelecem também advém de uma postura que busca “mudar a cena cultural de seus bairros” (ATHAYDE, 2010, s/p.), e a constatação do leitor neste caso é a de um autor engajado, ou seja, envolvido em causas

condizentes com sua militância na literatura como percebe-se em: “isso mostra que o que você diz não é só palavra são ações que mostram resultado”.

Outro fator que contribui para essa responsabilidade é a identificação de leitores também oriundos das periferias com os textos e as diversas atividades que os escritores da Literatura Marginal promovem, como incentivo à leitura, palestras em escolas da periferia, e até mesmo esse desejo, muitas vezes revelado, de caracterizar suas produções e de dar voz, assim, a um povo representado por uma elite literária, que pertencia, na maior parte das vezes, à classe média.

O efeito de real ultrapassa a imagem do bairro narrado nas ficções e possibilita um reconhecimento de que ao narrar o bairro em que vive o escritor agrega uma causa aos acontecimentos e ao cotidiano dos moradores, conforme se observa no depoimento a seguir:

acompanhei o blog nos últimos meses, SINTO lhe dizer q sou sua fã, pois sei q isso NAO significa muito pra sua luta, que é a sua vida, mas...eh isso. To pra ir aí no capão comprar um livro seu na sua mão (se eh q vc vende assim mão a mão) e pegar um autografo, conhecer o bairro - não eh por turismo (me lembro de ter lido vc dizendo q o povo liga aí pra visitar como se fosse zoológico...), eh q do jeito como vc fala, ele fica meio q um mito, uma lenda sei lah...msm pra quem mora na periferia como eu. Espero q encare a visita como um aceno dos muleques do seu bairro, ou perto disso. Beijos e olhares sinceros (aprendendo contigo he he he) (anexo 3)

O trecho retirado do comentário acima se refere à construção narrativa do bairro Capão Redondo em *Capão pecado* (2000): “eh q do jeito como vc fala, ele fica meio q um mito, uma lenda sei lah...msm pra quem mora na periferia como eu.”. Pode-se, assim, destacar as palavras de Patrocínio quanto isso:

Condensada em pouco mais de 170 páginas temos a tentativa de retratar uma realidade marcada pela vulnerabilidade social, violência e miséria, resultando em uma imagem que se revela mais fiel à percepção do autor sobre seu próprio território do que um dado fiel sobre este. Pois é por meio da mão de Ferréz, que filtra, hierarquiza e julga, que travamos contato com o Capão Redondo e com os bairros adjacentes. (PATROCÍNIO, 2013, p.160)

Essa construção narrativa, sob o prisma subjetivo do autor, faz com que essa narrativa se torne um processo de fabulação. Esse conceito é trabalhado por Patrocínio a partir da base teórica de Deleuze:

Resta ao autor a possibilidade de se dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de ficcionar por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um

passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos (PATROCÍNIO, 2013, p. 59)

O autor do comentário supracitado parece perceber que há uma maneira de narrar de Ferréz que torna o Capão Redondo uma lenda, fato este justificado pela pelo próprio “acionamento dos índices de realidade que podem ser o território e/ ou os sujeitos, ao obedecerem um intuito específico cita-se a realidade na ficção para formar uma abordagem politizada da marginalidade” (PATROCÍNIO, 2013, p. 60).

No comentário abaixo, retirado do blog, destaca-se esse movimento de encontrar semelhanças que pode estar em todo processo de leitura mesmo que este não pactue com relações mais estreitas com a realidade. Contudo, esse processo é aqui percebido como uma possibilidade que pode acentuar essa característica:

Salve guerreiro, eu não estive lá mas estamos todos juntos (nós do capão e todos das periferias deste Brasil), ver vc falando desse garoto me fez lembrar do Cristiano, que com 11 anos apagaram seu olhar cheio de duvidas, pois é estamos em uma guerra, talvez até pior....porque na guerra você pode esperar o pior, aqui se convive com ele.....Um abraço. (ANEXO 4)

O comentário acima foi retirado como resposta a um texto de Ferréz intitulado “2 prêmios, 1 perda” no qual destaca o seguinte: “eu queria dedicar a minha premiação ao pequeno Eliaquim que andava comigo, e aos 12 anos não vai andar mais, que sorria comigo, e agora não sorri mais, que brincava na guerra, e agora não brinca mais, mais um preto morto na nossa guerra.” (FERRÉZ, 2006, s/p.). A partir desta relação de Eliaquim com Cristiano, pode-se perceber que o cotidiano narrado nos romances traz esse acionamento de comparações, de analogias, já que o ambiente narrado se tornou um ambiente de vivência deste narrador/autor. A partir da premissa de caracterizarem um espaço pelo local de enunciação, pela postura militante, foi trazida para suas performances e escritas, no geral, uma responsabilidade social que conduz a leitura de suas obras de certa forma. Ferréz (2012), em entrevista à TV Fórum, alega que isso é muito “pesado”, pois as pessoas sentem a necessidade de lhe contar as desgraças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da questão norteadora dessa tese: como se pode pensar a relação mimética presente nas obras de Ferréz? buscou-se discutir o realismo em Ferréz sob diversas perspectivas: a intenção do autor; as escolhas narrativas presentes na obra; a expectativa do leitor no cenário atual e os discursos, de críticos literários e jornalistas, que disseminam e reforçam os pactos miméticos em relação a Ferréz.

Utilizando vários conceitos teóricos de diferentes momentos históricos da teoria literária, objetivou-se abarcar algumas possibilidades de discussão sobre o assunto que relacionasse esses conceitos e ao mesmo tempo problematizá-los para que se tornassem permeáveis diante do cenário atual.

Assim, o primeiro capítulo buscou proporcionar uma reflexão sobre o que poderia se configurar o realismo em Ferréz. A discussão da denominação “novos realistas” utilizada por Karl Erik Schollhammer em *Ficção brasileira contemporânea* trouxe à luz indagações sobre o porquê do termo “novo” e de que “realismo” se trata afinal em Ferréz.

Ao se adentrar na teoria literária sobre o realismo, puderam-se observar diferentes posicionamentos críticos diante da pretensão de narrar algo o mais verossímil possível, que, inclusive, é uma das formas de reconhecimento de uma obra dita “realista”.

O conceito de “local de anúncio” dialogou com a presença da militância utilizada por Ferréz em suas performances extraliterárias como entrevistas, depoimentos em blog e em suas escolhas narrativas na construção da trama. Essa dialoga, por sua vez, com as escolhas narrativas de Ferréz, e, com isso, com o tipo de “realismo” que poderia se apresentar em Ferréz.

O discurso militante de Ferréz que ecoa no seu narrador, personagens, no modo de narrar a violência e em demais estratégias pode ser associado com implicações dos atos de linguagem, quando anunciados na vida real, no ficcional. Para se tratar de realismo nas obras, não se pode deixar de abordar conceitos como o de mimeses e verossimilhança.

A mimese, para Compagnon, lida com esses atos de linguagem de cada época de forma a apenas compor a trama na narrativa e não estabelecer as implicações dos atos de linguagem, quando anunciados na vida real, no factual. “Em literatura, um ato de linguagem aparente não é realmente um ato de linguagem, mas somente a mimesis de um ato de linguagem real” (COMPAGNON, 2006, p.135). Assim, na ficção “se realizam os mesmo atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são atos fictícios, concebidos e combinados pelo autor” (COMPAGNON,

2006, p.135). Esses atos de linguagem fictícios garantem também a verossimilhança tornando as relações entre os personagens possíveis e críveis.

