

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Giovani Duarte Verazzani

***Capão Pecado* e as estratégias de sabotagem: um romance popular de
combate às ideologias dominantes e mobilização das massas**

Juiz de Fora
2013

Giovani Duarte Verazzani

***Capão Pecado* e as estratégias de sabotagem: um romance popular de
combate às ideologias dominantes e mobilização das massas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidades e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro

Juiz de Fora

2013

Giovani Duarte Verazzani

**Capão pecado e as estratégias de sabotagem: um romance popular de
combate às ideologias dominantes e mobilização das massas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 03/12/2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

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

Prof.^a Dr.^a Érica Peçanha do Nascimento
Universidade de São Paulo

Dedicado a todos que assumem um compromisso diante da cultura. À cultura hip-hop, principalmente.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus, o Pai Universal, por eu estar vivo e ter me proporcionado mais essa experiência enquanto ser humano, e por colocar outros humanos tão especiais na minha vida, começando pela minha família. Assim, agradeço a meu pai, Jorge Verazzani, e a minha mãe, Terezinha Verazzani, pelo imenso apoio, dedicação, paciência e, principalmente, amor despendidos ao longo desses anos todos. Obrigado sempre.

À minha companheira, Nathália Felix de Oliveira, pelo apoio e paciência em momentos de dificuldade e de desespero, pelos momentos de felicidade e inspiração, além de ter que aturar por horas enquanto eu dissertava sobre um ponto do meu trabalho. Obrigado, meu amor.

Aos meus irmãos, Ramon Verazzani e Roberta Verazzani, pela amizade que construímos vivendo juntos e por me apoiarem em todas as circunstâncias.

Em seguida, eu gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Gilvan Procópio Ribeiro, por acreditar no meu trabalho, fornecer ideias, textos, opiniões, questionar minhas escritas, e pela paciência ao longo desse percurso para com minhas dificuldades e limitações. Agradeço também ao Prof. Alexandre Graça Faria por também acreditar neste trabalho e, principalmente, por proporcionar meu encontro com a “literatura marginal/periférica”, com a qual me entendo desde o primeiro contato, como num “diálogo de olhares”. Difícil é traduzir esse “olhar” em palavras. E aqui me proponho fazê-lo. Obrigado, professores.

Agradeço também aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, com quais sempre tive boas trocas de conhecimento e que também ajudaram na construção deste trabalho. Assim, deixo meu agradecimento ao próprio Programa de Pós-Graduação pela oportunidade para que eu pudesse produzir um trabalho dessa natureza.

Gostaria de agradecer também aos amigos e colegas de curso pelas produtivas trocas de conhecimento e saber, e pelos cafés tomados entre uma aula e outra com aquele papo meio furado, meio “intelectual”, brincando com nossos próprios projetos, de tanto que falávamos sobre eles. Obrigado, amigos.

Por fim, queria deixar um agradecimento especial aos produtores de cultura que acreditam no próprio trabalho e no poder de transformação do indivíduo que o assimila. Aos escritores, poetas, artistas em geral, especialmente aos da cultura hip-

hop e elementos que a compõem: os mc's, os dj's, b-boys/girls, grafiteiros de todo canto do Brasil; muito respeito a todos esses que acreditam na cultura enquanto instrumento de mudança e produção de ideais. Obrigado, cultura hip-hop. Sem você este trabalho não seria possível.

Os aprendizes de feiticeiro, membros do proletariado revolucionário, estão dispostos a arrebatar o controle das modernas forças de produção das mãos da burguesia fáustico-franksteiniana. Quando isso se der, eles transformarão essas forças sociais voláteis, explosivas, em fontes de beleza e alegria para todos e conduzirão a história trágica da modernidade a um final feliz.