Dessa maneira, destacou-se que não é somente nas entrevistas e nas performances extraliterárias o escritor demarca sua personalidade enquanto escritor militante. Ele também demarca essa posição militante nas estratégias narrativas e proporciona uma atmosfera em que o espaço autobiográfico age e pode ser proporcionado pela justaposição entre o ato de linguagem extraliterário do autor com o ato de linguagem ficcional.

O que se pôde perceber é que o escritor busca estabelecer uma postura militante que perpassa a construção de seu papel como escritor e revela assim características de sua escrita, ou seja, ser militante, pois se observa essa postura “contra o sistema” contra a manutenção do *status quo* no decorrer de seus escritos em diversas publicações.

Salienta-se que a demarcação do local de enunciação e a militância de Ferréz podem auxiliar o leitor a criar a “empatia” que o conduzirá a ler as obras realizando aproximações voltadas para a vida do autor e os elementos factuais na obra que é uma ficção e não uma autobiografia, nos moldes tradicionais, é nesse sentido que o conceito de espaço autobiográfico de Phellipe Lejaune é tratado em minha dissertação de mestrado intitulada “O espaço autobiográfico na literatura marginal” defendida em 2014.

Dessa forma, um pacto de leitura é estabelecido e o que se percebe ainda é que esta periferia narrada está tencionada pelo local de enunciação, seja no discurso do narrador seja nas implicações sociais e políticas que esses escritores proporcionam no meio extraliterário.

A vontade de retratar o real de uma maneira “melhor” que a anterior, faz com que haja rupturas com a tradição vigente até então, criando uma nova convenção com o intuito de uma maior verossimilhança artística. Isso pode ser exemplificado com o cientificismo do século XIX, pois os autores atribuíram uma nova maneira de retratar o real na sociedade que seria o estudo das patologias.

Assim, Karl Erik Schollhammer, ao usar a expressão “novos ‘novos realistas’” para identificar a produção recente que aborda a violência urbana, pode se remeter a essa tendência de se “recriar” o realimos diante das convenções da tradição literária em vigor. Mas não se pode afirmar que esses escritores são os realistas de hoje em comparação com o Realismo como escola do séc XIX, pois ao afirmar que “Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo da ilusão de realidade” o que Schollhammer pode estar significando com esse período de sua citação é que “ingênio” e “ilusório” era o Realismo como escola, mas que o realismo desses “novos realistas” não se trata disso. Trata-se de

que tipo de realismo então? O que não é ilusório? Pôde-se verificar que se interpretada dessa forma a expressão “novos realistas” pode causar o equívoco de interpretação do que é uma obra realista de acordo com cada época expresso por Jacobson no parágrafo acima.

Jacobson considera a existência de uma “plataforma estética do realismo em geral” (JACOBSON, 2013, p.117) isso significa que técnicas antes já utilizadas podem resurgir como “novas” apenas para se contrapor à convenção vigente. Fica evidênte que Karl Erik não considera essa característica do realismo em geral, mas parte do conceito de realismo como o realismo do séc XIX, talvez seja por isso que preferiu utilizar a expressão “novos realistas”.

O engajamento presente em Sartre dialoga com a postura de escritor estabelecida por Ferréz, na medida em que, “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação” (SARTRE, p.20-21). Observou-se que Ferréz utiliza sua militância para uma determinada “utilidade” destinada a sua obra: “reverter o mito da marginalidade” como um preconceito instaurado na cultura que generaliza que todo morador de periferia é bandido. Ao resgatar o “princípio de reversibilidade”, de Antônio Candido utilizado como técnica narrativa em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, Ferréz poderia se enquadrar no que Sartre considera como engajamento.

Diana Klinger nos alerta ainda sobre o termo efeito de real sendo empregado com outra significação comparada à tecida por Barthes, pois “a preeminência do vivencial se articula com a obsessão da certificação, do testemunho, do ‘tempo real’, a imagem que transcorre ao vivo perante a e para a câmera de televisão, do ‘verdadeiramente ocorrido’ e do efeito ‘vida real’” (KLINGER, 2007, p.45).

A esse respeito ressaltam-se as palavras de Jaguaribe Beatriz em *O Choque do real: estética, mídia e cultura* ressalta que, na contemporaneidade nota-se a consolidação plena dos meios de comunicação e uma busca pelo real - que se torna “semelhante ao instante temporal que é vivido, mas que não pode ser conscientemente processado na instantaneidade de sua vivência temporal, o real somente pode ser apreendido após a filtragem cultural da linguagem e da representação” (JAGUARIBE, 2007, p.101)- em uma sociedade fortemente midiaticizada.

Mas a saturação da mídia cria uma demanda por uma experiência mais próxima possível de um real. O fato de Ferréz ser morador de periferia e de demarcar esse lugar de enunciação pode ser uma estratégia de legitimação de suas narrativas por meio da demarcação de seu local de enunciação. Esse aspecto acaba sendo um recurso que proporciona uma expectativa associada ao “real” (factual) que recai na recepção das

narrativas do autor. Assim, para Luiz Costa Lima “a mimesis deixa de simbolizar a eterna presença do imutável materializada na obra literária, para se tornar o signo da permanente mudança” (CHAGAS, 2004, p.191).

O segundo capítulo se voltou para a análise das seguintes obras literárias de Ferréz: *Capão pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003), *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), *Cronista de Um Tempo Ruim* – (2009), *Deus foi almoçar* (2011), *O pote mágico* (2012) e *Os ricos também morrem* (2015), buscando ressaltar as estratégias narrativas que sustentam o pacto mimético cunhado por Ferréz extraliterariamente. Dentre essas estratégias destacaram-se: o discurso do narrador como semelhante ao discurso do autor ativista, a recorrência de personagens que fizeram factualmente parte da vida de Ferréz no bairro Capão Redondo. Observou-se que estratégias extras e intratextuais podem se configurar no que Karl Erik Schollhammer denomina de “outros meios de proporcionar efeitos de realidade”.

Ao se abordar o antiplano de Ferréz, pôde-se perceber que mesmo quando o escritor não narra os personagens na periferia esse antiplano se apresenta em sua narrativa. Assim, na mais recente obra *Deus foi almoçar*, o escritor causou certo impacto por romper com o tema “narrar o cotidiano da periferia”, estaria Ferréz rompendo com o pacto mimético que cunhou? O que se pôde perceber foi que o seu discurso militante extraliterário que ecoa no intraliterário permanece.

A militância de Ferréz tensiona a obra para um viés pedagógico, assim o aspecto de realismo na obra configura-se como meio para que o escritor busque proporcionar a finalidade de sua obra. Assim, além de sua militância que denuncia o que há de “errado”, há também a iniciativa de demonstrar o lado “certo”: “estamos mudando”, “Devia ser diferente”, e sua figura de escritor está constantemente sendo associada ao engajamento: “se não tem uns que escrevem isso numa coluna, quem vai falar?”, ou seja, se não for aquele que conhece o cotidiano dos moradores, que busca melhorias para o bairro por meio de sua figura de escritor/ intelectual atuante em prol desse lado “certo”, quem mais teria essa iniciativa ou até mesmo legitimação para isso?

Ferréz trava uma justaposição entre seu discurso extraliterário que estabelece sua imagem de escritor militante e ao mesmo tempo traz para suas escolhas narrativas esse mesmo discurso. Essas escolhas contribuem não somente para a militância do escritor como para efetivar um pacto mimético estabelecido pela associação entre o local de enunciação e a demanda social que busca essa “verdade dos bairros violentos” por meio da mídia e da literatura.