Marshal Berman, "Tudo que é sólido desmancha no ar".
(BERMAN, 2007, p.126)

*[...] eles não querem que nós saibamos que cultura é poder!
[...] Mas alguns de nós já sabem: Cultura é poder!*

Preto Ghóez, "Cultura é poder". (FERRÉZ, 2005, p.22-23)

RESUMO

Quando as manifestações artísticas e literárias, produzidas a partir de espaços marginais do conhecimento e do saber, não só conquistam um público leitor já existente e tradicional na sociedade brasileira, como também possibilitam a formação de novos públicos, originários de outras classes sociais, torna-se pertinente uma análise que ultrapasse a velha dicotomia da relação entre artista/obra e mercado e que possibilite a reflexão da posição intelectual do artista/obra na sociedade moderna contemporânea. Dessa forma, a presente dissertação tem como objetivo investigar o romance *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), obra que projeta Ferréz na cena literária contemporânea, identificando a construção de um projeto literário de luta e resistência que procura interferir na realidade cultural e social desses espaços marginais e dos sujeitos históricos que os constituem. A partir da sua primeira obra, *Fortaleza da Desilusão* (FERRÉZ, 1997), um livro de poemas com tendências modernistas, percebe-se uma mudança nas estratégias literárias que permitem ao autor a ampliação e conquista do seu público alvo, bem como a elaboração de uma literatura que estabeleça uma luta cultural de caráter popular. Através da sabotagem dos recursos estéticos de produções voltadas para um público massivo, como a característica folhetinesca e a reprodução do mito da ideologia familiar em *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), Ferréz expõe as contradições inerentes às ideologias dominantes, contrastando-as com a multiplicidade de vozes e consciências que se fazem presentes na obra e possibilitando, assim, a formação do “autor como produtor” (BENJAMIN, 1994).

Palavras-chave: Ferréz. Resistência. Ideologias. Indústria Cultural. Literatura Brasileira.

ABSTRACT

When artistic and cultural forms, produced from the marginal spaces of the official knowledge, not only achieves a traditional readership of the Brazilian society, but they enable the formation of new ones, originating from others social classes, it becomes relevant a analysis that goes beyond the traditional dichotomy of the relationship between the artist/work and the market, and that allows them to reflect the intellectual position of the artist / work in contemporary modern society. Therefore, the present dissertation intends investigate the novel *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), work that reveals Ferréz in the contemporary literary scene, identifying the construction of a literary project of fight and resistance, that may interfere in the social and cultural realities of these marginal spaces and its historical subjects. From his first work, *Fortaleza da Desilusão* (FERRÉZ, 1997), a poetry book with modernist tendencies, it is possible to realize a change in the author's literary strategy that allows him to extend and achieve his target audience, as well as the elaboration of a literature that establishes a cultural fight, with popular characteristics. Through the sabotage of the aesthetic resources focused on massive public, as the feuilletonistic characteristics and the reproduction of the myth of family ideology in *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), Ferréz exposes the contradictions inherent in the dominant ideologies which contrasts it with the multiplicity of voices and consciences that are present in the work, enabling the formation of "the author as producer" (BENJAMIN, 1994).

Key-words: Ferréz. Resistance. Ideologies. Cultural Industry. Brazilian Literature.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA.....	12
INTRODUÇÃO.....	14
1 MOBILIZAÇÃO DE TEORIAS: PARA PENSAR A ESTRATÉGIA LITERÁRIA “TERRORISTA” DE FERRÉZ.....	19
1.1 A LITERATURA E A CRÍTICA.....	23
1.1.1 O já dito: o excesso de realismo e suas consequências.....	23
1.1.2 E o por dizer: o caráter folhetinesco.....	30
1.2 A INDÚSTRIA CULTURAL: AS PERDAS E GANHOS DA ARTE SÉRIA.....	33
1.3 CULTURA POPULAR E IDEOLOGIA: CAMPOS DE LUTA E TRANSFORMAÇÃO.....	36
2 CAPÃO PECADO E AS ESTRATÉGIAS DE SABOTAGEM: DA CONSTRUÇÃO DA “FORTALEZA” ÀS MUDANÇAS NA FORMA DE COMBATE.....	42
2.1 A PRIMEIRA PEDRA DO FORTE: UMA “FORTALEZA” BEM ELABORADA, MAS DESESPERANÇADA.....	42
2.2 <i>CAPÃO PECADO</i> : SAINDO DA DEFENSIVA POÉTICA E MOBILIZANDO UM UNIVERSO FICCIONAL.....	48
2.2.1 Subversão do gênero e dos elementos da narrativa: ampliando horizonte de público e buscando uma estética efetiva.....	49
2.2.2 O narrador, Matcherros e o “mito de família”: sabotando as ideologias dominantes.....	61
2.3. ENTRANDO E SAINDO DA INDÚSTRIA CULTURAL: CONSTRUINDO UM ROMANCE POPULAR.....	72
3 ECOS DE SABOTAGEM EM <i>NINGUÉM É INOCENTE EM SÃO PAULO</i>.....	78
3.1 CONSTRUINDO UMA OBRA SEM INOCÊNCIA: A CONSCIÊNCIA DO TRABALHO LITERÁRIO.....	80
3.2 “O PLANO” E A SABOTAGEM: PRODUZINDO PRODUTORES.....	82

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
BIBLIOGRAFIA.....	92
ANEXOS.....	96

NOTA INTRODUTÓRIA

Antes de iniciar a abordagem do assunto deste documento, considero não só necessário, útil, mas fundamental e imprescindível, um breve relato da relação entre o autor deste trabalho e as obras em análise no mesmo. Penso que o fruto da pesquisa só pode nascer, amadurecer e ser colhido na subjetividade dessa relação, principalmente em se tratando de literatura, em que as leituras, análises e pareceres se diversificam de leitor para leitor, de acordo com suas formações e perspectivas. Não que essa subjetividade da relação seja a matéria principal da qual se ocupará este texto, mas as reflexões e análises objetivas a que me proponho tiveram início bem antes do surgimento e do contato direto com a cena literária tratada aqui.

Enquanto o Brasil desfrutava da tão famigerada democracia, conquistada em meados da década de 1980, e já para os finais da década seguinte, uma cena musical das periferias paulistanas, surgida também na década de 80, dava sinais do seu potencial. O rap (do inglês *rythm and poetry*), um dos elementos da cultura hip-hop, começa a circular fora das periferias, principalmente através do grupo Racionais MC's, com letras e sonoridades contundentes, denunciando e apontando os resquícios dos tempos sombrios e os conflitos sociais e culturais que se arrastam há anos.

Desde adolescente, então, a partir do contato com essa cultura, sempre declarei meu respeito e minha profunda afinidade com as ideias e ideais difundidos pelo Hip-Hop, embora nunca tivesse sido morador de periferia ou vivenciasse as realidades expostas pelas letras de rap. Considerando que eu morava em Muriaé, interior de Minas Gerais, e a cena em questão vinha das periferias de São Paulo, é de se supor que haveria algo na linguagem do rap que desvelasse para mim os abismos sociais e suas consequências nas cidades urbanizadas (de São Paulo a Muriaé), pois a identificação com o estilo musical transcendia a localidade de sua produção. O interessante é que eu via sempre “algo a mais” nessa cena; algo que ultrapassava a revolta, rebeldia e violência das letras, mas, ainda muito jovem e com parca bagagem cultural, não conseguia vislumbrar e definir este “algo a mais”; via algo nascer na rua, como uma flor, e não conseguia explicar que era uma flor, embora não tão “bela”.

Como uma cultura que não correspondia (não corresponde!) aos valores e padrões da cultura hegemônica, o Hip-Hop sempre foi – e ainda continua sendo sob

olhares mais conservadores – uma degeneração da linguagem, da música, das ideias e valores da classe dominante. Além de serem malvistas por diversos segmentos da sociedade, os artistas do rap e do hip-hop se recusavam a aparecer na mídia, dar entrevistas, principalmente aos meios de comunicação hegemônicos no Brasil. Parecia um movimento de resistência sem motivo, já que vivíamos numa democracia. Será? Será mesmo que o estado democrático de direito fora implantado de fato? Será que os tempos de censura, tortura e silêncio haviam realmente acabado? O discurso do rap mostrava que ainda não. Para uma parcela da população, a qual sempre ficou relegada ao limbo, a democracia tinha um rosto diferente e o estado só mostrava sua face repressiva e opressora. Assim prossegui acompanhando o movimento da cultura hip-hop, mesmo longe de seus locais de manifestação.