Pôde-se resgatar a ideia de que a relação entre a sociedade e a narrativa está perpassada por alguns critérios que orientam o porquê de uma pessoa querer ouvir/ler o que o outro tem a contar. Esses critérios podem se pautar num tema de interesse do leitor, numa obra legitimada pela crítica literária, ou mesmo na consideração de que a narrativa seria de alguém que possui “experiência a comunicar e conselhos a dar”. Ferréz resgata por meio de sua militância a noção de que a legitimação do discurso possa advir da “narração de fatos, presenciais ou vividos”, ou seja, somente fala/ escreve com propriedade aquele socialmente possui as características de ser alguém com autoridade para narrar.

Dessa forma, não somente o fato de Ferréz ser morador do bairro que serve de inspiração para sua narrativa é um fator atrativo para o leitor, ainda destaca-se o “real” que o autor pretende narrar e que o leitor pretende entrar em contato seja por meio dessa relação de intimidade possibilitada por meio da obra.

Mas em Ferréz, como se verificou, essa ilusão não é possibilitada somente pelas estratégias narrativas presente em suas obras, essa “ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos” pode ser reforçada quando o autor cunha seu discurso militante também extraliterariamente.

Com as mudanças históricas e o desenvolvimento das diversas estratégias narrativas, outras discussões a respeito dessa relação da sociedade com a narrativa são travadas e revelam a crença de que não há uma perspectiva da verdade e sim vários pontos de vista sobre um acontecimento, por isso, a noção de que as interferências do narrador podem ser prejudiciais para a ilusão de realidade, pois “quanto mais o narrador intervém, mais ele conta e menos ele mostra” (LEITE, 1997, p.14). Ferréz expressa que com sua militância ele conta, mas também pretende ampliar a perspectiva de realidade por meio de estratégias narrativas que intentam mostrar alguns detalhes típicos de um narrador olho de câmera: “Mas Rael não concluiu a frase, pois Cebola abriu a porta com tudo (...) (FERRÉZ, 2005, p.129).

Embora haja nas narrativas de Ferréz essa busca pelo narrador que traz uma perspectiva de estar presente nos fatos narrados de forma a estar na cena com os personagens, conforme exemplificado no trecho acima, a predominância é da estratégia narrativa que para Jean Pouillon é reconhecida como “visão por trás”, ou seja, “o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É onisciente, poderíamos dizer. Sabe de onde parte a para onde se dirige na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens” (POUILLON apud LEITE, 1997, p.21).

Ao estar entrosado com a história narrada e com as questões políticas vividas extraliterariamente, o que pode se perceber ao longo de todo este capítulo é que o antiplano de Ferréz traça sua trajetória de estratégias narrativas que contribuem para a percepção de “Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções”. Verificou-se que por mais que há a predominância do narrador que possui uma visão “por trás” há também outras posturas do narrador que estão submissas a uma estratégia mais ampla que é a da militância: o antiplano.

O terceiro capítulo buscou analisar uma estratégia narrativa de Ferréz em específico: o modo de narrar a violência realizada pelos personagens.

O fato de Ferréz ser morador de periferia e de demarcar esse lugar de enunciação pode ser uma estratégia de legitimação e aproximação do factual de suas narrativas por meio da demarcação de seu local de enunciação. Esse aspecto acaba sendo um recurso que proporciona uma expectativa associada ao “real” (factual) que recai na recepção das narrativas do autor. O que pôde-se observar foi que o “choque do real” é modalizado em Ferréz quando ele necessita “justificar” a violência realizada pelos personagens.

A partir disso, dá-se a persistência desse mito no âmbito social e como tema na literatura. E o processo de *reversibilidade* no que diz respeito à violência narrada pode agir como forma de combater o primeiro ponto de vista destacado do mito da marginalidade. Essa lógica pode perpassar várias narrativas na medida em que traz para o personagem morador de periferia a subjetividade necessária para que seja retirada ou revertida a carga negativa que o mito já cunhou no imaginário social.

Nascer e morar na periferia são contrapostos com aqueles que nascem na classe alta e não compreendem “como é o mundão lá fora”. Esse aspecto de contraposição é reforçado com o fato de o juiz possuir um comportamento como o expresso: “um juiz ria da minha cara” revela um preconceito, um tratamento diferenciado e até não condizente com a formalidade de um julgamento, o que pode provocar uma empatia no leitor a favor do personagem. Esse aspecto não é bem o choque do real no sentido do leitor se deparar com uma descrição da violência que não está no contexto, pois há uma intensificação do apelo emotivo que é baseada no uso do “choque” por meio da correlação estética entre cultura do medo, saturação midiática e incerteza urbana. Mas, em Ferréz, o choque não assim construído, pois envolve questões que provocam forte ressonância emotiva pelo apelo do “certo” e “errado” e das injustiças sociais por meio do tipo de militância estabelecida por Ferréz ao longo de suas narrativas.

Para Jaguaribe, conforme destacado no primeiro capítulo desta tese, os novos códigos realistas, passam a trazer a violência e o cotidiano de moradores das periferias de grandes centros urbanos e oferecem o “Choque do real” como parte do pacto mimético com o espectador ou leitor, mas esse pacto mimético, em Ferréz, é atravessado por sua militância e o choque do real se dá por outro tipo de apelo que não é somente provocar a catarse de uma população que não quer ter contato com a violência a não ser pelo virtual.

Essa lógica narrativa em que se destaca a militância do autor/narrador por meio da dicotomia violência justificada versus violência sem pretexto ou com o objetivo motivador a vontade de ser violento pode ser percebida ainda em *Manual Prático do Ódio*, pois com uma tempestade, o córrego destruiu a casa de José Antônio e os moradores prestaram ajuda, mas “viu Modelo colocar a pistola na cintura e entrar num carro, sabia que mesmo com todo aquele temporal, e mesmo com toda aquela desgraça, o menino estava tramando maldades”(FERRÉZ, 2003, p.209). “Modelo não era bandido, era um doente psicopata” (FERRÉZ, 2003, p.222).

Em minha dissertação de mestrado foi abordado o conceito de ressentimento, que será brevemente resgatado para uma associação com esse modo de Ferréz narrar a violência.

Maria Rita Kehl (2004), em sua obra *Ressentimento*, define o ressentido como aquele que está ciente de que lhe foi negado algo. Foram-lhe negadas, ao longo da história, questões sociais, culturais, econômicas e políticas. Isso gerou os sentimentos de marginalização, de negação e de privação, que os fazem resgatar suas raízes africanas, geralmente, remetendo ao contexto de escravidão no Brasil, muitas vezes, num sentimento também de revolta.

Sobre esse aspecto do ressentimento podemos mencionar o momento no qual Ferréz, em entrevista à TV Fórum, se depara com o seguinte questionamento: como ele poderia falar sobre a mágoa presente nos seus títulos e na sua própria fala, por exemplo, “periferia é ruim”, “a gente é magoado, é turrão”. Ao respondê-lo, Ferréz afirma não saber, pois ele faz aquilo que sente e tem vontade.