Já para o fim da graduação, na disciplina de Estilística, ministrada pelo professor Alexandre Graça Faria, deparei-me com um tipo de literatura que, de muitas maneiras, se assemelhava muito ao conteúdo das letras de rap. Ferréz, através do projeto *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, trazia uma escrita que, agora, ajudava-me – ao mesmo tempo em que me complicava, e muito – na leitura daquele “algo a mais” mencionado anteriormente. Com a sua inserção na literatura, a cultura das periferias, então, ganhava um fôlego novo e se apoderava de uma arma indiscutível para a contestação dos padrões hegemônicos e, ao mesmo tempo, para a resignificação das consciências dos sujeitos históricos. Desde então, minhas pesquisas têm se dedicado a esse referido escritor, ou melhor, suas produções artísticas e os efeitos que delas podiam ser apreendidos.

Portanto, este trabalho pretende ajudar, na medida do possível, na compreensão das manifestações literárias da contemporaneidade, principalmente as desenvolvidas em espaços geográficos específicos, como as periferias urbanas brasileiras, mostrando de que forma a literatura pode se tornar um ato político, seja como arma de combate contra a dominação, seja como instrumento de conscientização dos sujeitos leitores/consumidores dessa cultura marginal.

INTRODUÇÃO

Um fenômeno relativamente recente vem se apresentando com cada vez mais força e intensidade nos ambientes de produção, circulação e consumo de bens culturais. Trata-se da produção literária singular de escritores brasileiros das favelas e periferias das grandes metrópoles nacionais, que produzem e concebem as artes e a cultura como um todo a partir desses lugares de enunciação. Tal fato vem chamando a atenção da crítica especializada e do mercado editorial, não só pela quantidade, mas principalmente pela qualidade dessas obras.

Um dos precursores dessa cena, que desponta no início do novo século, é o paulistano Reginaldo Ferreira da Silva, mais conhecido pelo nome com o qual assina seus textos e demais produções: Ferréz. A alcunha é a junção de nomes de dois personagens históricos do Brasil, vistos como figuras marginais e criminosas: Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (daí Ferre) e Zumbi dos Palmares (Z), e visa ao reforço do caráter de luta e de resistência nas obras literárias do autor e nas suas atividades fora da escritura, bem como ao grau de periculosidade destas em relação às culturas dominantes.

Nascido e crescido em periferia, no Valo Velho, distrito de Capão Redondo, e trabalhando em funções menos prestigiadas economicamente, como balconista e auxiliar administrativo, Ferréz vem se destacando no cenário literário brasileiro da última década com a publicação de vários livros, entre romances, contos, crônicas e poemas. Sua atividade cultural também se expande com a produção de um documentário – *DVD Literatura e Resistência* (FERRÉZ, 2009) – e discos de rap – *Determinação* (2004) e *Tref* (2006), criação de uma editora e selo próprios, como *Literatura Marginal* e *Selo Povo*¹, propiciando a divulgação de autores menos conhecidos e que não conseguiriam espaço em editoras de mais peso. Além disso, é idealizador e executor da marca *1daSu*², cuja produção de roupas e acessórios

¹ “Selo Povo é a primeira coleção da Literatura Marginal, serão 8 livros vendidos a preços totalmente populares. A distribuição está sendo organizada de forma a atingir vários estados do Brasil. Uma iniciativa da Editora L.M com parceria da Ação Educativa, que promoverá uma revolução no mercado editorial, pondo a periferia na rota de distribuição de livros, revistas, hqs e documentários.” (FERRÉZ, **Selo Povo**. Disponível em: <<http://selopovo.blogspot.com.br/>>. Acesso em 15 set. 2012.

² “Somos uma marca que cria e produz cultura de periferia com foco na transformação social. Nossa missão é fomentar a economia da periferia através da produção e comercialização de produtos culturais. Fundada em 1999, a **1DASUL** foi, desde o início, uma marca desenvolvida por talentos

visa, mais do que simplesmente, a uma inserção no mercado do vestuário, uma vez que esses produtos reforçam a valorização da cultura local das periferias e interferem, ainda que minimamente, na influência causada pelas indústrias multinacionais famosas de artigos de vestuário, criando uma espécie de concorrência, não só de mercado, mas também ideológica.

Sua primeira produção literária é um livro de poemas, *Fortaleza da Desilusão* (FERRÉZ, 1997), publicado através do patrocínio da empresa em que trabalhava na época, numa tiragem de 1.500 exemplares. Hoje essa obra encontra-se esgotada e nenhuma outra edição foi produzida. No entanto, é através de seu primeiro romance, e segunda produção literária, *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), que o autor ganha destaque na cena literária e no mercado editorial, tendo sua primeira edição esgotada em apenas dois meses de lançamento e proporcionando sua projeção em eventos literários, mídias impressas e audiovisuais. A repercussão foi tanta, que Ferréz chegou a ser contatado por norte-americanos que, ao mesmo tempo em que ofereciam transformar o romance numa produção cinematográfica, ofereciam bolsa de estudo ao autor para que se aperfeiçoasse em suas produções por lá. Mas o autor, motivado por suas convicções pessoais e buscando uma coerência com seu projeto de literatura e cultura, recusa-se a aceitar tais propostas.

A partir do sucesso do seu primeiro romance, Ferréz é convidado a escrever colunas na revista *Caros Amigos* e amplia seus projetos literários e culturais. É através desse periódico que ele idealiza e lança o projeto *Literatura Marginal*, numa edição especial da revista publicada em três números, com produções artísticas entre poemas, contos e crônicas, de pessoas que viviam sob a condição de marginalidade, nas periferias ou em outro ambiente de exclusão, como os presídios.

urbanos. Seu nome vem de sermos todos 1 pelo mesmo ideal. A marca, com o tempo, se tornou uma resposta do Capão Redondo para a violência, provando que lutamos por um lugar melhor. Temos agora nosso próprio símbolo: o logo da **1DASUL** que tem o ideal de ser o brasão do nosso povo. A grife **1DASUL**, por meio do Instituto 1DASUL, patrocina quermesses, festas comunitárias, shows de hip-hop, além de oficinas e palestras literárias, e ajuda a manter projetos sociais na Zona Sul de São Paulo, como a Ong Interferência, que apoia 104 crianças. Por isso, quando colocar a **1DASUL** no corpo, saiba que você está vestindo uma ideia de mudança; você está somando para a autoestima do nosso povo. O conceito trazido pelos produtos **1DASUL** conquistou as ruas das periferias, chegando até as mais variadas regiões do país. Isso se reflete na quantidade de pessoas que usam bonés, camisetas, blusas e os diversos acessórios que estampam a marca, com destaque aos livros, quadrinhos, CDs e DVDs, além dos famosos adesivos para carros e motos. Mais do que exibição de grife, esta exposição é uma grande manifestação de identidade.” (FERRÉZ, **1dasul**. Disponível em: <<http://www.1dasul.com.br/>>. Acesso em: 05 out. 2012.

Com efeito, o projeto ganha visibilidade e público através da revista e, conseqüentemente, seu idealizador começa a se destacar como escritor, inserindo-se de vez no mercado editorial e cultural através do segundo romance, *Manual Prático do Ódio* (FERRÉZ, 2003), e um livro de contos, *Ninguém é Inocente em São Paulo* (FERRÉZ, 2006). Em seguida, produz o documentário *Literatura e Resistência* (FERRÉZ, 2009), no qual aborda sua trajetória como artista, seus projetos e atuações dentro e fora das periferias.

Seus últimos trabalhos literários constam de um livro de crônicas, *Cronista de um tempo ruim* (FERRÉZ, 2009), livro de bolso lançado pelo Selo Povo, e seu último romance lançado no ano de 2012, *Deus foi Almoçar*. Além de tudo isso, Ferréz participa de palestras, debates, conferências que discutem as culturas periféricas e possui forte ligação com o movimento hip-hop e seus representantes.

Através dessa resumida biografia, nota-se que Ferréz é figura atuante na cultura e no cenário literário brasileiro, o que por si só já fornece material suficiente para quem pensa, discute e repensa a cultura no mundo globalizado, e como ela interage com o público/receptor, sua relação com os mercados, sua influência político-social, etc., quer sob o viés antropológico, quer sob o sociológico; quer sob o filosófico, quer sob o literário.

Entretanto, a presente dissertação ocupar-se-á de uma das produções literárias de Ferréz, o seu primeiro romance, *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), sem ignorar, é claro, outras produções e informações relevantes para as leituras que serão propostas. Digo leituras propostas, porque a linha de raciocínio que este texto seguirá não se quer exclusiva e nem se julga a única das possibilidades. Ao contrário, as reflexões e questões que serão desenvolvidas nesta dissertação objetivam a expansão do conhecimento e o enriquecimento não só da pesquisa acadêmica, bem como das próprias culturas periféricas e seus diversos artistas que, hoje, de forma incrivelmente contundente e atuante, debatem, discutem e pensam as culturas e suas relações sociais e políticas em seus espaços de enunciação³.