Mas esta relação com o real não é tratada de forma a valorizar o crime, a droga ou a corrupção. Os autores relatam os problemas das periferias a partir de seus personagens e percebemos o empenho em demonstrar o quanto a periferia pode ser um local vulnerável à experiência da violência. Ainda, a afirmação de Ferréz de que faz aquilo que sente vontade e de que a escrita “sempre foi um processo de inspiração e não o de ficar

pensando diante do computador” (TV FÓRUM, 2012, s/p) revela uma perspectiva de que autor está ligado à identidade periférica que se estabeleceu com a sua ação editorial.

O conceito de ressentimento está associado ao conceito de violência em *Encontros com a civilização brasileira- Conciliação e violência na história do Brasil* (1978) no capítulo intitulado “Conciliação e violência na história do Brasil”, de Gisálio Filho e Gizlene Neder observa-se a seguinte definição de violência - privação de bem-estar, de vida ou segurança. Cabe à ficção, à literatura, trazer, assim, essa perspectiva de violência que nos é negada? Até que ponto Ferréz possibilita o contato do leitor com essa perspectiva de violência negada na história oficial?

Pela perspectiva do narrador, pode-se dizer que Ferréz reflete seu discurso militante no narrador onisciente e onipresente (cf p.90). Há a perspectiva dos personagens, que pode compartilhar o discurso militante do narrador, como em Rael em *Capão Pecado* ou trazer outra perspectiva como em Modelo, personagem de *Manual Prático do Ódio* que se apresenta como um homem “mal” e violento - que mesmo sendo morador da periferia não respeitava suas regras de sobrevivência dos criminosos (cf p. 90).

Na perspectiva da ação ou enredo, além da trama ser estruturada na relação da violência justificada versus a violência nata, percebe-se a busca de Ferréz em possibilitar diversos prismas do cotidiano dos mais diversos moradores do local. A quebra da narrativa de uma trama, para focalização em um fragmento que narra a história de um personagem em específico que não está no restante da trama, pode ser uma busca de Ferréz em acrescentar uma perspectiva de realidade que está para além de seu discurso militante recorrente.

Exemplo disso, encontra-se em *Capão Pecado* (2005), pois o narrador, ao construir sua trama, conta não só a história de Rael, mas também muda de cena para contar a história de outros personagens que não estabelecem relação direta com o personagem principal. Como exemplo disso, tem-se a história do personagem tio Chico.

O personagem em questão é introduzido de modo a evidenciar os valores e a cultura da periferia, como a capoeira, por exemplo. Dessa forma, há uma nítida quebra da estrutura narrativa entorno de Rael, personagem principal, porém o narrador continua militante ao realizar essa escolha, pois acaba fazendo uma pequena contradição em seu discurso, já que, em um momento, o personagem Chico encontra-se fraco por causa das drogas e, minutos depois, na mesma cena encontra-se um herói da capoeira.

No trecho a seguir tem-se o Tio Chico mal conseguindo se levantar e sentar muitas vezes por conta da bebida: “O culto começou a parecer uma sessão de aeróbica, tio Chico

seguir como podia, pois seu velho corpo já destruído parcialmente pelo álcool não aguentava o ritmo frenético de sentar e levantar que os pastores impunham” (FERRÉZ, 2005, p.115).

No último capítulo da tese foram utilizados os estudos de Wolfgang Iser em *O ato da leitura* (1996) e de Bakhtin em *Estética da criação verbal* (2003). Além disso, vários aspectos estudados nos capítulos anteriores puderam resgatados na medida em que a teoria da recepção adotada considera sua complexidade ao se envolver com o autor, com a obra e com o leitor. Longe de se pretender esgotar a questão, buscou-se realizar um capítulo que abordaria de forma relacional ao estudo da recepção e do dialogismo às questões anteriormente trabalhadas como o efeito de real, o espaço autobiográfico, o antiplano de Ferréz, o modo de narrar a violência, por exemplo.

A recepção foi considerada como evento e isso significa considerar também o seu contexto de produção e de circulação, por exemplo. É preciso que seja considerado a inserção do autor, da obra e do leitor como uma tríade historicamente situada para que os pressupostos compartilhados e condicionantes possam ser considerados na análise da recepção de uma obra. Para Iser, “a significação é referencial, ou seja, ela tem um caráter discursivo” (ISER, 1996, p.54).

Para Iser, o autor se fundamenta no referencial para sua escrita, mas quando a escrita é tecida, ela passa a ser um efeito estético e o “sentido só começa a perder seu caráter estético e assumir um caráter referencial quando nos perguntamos por seu significado” (ISER, 1996, p.55).

A referencialidade resgatada pelo leitor também é abordada pela relação que os textos verbais têm com os atos de fala “o ato de fala apresenta a base heurística para o fato de que as frases escritas de textos ficcionais, ao serem enunciadas, sempre ultrapasse o texto impresso para relacionar o receptor com realidades extratextuais” (ISER, 1996, p.105).

Embora essa relação de referencialidade exista, Iser defende que o texto literário precisa tirar “proveito das possibilidades de experimentar noutras condições a experiência cotidiana” (ISER, 1996, p.82). Mas como o leitor projetado por Ferréz é aquele que precisa de seus argumentos tanto quanto ele mesmo como figura engajada, a leitura é condicionada para que o cotidiano expresso na narrativa seja apenas mais um argumento em prol dessa necessidade política extraliterária que o autor cunha em seu antiplano performático e literário.

O espaço autobiográfico que perpassa a recepção das obras realiza um paralelo entre a vida do escritor e suas narrativas. A militância do autor, extraliterariamente, e a militância presente em seu narrador ou em seus personagens contribuem para esse espaço autobiográfico e para a realização de pressupostos por parte dos leitores, seja esses especializados ou não.

A respeito dos pressupostos, Iser destaca que os textos oferecem acessos a ele, esses acessos dialogam com o sistema de referencialidade, embora os textos literários não se esgotem no sentido denotativo, essa referencialidade é um processo de leitura.

Logo em seguida, o autor considera que a pressuposição de que a ficção somente é categorizada como tal em contrapartida do que seria real (factual), como se ambas fosse um polo oposto da outra, poderia ser então desfeita. Iser conclui assim que “Se a ficção não é realidade não é porque careça de atributos reais, mas sim porque é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável; por isso, a ficção não se confunde com aquilo que ela organiza” (ISER, 1996, p.102).

Iser retoma a discussão cunhada por Barthes, pois o processo de leitura de uma obra “Já não se trata mais de evidenciar o que ela significa, mas sim os seus efeitos” (ISER, 1996, p.102) o efeito de real, a estrutura intencionada que por meio da linguagem proporciona efeitos, que dependerão do sistema de referencialidade do autor e do leitor.

A relação dos signos com os interpretantes vai além da decodificação, para Iser, essa relação exerce uma força política que tem diz respeito à “conduta que é ativada no receptor” (ISER, 1996, p.103). Se um sujeito está dentro de um ônibus urbano, pode deparar-se com informativos sobre acentos preferenciais, isso não só irá ditar o que pode ou não ser realizado pelo sujeito, mas toda uma postura e uma conduta de sujeito cidadão e ético é despertada conjuntamente.

Podemos assim considerar que as estratégias performáticas do escritor e as estratégias presentes em sua narrativa exercem uma força no leitor, força essa associada à causa que ele defende. Uma conduta ética é tencionada para valorização desse discurso em prol das periferias.

Jacques Rancière em Políticas da escrita (1995) percebe essa relação política que toda escrita possui na medida em que ela é um ato sujeito a desdobramentos. Observa-se assim que as escolhas do autor indicam uma intenção autoral, que pode não ser garantida, mas o autor e o leitor participam de uma determinada convenção e se essa convenção for partilhada, o leitor pode tender a encarar a obra como que as asserções presentes fossem mais para o real do que para o fictício, mesmo sabendo que se trata de uma ficção.