A escolha de tal obra se faz pertinente não só por ser aquela que projeta o autor no mercado editorial e possibilita a conquista e formação de um determinado

³ Penso, aqui, nas manifestações que pulularam nas periferias paulistanas dos últimos anos. Os projetos de autores como Sérgio Vaz, com o Sarau da Cooperifa, Alessandro Buzo, com o Sarau Suburbano, Rodrigo Ciríaco, com o Sarau dos Mesquiteiros, onde não ocorre só a apreciação de arte e cultura, mas também acontece o debate sobre artes e suas relações políticas e sociais.

público leitor, mas também por delinear um projeto literário que tende a se prolongar e se aperfeiçoar nas obras subsequentes; um projeto de literatura que interfira nas realidades presentes na periferia, muitas vezes marcadas pelos processos de exclusão e estigmatização das culturas locais, as quais destoam do padrão da cultura dominante.

Para se pensar a tendência literária seguida pelo autor, então, se faz necessário rever um pouco da tradição ficcional brasileira e as tendências ficcionais contemporâneas sob a luz política e sociológica de Antonio Candido (2006, 2009), Heloísa Buarque de Hollanda (2011), Beatriz Resende (2008) e Karl Erik Schøllhammer (2009), além de demais trabalhos de alguns colegas acadêmicos que se inquietam e investigam a literatura que vem das periferias urbanas brasileiras.

A metodologia consistirá na leitura e análise do texto literário do autor em questão, auxiliadas por pensadores e críticos da literatura e da cultura dos últimos tempos. A prioridade da análise será, certamente, as características estéticas da obra *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) - como gênero, forma, personagens, narrador, etc. - invocando, quando pertinente ao trabalho, a atuação performática do autor em outros ambientes que não o literário, como sua inserção no mercado editorial, suas iniciativas empreendedoras e suas intervenções culturais diretas na sociedade. Duas outras obras do autor nos servirão de base para analisar a construção desse projeto literário: o seu primeiro trabalho, *Fortaleza da Desilusão* (FERRÉZ, 1997) e sua quarta obra, *Ninguém é Inocente em São Paulo* (FERRÉZ, 2006), pelo fato desses trabalhos dialogarem diretamente com a nossa proposta.

Através dessas análises, espera-se depreender a relação entre literatura/cultura e política no estágio atual da modernidade brasileira, na medida em que o texto, o discurso literário está sujeito, como qualquer manifestação da linguagem, à problemática da ideologia, um antigo conceito da modernidade que será (re)pensado e discutido através de Bakhtin (2006), Marilena Chauí (2007), Stuart Hall (2009) e Slavoj Žižek (2011), mostrando como ela (a ideologia) age sobre os sujeitos históricos e sobre a sociedade de maneira dupla, seja para ocultar as contradições da modernidade, seja para revelá-las. Outra expectativa, a partir dessa análise da ideologia, é encontrar a reconstrução de outras ideologias, as quais servirão para a resignificação e reconstrução da identidade cultural das minorias marginalizadas na sociedade. Desta forma, discutiremos em que medida Ferréz concretiza a politização da sua literatura, buscando uma democratização da sua

estética literária, lançando mão, inclusive, de um velho gênero cujo alcance sempre foi mais popular (e também massivo!) no Brasil: o folhetim. Com a ajuda das pesquisadoras Marlyse Meyer (2006) e Tânia Rabelo Costa Serra (1997), então, espera-se identificar no romance de Ferréz algumas das características do folhetim que podem, em parte, explicar seu recorde de vendas e aceitabilidade do público em geral.

Em decorrência dessa escolha estética feita pelo autor, discutiremos também os conceitos de cultura popular e cultura massiva, através do suporte teórico de Hall (2009), Pierre Bourdieu (1982), bem como de Adorno e Horkheimer (2000), Walter Benjamin (1994) e Renato Ortiz (2006), verificando em que medida a obra *Capão Pecado* (2002) se aproxima tanto do popular, no sentido de uma cultura que se coloca em tensão com as culturas dominantes, quanto do massivo, incorrendo em algumas estratégias mercadológicas utilizadas em *best-sellers* e de produções audiovisuais de massa.