Com relação ao engajamento, para Rancière o mesmo estaria na presença de asserções reais e a ficção propriamente dita seria fruto das asserções imitadas das que ocorrem na realidade, ou seja, aquelas situadas e que possuem compromisso com relação ao enunciador. Mas, para o autor supracitado, esse princípio positivo nos faz questionarmos sobre: “Como é que o uso do fingimento por parte do escritor é recebido pelo o que é? Como é que o ficcionista pode imitar perfeitamente um ato sem criar a ilusão de sua realização?” (RANCIÈRE, 1995, p.36).

A recepção dependerá tanto as escolhas do autor para compor a trama – e da capacidade do leitor de percebê-las- quanto dos outros fatores que também estão por trás do texto como o discurso militante de Ferréz, por exemplo.

Jaques Rancière discute a questão de uma obra ser ou não literatura na sociedade e reconhece que inúmeros fatores podem agir para legitimá-la como tal, fatores esses não somente estéticos, mas associados a instituições e convenções extratextuais. Se uma obra é considerada como ficção e como literatura, por diversas instâncias, isso traz uma forte carga ao texto que é considerado como tal mesmo que o leitor reconheça a carga de veracidade ou factualidade na narrativa devido a possibilidade de estar “ligada a uma historicidade” (RANCIÈRE, 1995, p.97) para além da narrativa.

Retomando os atos de linguagem da Teoria dos atos de fala, pode-se chegar a uma leitura que aproxime o que é expresso nas obras com enunciados situados em contextos específicos (esse contexto específico pode estar associado inclusive a políticas públicas realizadas pelo governo) assim como os atos de linguagem, para Iser, o texto literário pode conter essa força situacional. Para o teórico da recepção, “O ato de fala apresenta a base heurística para o fato de que as frases escritas de textos ficcionais, ao serem enunciadas, sempre ultrapassam o texto impresso para relacionar o receptor com realidades extratextuais” (ISER, 1996, p.105).

Em Ferréz, podemos acrescentar que sua ação verbal extra e intraliterária depende da redução de indeterminações, que é “regulada, no uso verbal da ação pragmática, por convenções, procedimentos, adequabilidade à situação e garantias de sinceridade”. Elas constituem a referência para que a linguagem se adeque ao contexto de ação e pode ser dada de antemão para o leitor na medida em que discursos jornalísticos, entrevistas, depoimentos e o blog do escritor, por exemplo, podem agir como uma referencialidade pragmática para a recepção das obras.

A mimese é retomada por Iser, para ele o que a obra literária traz como “objeto é imaginário à medida que não é dado, mas pode ser produzido através da organização dos

símbolos textuais na imaginação do receptor” (ISER, 1996, p.120). A mimese passa a ser uma forma de percepção da realidade presente na obra por meio das escolhas vocabulares do autor e do tipo de leitura que o leitor realiza.

Associada a essa “construção” da linguagem, ou seja, a esse efeito de real pretendido, destacam-se as “condições” de percepção do real na obra. Elas são fruto de convenções sociais e contribuem para esse efeito: “os significantes não designam a perfeição por eles denotada, mas sim as condições de representação” (ISER, 1996, p.122).

Porém, o próprio texto também contribui para essas condições, na medida em que, ele pode trazer pistas, em maior ou menor grau, que remetem a determinadas convenções de acordo com o repertório que se espera que o leitor tenha. Um texto literário pode assim exigir de formas diferentes a participação do leitor “A participação é bem pequena quando o texto reproduz quase todas as normas comuns, e é bastante intensa quando a correspondência tende a zero” (ISER, 1966, p.156).

Na monografia de pós-graduação, intitulada “A condição de réu do narrador da Literatura Marginal”, defendida por mim em 2012, destaquei que o narrador, inclusive em Ferréz, age como se estivesse sendo julgado pela sociedade por ser morador de um local violento e estivesse em prol da violência por defender os moradores. Ou seja, o mito da marginalidade como convenção social é resgatado como sendo o que o leitor pensa para que Ferréz possa se contrapor a essa convenção. Essa postura de contraposição é percebida tanto extratextualmente quanto intratextualmente, como se observou nos capítulos anteriores desta tese.

Ferréz chega a ser questionado por muitos sobre o teor literário de sua escrita, já que há uma nítida demarcação do contexto atual extraliterário e uma exigência de participação mínima do leitor devido à sua forte condução de leitura imposta por sua postura engajada.

A respeito dessa condução, o discurso de Ferréz como escritor oriundo da periferia pode estar presente na fala do narrador, assim como pode estabelecer uma relação de proximidade com o personagem, pois esse narrador se revela como um conhecedor do meio narrado, ou seja, comporta-se como um dos moradores da periferia ao estabelecer uma postura de narrador onisciente e que transmite uma indignação e revolta a partir de certos acontecimentos.

A lógica do dialogismo expressa a constante relação que os discursos presentes nas diversas esferas sociais podem possuir. Isso possibilita a consideração de que possa haver uma ressonância do próprio discurso extraliterário de Ferréz exercendo uma força

de influência na obra literária- sendo essa uma estratégia presente de fato nas pistas textuais ou não. Além do próprio discurso militante, podemos destacar ainda a relação de ressonância discursiva com os demais discursos em prol das periferias como os associados ao *RAP* e ao *Hip Hop* por exemplo. Esses discursos aderem às suas escritas um caráter político e ideológico que ecoa e possibilita considerar o leitor como aquele que está imerso nessas questões sociais e políticas e que precisa, por meio do aspecto interdiscursivo, entender que se trata de um discurso forte, legítimo, político e social.

Bakhtin, se expressa por meio dos exemplos de falantes e ouvintes em contextos reais de uso da linguagem, ele também considera os discursos literários como enunciados- apesar de salientar a complexidade com a qual o discurso literário está envolvido na sociedade, destaca que “tudo o que aqui dissemos refere-se igualmente, *mutatis mutandis*, ao discurso escrito e ao lido” (BAKHTIN, 2003, p.272).

Essa lógica dialógica dos discursos sejam falados ou escritos é uma questão presente no comportamento dos falantes/escritores como algo intrínseco. Mas mesmo sendo um aspecto natural, Ferréz ao se colocar como figura militante tanto extra quanto intraliterariamente, ressalta ainda mais que o seu discurso “antiplano” rege a tríade autor, obra e leitor por meio da necessidade responsiva de seus discursos.

Essa relação entre autor, obra e leitor é destaca por Bakhtin em *Estética da criação verbal* (2003). Para ele, esses três componentes agem de forma relacional porque os discursos, materializados ou não, fazem parte de uma cadeia discursiva que rege todos os tipos de interação social pelos quais os indivíduos como seres discursivos passam.

Para Bakhtin todo enunciado exige uma posição de sujeito por trás dele, na medida em que na sociedade de hoje temos, por convenção, a importância da figura autoral: “Porque o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso” (BAKHTIN, 2003, p.274). E como discurso que se constitui de outros discursos a interdiscursividade e a intertextualidade colocam em questionamento a premissa da “autossuficiência da representação realista” (ISER, 1996, p.151).

A intertextualidade e interdiscursividade com fenômenos contemporâneos dá um caráter mais real ao livro, mesmo sabendo que se trata de ficção. O Autor, na nota para a nova edição, nos revela o seguinte trecho: “A história de Rael e Paula está há cinco anos nessas páginas, mas antes estava na própria vida, e a cada nova leitura ela se desenrola novamente” (FERRÉZ, 2005, p. 09). Com isso, podemos perceber que o autor deixou

impregnado na trama as referências não só aos aspectos do cotidiano real do leitor, como ainda as referências de seu discurso como autor engajado também extraliterariamente.

Essa forma dialógica de se conceber os discursos envolve se considerar a recepção em todos os processos associados às obras e a necessidade que temos de retomar a figura do “sujeito do discurso” como uma figura intencional. Além do aspecto que adere uma postura política por parte do autor e do leitor em todo enunciado, pode-se salientar o real é de fato uma construção de uma determinada percepção do sujeito de discurso e do leitor sobre os fatos que são determinados pelas convenções extratextuais e pelas escolhas do autor ao tecer a trama, pois ele pode optar por reforçar essas convenções ou desestabilizá-las.

O efeito de real ultrapassa a imagem do bairro narrado nas ficções e possibilita um reconhecimento de que ao narrar o bairro em que vive o escritor agrega uma causa aos acontecimentos e ao cotidiano dos moradores.

O autor do comentário supracitado parece perceber que há uma maneira de narrar de Ferréz que torna o Capão Redondo uma lenda, fato este justificado pela pelo próprio “acionamento dos índices de realidade que podem ser o território e/ ou os sujeitos, ao obedecerem a um intuito específico cita-se a realidade na ficção para formar uma abordagem politizada da marginalidade” (PATROCÍNIO, 2013, p. 60).

Longe de esgotar a questão, buscou-se sair do discurso que somente ressalta a novidade da proposta desses escritores oriundos da periferia que agora querem narrar suas questões identitárias, sociais e políticas sob o prisma subjetivo de suas condições de moradores. É preciso avançar na discussão de como pode ocorrer o funcionamento do sistema produtor de significação das obras. Não é possível explicar o sentido de uma obra literária, tendo em vista que, por convenção, considera-se a literatura uma escrita artística em potencial, um sistema interno significante, o que podemos discutir é o processo sistemático que une o significante ao significado dentro de contextos de produção, publicação e recepção da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, editora da Unochapecó, 2009.

AMARAL; DOMENICI; NETO. NR conversa com Ferréz # 1. 2014. Disponível em: <http://notarodape.blogspot.com/p/entrevistas.html>. Acesso em março de 2018.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997. (Bom Livro).

AZEVEDO. *Um episódio, múltiplas versões*. 2010. Disponível em: <http://muralbrasil.wordpress.com/2010/09/11/um-episodio-multiplas-visoes/>. Acesso em abril de 2013.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão; rev. trad. Marina Appenzeller. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARCA, Antônio Jiménez. Entrevista “Até hoje eu não sei o que é pior a Igreja ou a droga”. https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/21/cultura/1429627864_042387.html, 2015

BARCA; ROSSI, “Até hoje eu não sei o que é pior: a igreja ou a droga”. Entrevista com Ferréz, São Paulo: [27 ABR, 2015 - 21:36](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/21/cultura/1429627864_042387.html). Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/21/cultura/1429627864_042387.html. Acesso em janeiro de 2017.

BARRETO, Carolina de Oliveira. Narrativas da "frátria imaginada" - Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora.

BARROS, Gracinda Vieira. A literatura marginal periférica nos movimentos sociais em rede. 2017. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora.

BARTHES. R. “A morte do autor”. Tradução de Mário Laranjeira. In: **O Rumor da língua**. SP: Brasiliense, 1984, p. 65-70.

_____. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Crítica e verdade*. Trad Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política- ensaios sobre a literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1998.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p.119-139.

_____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: _____. **Vários escritos**. 4.ed. Reorganizado pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.99-124.

CHAGAS, P. D. *Mimesis e criticidade na obra de Luiz Costa Lima*. Em tese, Belo Horizonte, v. 8, p. 189-197, dez., 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

DAVIS, Mike. *Planeta Favela*. Tradução de Beatriz Medina – São Paulo: Boitempo, 2006.

FARIA, Alexandre G.; PATROCÍNIO, Roberto, T do; PENNA, João C (org). *Modos da margem: Figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003.

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

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

_____. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2011.

_____. *O pote mágico*. São Paulo: Planeta, 2012.

_____. *Os ricos também morrem*. São Paulo: Planeta, 2015.

_____. 1 DA SUL. Disponível em: <http://ferrez.blogspot.com.br/?search=1+da+sul#uds-search-results>. Acesso em janeiro de 2013.

_____. Literatura marginal: a cultura da periferia: ato I. In: *Caros Amigos Especial*. São Paulo, agosto de 2001. 31 p.

_____. *Pensamentos de um “correria”*. Opinião. Folha de São Paulo. São Paulo, 08 out. 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u336145.shtml>. Acesso em março de 2011.

_____. Sobre o texto na Folha de São Paulo. Disponível em: <http://ferrez.blogspot.com.br/2007/10/sobre-o-texto-na-folha-de-so-paulo.html>. Aceso em: julho de 2012.

FILHO, Gisálio Cerqueira; NEDER, Gislene. “Conciliação e violência na história do Brasil”. Encontro com a Civilização Brasileira 2. Rio de Janeiro: ANPUH, 1978.

FINOTTI, Ivan. “Bem-vindo ao ‘fundo do mundo’”. Folha de São Paulo, São Paulo, 06 de janeiro de 2000.

HERMANN, André ET alii. A periferia de São Paulo pode explodir a qualquer momento. *Caros Amigos*. São Paulo, ano 13, n 151, p.12-16, out 2009.

- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, 1v.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. 2 ed. Rio de Janeiro : EdUERJ, 2013.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do real; estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- JAKOBSON, Roman. “Do realismo artístico”. In: EIKHENBAUM, B. et alii. **Teoria da literatura; formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 2013. p. 119-127.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro - o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MARQUES, Luciana Araújo. Pacto em Capão pecado: das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) -Universidade de São Paulo.
- MARTINS, Ivan. Entrevista: “Ferréz o rolezinho foi só o primeiro ato” <http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/bferrezb-o-rolezinho-foi-so-o-primeiro-ato.html>, 2014.
- MIRANDA, Waldilene da S. Intelectuais "da periferia": das ambivalências à (re)significação do imaginário nacional. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora.
- MONGIM, Luciana Marques. Territorialidade marginais e construção est(ética): Capão Pecado e Manual Prático do ódio, de Ferréz. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- PAIM, Denise Regina da Cruz. Mídia e subjetividade: Narrativas culturais na organização do(s) Ethos da periferia midiática. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.
- PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. –Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995.

ROSA, João Guimarães. A hora e a vez de Augusto Matraga. In: **Sagarana**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, 363-413.

SALOM, Júlio Souto. “Os escritores da periferia criam novos leitores”. Editoria: Opinião Pública, janeiro 14, 2014. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/opiniaopublica/2014/01/os-escritores-da-periferia-criam-novos-leitores-por-julio-souto-salom/> Acesso em julho de 2018.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* Rio de Janeiro: Editora Ática. 1993.

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

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SUGAYAMA, Soraya. “A quebrada sou eu”. Disponível em: TV FÓRUM. TV Fórum entrevista Ferréz. 2012. Disponível em: <http://revistaforum.com.br/blog/2012/07/tv-forum-entrevista-ferrez-nesta-segunda-23-as-20h30/>. Acesso em setembro de 2013.

VELLOSO, Luciana Mendes. "Capão Pecado": sem inspiração para cartão postal. 2007. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais.

YUNES, Eliana e PONDÉ, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. 2ed. São Paulo: FTD, 1989.

ANEXO 1

Texto 1: *Opinião: Pensamentos quase póstumos*

LUCIANO HUCK foi assassinado. Manchete do “Jornal Nacional” de ontem. E eu, algumas páginas à frente neste diário, provavelmente no caderno policial. E, quem sabe, uma homenagem póstuma no caderno de cultura Não veria meu segundo filho. Deixaria órfã uma inocente criança. Uma jovem viúva. Uma família destrozada. Uma multidão bastante triste. Um governador envergonhado. Um presidente em silêncio. Por quê? Por causa de um relógio. Como brasileiro, tenho até pena dos dois pobres coitados montados naquela moto com um par de capacetes velhos e um 38 bem carregado. Provavelmente não tiveram infância e educação, muito menos oportunidades. O que não justifica ficar tentando matar as pessoas em plena luz do dia. O lugar deles é na cadeia. Agora, como cidadão paulistano, fico revoltado. Juro que pago todos os meus impostos, uma fortuna. E, como resultado, depois do cafezinho, em vez de balas de caramelo, quase recebo balas de chumbo na testa.

Adoro São Paulo. É a minha cidade. Nasci aqui. As minhas raízes estão aqui. Defendo esta cidade. Mas a situação está ficando indefensável. Passei um dia na cidade nesta semana _moro no Rio por motivos profissionais_ e três assaltos passaram por mim. Meu irmão, uma funcionária e eu. Foi-se um relógio que acabara de ganhar da minha esposa em comemoração ao meu aniversário. Todos nos Jardins, com assaltantes armados, de motos e revólveres. Onde está a polícia? Onde está a “Elite da Tropa”? Quem sabe até a “Tropa de Elite”? Chamem o comandante Nascimento! Está na hora de discutirmos segurança pública de verdade. Tenho certeza de que esse tipo de assalto ao transeunte, ao motorista, não leva mais do que 30 dias para ser extinto. Dois ladrões a bordo de uma moto, com uma coleção de relógios e pertences alheios na mochila e um par de armas de fogo não se teletransportam da rua Renato Paes de Barros para o infinito. Passo o dia pensando em como deixar as pessoas mais felizes e como tentar fazer este país mais bacana. TV diverte e a ONG que presido tem um trabalho sério e eficiente em sua missão. Meu prazer passa pelo bem-estar coletivo, não tenho dúvidas disso. Confesso que já andei de carro blindado, mas aboli. Por filosofia. Concluí que não era isso que queria para a minha cidade. Não queria assumir que estávamos vivendo em Bogotá. Errei na mosca. Bogotá melhorou muito. E nós? Bem, nós estamos chafurdados na violência urbana e não vejo perspectiva de sairmos do atoleiro.

Escrevo este texto não para colocar a revolta de alguém que perdeu o rolex, mas a indignação de alguém que de alguma forma dirigiu sua vida e sua energia para ajudar a construir um cenário mais maduro, mais profissional, mais equilibrado e justo e concluir _com um 38 na testa_ que o país está em diversas frentes caminhando nessa direção, mas, de outro lado, continua mergulhado em problemas quase “infantis” para uma sociedade moderna e justa. De um lado, a pujança do Brasil. Mas, do outro, crianças sendo assassinadas a golpes de estilete na periferia, assaltos a mão armada sendo executados em série nos bairros ricos, corruptos notórios e comprovados mantendo-se no governo. Nem Bogotá é mais aqui. Onde estão os projetos? Onde estão as políticas públicas de segurança? Onde está a polícia? Quem compra as centenas de relógios roubados? Onde vende? Não acredito que a polícia não saiba. Finge não saber. Alguém consegue explicar um assassino condenado que passa final de semana em casa!? Qual é a lógica disso? Ou um par de “extraterrestres” fortemente armado desfilando pelos bairros nobres de São

Paulo?Estou à procura de um salvador da pátria. Pensei que poderia ser o Mano Brown, mas, no “Roda Vida” da última segunda-feira, descobri que ele não é nem quer ser o tal. Pensei no comandante Nascimento, mas descobri que, na verdade, “Tropa de Elite” é uma obra de ficção e que aquele na tela é o Wagner Moura, o Olavo da novela. Pensei no presidente, mas não sei no que ele está pensando.Enfim, pensei, pensei, pensei. Enquanto isso, João Dória Jr. grita: “Cansei”. O Lobão canta: “Peidei”.Pensando, cansado ou peidando, hoje posso dizer que sou parte das estatísticas da violência em São Paulo. E, se você ainda não tem um assalto para chamar de seu, não se preocupe: a sua hora vai chegar.

Desculpem o desabafo, mas, hoje amanheci um cidadão envergonhado de ser paulistano, um brasileiro humilhado por um calibre 38 e um homem que correu o risco de não ver os seus filhos crescerem por causa de um relógio. Isso não está certo.

LUCIANO HUCK, 36, apresentador de TV, comanda o programa “Caldeirão do Huck”, na TV Globo. É diretor-presidente do Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias.

ANEXO 2

Texto 2: *Pensamentos de um “correria”*

Segunda-feira, 08/10/2007

Autor: FERRÉZ

Editoria: OPINIÃO Página: A3 0710/2888422

Edição: São Paulo Oct 8, 2007

Seção: TENDÊNCIAS/DEBATES

Ele não terá homenagem póstuma se falhar. Pensa: ‘Como alguém usa no braço algo que dá pra comprar várias casas na quebrada?’

FERRÉZ

ELE ME olha, cumprimenta rápido e vai pra padaria. Acordou cedo, tratou de acordar o amigo que vai ser seu garupa e foi tomar café. A mãe já está na padaria também, pedindo dinheiro pra alguém pra tomar mais uma dose de cachaça. Ele finge não vê-la, toma seu café de um gole só e sai pra missão, que é como todos chamam fazer um assalto.

Se voltar com algo, seu filho, seus irmãos, sua mãe, sua tia, seu padrasto, todos vão gastar o dinheiro com ele, sem exigir de onde veio, sem nota fiscal, sem gerar impostos.

Quando o filho chora de fome, moral não vai ajudar. A selva de pedra criou suas leis, vidro escuro pra não ver dentro do carro, cada qual com sua vida, cada qual com seus problemas, sem tempo pra sentimentalismo. O menino no farol não consegue pedir dinheiro, o vidro escuro não deixa mostrar nada.

O motoboy tenta se afastar, desconfia, pois ele está com outro na garupa, lembra das 36 prestações que faltam pra quitar a moto, mas tem que arriscar e acelera, só tem 20 minutos pra entregar uma correspondência do outro lado da cidade, se atrasar a entrega, perde o serviço, se morrer no caminho, amanhã tem outro na vaga. Quando passa pelos dois na moto, percebe que é da sua quebrada, dá um toque no acelerador e sai da reta, sabe que os caras estão pra fazer uma fita. Enquanto isso, muitos em seus carros ouvem suas músicas, falam em seus celulares e pensam que estão vivos e num país legal.

Ele anda devagar entre os carros, o garupa está atento, se a missão falhar, não terá homenagem póstuma, deixará uma família destroçada, porque a sua já é, e não terá uma multidão triste por sua morte. Será apenas mais um coitado com capacete velho e um 38 enferrujado jogado no chão, atrapalhando o trânsito

Teve infância, isso teve, tudo bem que sem nada demais, mas sua mãe o levava ao circo todos os anos, só parou depois que seu novo marido a proibiu de sair de casa. Ela começou a beber a mesma bebida que os programas de TV mostram nos seus comerciais, só que, neles, ninguém sofre por beber.

Teve educação, a mesma que todos da sua comunidade tiveram, quase nada que sirva pro século 21. A professora passava um monte de coisa na lousa _mas, pra que estudar se, pela nova lei do governo, todo mundo é aprovado?

Ainda menino, quando assistia às propagandas, entendia que ou você tem ou você

não é nada, sabia que era melhor viver pouco como alguém do que morrer velho como ninguém. Leu em algum lugar que São Paulo está ficando indefensável, mas não sabia o que queriam dizer, defesa de quem? Parece assunto de guerra

Não acreditava em heróis, isso não! Nunca gostou do super-homem nem de nenhum desses caras americanos, preferia respeitar os malandros mais velhos que moravam no seu bairro, o exemplo é aquele ali e pronto. Tomava tapa na cara do seu padrao, tomava tapa na cara dos policiais, mas nunca deu tapa na cara de nenhuma das suas vítimas. Ou matava logo ou saía fora.

Era da seguinte opinião: nunca iria num programa de auditório se humilhar perante milhões de brasileiros, se equilibrando numa tábua pra ganhar o suficiente pra cobrir as dívidas, isso nunca faria, um homem de verdade não pode ser medido por isso. Ele ganhou logo cedo um kit pobreza, mas sempre pensou que, apesar de morar perto do lixo, não fazia parte dele, não era lixo.

A hora estava se aproximando, tinha um braço ali vacilando. Se perguntava como alguém pode usar no braço algo que dá pra comprar várias casas na sua quebrada. Tantas pessoas que conheceu que trabalharam a vida inteira sendo babá de meninos mimados, fazendo a comida deles, cuidando da segurança e limpeza deles e, no final, ficaram velhas, morreram e nunca puderam fazer o mesmo por seus filhos! Estava decidido, iria vender o relógio e ficaria de boa talvez por alguns meses. O cara pra quem venderia poderia usar o relógio e se sentir como o apresentador feliz que sempre está cercado de mulheres seminuas em seu programa.

Se o assalto não desse certo, talvez cadeira de rodas, prisão ou caixão, não teria como recorrer ao seguro nem teria segunda chance. O correria decidiu agir. Passou, parou, intimou, levou.

No final das contas, todos saíram ganhando, o assaltado ficou com o que tinha de mais valioso, que é sua vida, e o correria ficou com o relógio. Não vejo motivo pra reclamação, afinal, num mundo indefensável, até que o rolo foi justo pra ambas as partes.

REGINALDO FERREIRA DA SILVA, 31, o Ferréz, escritor e rapper, é autor de “Capão Pecado”, romance sobre o cotidiano violento do bairro do Capão Redondo, na periferia de São Paulo, onde ele vive, e de “Ninguém é Inocente em São Paulo”, entre outras obras.

ANEXO 3

Comentários retirados do blog do escritor Ferréz

Pseudo disse...

Legal cara, parabéns mesmo. Só você mesmo pra fazer alguma coisa pela cultura na nossa vila. Valeu mesmo, isso mostra que o que você diz não é só palavra são ações que mostram resultado, quem dera todos que escrevem e "pensam" no Brasil fizesse algo assim.

Salve,

Gui Sobral

1:41 PM

[fabio disse...](#)

Fábio e Daniele.

Oi td bem

gostei muito da sua historia de vida por que vc mudo a vida de muitas pessoas.

Eu acho vc uma pessoa muito inteligente para ter inventado um projeto tão bonito.

Deus vai te agradecer por td o que vc fez pelas as pessoas pobres

valeu por td

muito obrigado por sua atenção!!!

[5:34 AM](#)

[maryF disse...](#)

Pra mim?

-geralmente se diz "nao precisava", mas... - adorei!

acompanhei o blog nos ultimos meses, SINTO lhe dizer q sou sua fã, pois sei q isso NAO significa muito pra sua luta, que é a sua vida, mas...eh isso. To pra ir aí no capao comprar um livro seu na sua mao (se eh q vc vende assim mao a mao) e pegar um autografo, conhecer o bairro - nao eh por turismo(me lembro de ter lido vc dizendo q o povo liga aí pra visitar como se fosse zoologico...), eh q do jeito como vc fala, ele fica meio q um mito, uma lenda sei lah...msm pra quem mora na periferia como eu. Espero q encare a visita como um aceno dos muleques do seu bairro, ou perto disso.

Beijos e olhares sinceros (aprendendo contigo he he he)

[12:56 AM](#)

Cacá - Capão-SP disse...

Salve guerreiro, eu não estive lá mas estamos todos juntos (nós do capão e todos das periferias deste brasil), ver vc falando desse garoto me fez lembrar do Cristiano, que com 11 anos apagaram seu olhar cheio de duvidas, pois é estamos em uma guerra, talvez até pior....porque na guerra você pode esperar o pior, aqui se convive com ele.....

Um abraço.

10:19 AM

Postar um coment

cafetão federal disse...

Ferrez, firmeza?

Não lembro o jornal, mas vi outro dia você contando uma história sobre ex-internos da Febem que, antes mesmo de voltar para casa, vão te visitar levando textos escritos no internato. Apesar de triste, achei esse fato bem interessante. Estou pensando em montar uma reportagem para o Jornal da Tarde contando a história e, se possível, publicando no jornal trechos dos textos que você recebe. A matéria teria um tom puramente descritivo, sem juízos de valor nem nada do tipo. Lógico que, se você tivesse o contato de alguns desses garotos, seria mais interessante ainda, inclusive para fazer uma eventual foto. Se você não tiver como achar os caras, podemos esperar novos jovens, infelizmente, baterem na sua porta. É isso. Queria saber se você gosta da idéia e topa conversar sobre o assunto? Você tem algum telefone de contato?

Abs,

William WWW disse...

Truta, você quer dizer que eu posso me atrever a mandar as minhas crônicas de papel de pão? Não tenho muita pretensão além de enviar o link do meu blog <http://williamww.blogspot.com>

EU escrevia também para o HIPHOPBRASIL, mas depois de algumas confusões dos "patroes", o negócio descambou e virou EPIDEMIAURBANA.COM.BR Na sessão colunistas tem os meus rabiscos como WILCdeI

Fiquem a vontade pra pegar alguma coisa, se acharem interessante. Se possível, me mande um endereço de e-mail pra onde eu possa mandar novos textos também.

O meu e-mail é williamww@gmail.com

Salve!

12:25 PM

a irreversível poesia de Leopoldo Madrugada disse...

salve, ferrez. sou de salvador-ba. é o seguinte: como faço pra te mandar uns textos pra tu avaliar e vê se tu coloca aí na ?Revista q tá pra ser lançada em 2007? valeu a força.

11:49 PM

Bardo disse...

Oi.

Sou o dono de uma comunidade do Orkut que tb se tornará uma revista literária, porém virtual.

Tenho um projeto para editar uma revista impressa, marginal e barata, porém preciso de parceiros.

Vi o anúncio e faço contato.

Entre em meu site e veja meus textos.

Vamos nos colaborar.

8:42 AM