Por último, ver-se-á como o autor, ao se valer dessas técnicas, atua como um produtor, na medida em que abastece um sistema de produção ao reproduzir as ideologias que regem as relações sociais compreendidas nesse sistema, mas modifica-o, quando propõe novos paradigmas às ideologias dominantes e revela as contradições dos antigos.

1 MOBILIZAÇÃO DE TEORIAS: PARA PENSAR A ESTRATÉGIA LITERÁRIA “TERRORISTA” DE FERRÉZ

[...] *Eu tenho uma missão*
E não vou parar [...]
 Mano Brown, Racionais MC's
Capítulo 4 Versículo 3

O presente capítulo pretende abordar os conhecimentos teóricos pertinentes à análise e compreensão de um projeto literário que pode ser delineado através das produções literárias e intervenções culturais do escritor Ferréz na sociedade brasileira do século XXI, e que pode ser observado numa leitura pontual de *Capão Pecado*.

A partir do planejamento das edições especiais da revista *Caros Amigos Especial. Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato I* (2001), *ato II* (2002) e *ato III* (2004) que, em seguida, foram editadas e publicadas em livro pelo autor em análise – *Literatura Marginal Talentos da Escrita Periférica* (FERRÉZ, 2005) –, começa-se a esboçar um projeto literário, com características singulares, que pode ser percebido principalmente na escrita de Ferréz. O texto de abertura desse livro escrito pelo referido autor e considerado como um manifesto é significativo para a compreensão desse projeto, que parece se estender às suas demais produções e intervenções culturais.

Embora seja de uma época posterior ao romance que se pretende analisar – *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) – “Terrorismo Literário” (FERRÉZ, 2005) nos fornece pistas para que possamos melhor compreender não só esse romance, mas outras obras do artista, bem como seu projeto literário maior, o qual tentaremos esboçar através do arcabouço teórico que será discutido neste capítulo.

Naquele texto, Ferréz, de maneira contundente e agressiva, expõe sua concepção do que é a *sua* (grifo meu) “Literatura Marginal”, produzida pelo próprio a partir da periferia que (o) habita, e reforça seu caráter não só de resistência, mas de reação através da palavra e da literatura: “A capoeira não vem mais, agora *reagimos* com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós” (FERRÉZ, 2005, p. 9 *grifo meu*). O próprio título, “Terrorismo Literário” (FERRÉZ, 2005, p. 9), nos dá uma ideia do caráter de guerrilha urbana que essa literatura vai assumir perante a ideologia dominante capitalista que homogeniza e massifica a população, principalmente a população excluída e esquecida nas periferias, o excedente

humano desse sistema econômico inerentemente excludente; uma literatura que se propõe como “rocha na areia do capitalismo” (FERRÉZ, 2005, p. 9), que idealiza, nas palavras do próprio autor, “[...] mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos ‘direitos iguais’, da farsa do ‘todos são livres’ [...]” (FERRÉZ, 2005, p. 10); que pressupõe que “[...] a guerra [é] maior agora, os grandes meios de comunicação estão aí, com mais de 50% de anunciantes por edição, bancando a ilusão que você terá que ter em sua mente” (FERRÉZ, 2005, p. 12); que deseja “muita paz se você merecê-la, senão, bem-vindo à guerra” (FERRÉZ, 2005, p. 13).

Ao mesmo tempo, o autor sugere um projeto que vá além do propósito de resistência e reação, uma “literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte” (FERRÉZ, 2005, p. 10); uma literatura, enfim, que se satisfaz tanto “em agredir os inimigos novamente”, quanto em “trazer o sorriso na boca da dona Maria ao ver o livro que o filho trouxe para casa” (FERRÉZ, 2005, p. 12); uma literatura que até pode fazer dinheiro, mas que “com o dinheiro fez arte” (FERRÉZ, 2005, p. 11).

Além disso, Ferréz sabe das implicações que uma literatura que se propõe dessa forma vai sofrer por parte da sociedade e, principalmente, dos seus setores mais conservadores e que usam a arte, a literatura, como fator de distinção de classe social. Ferréz entende e desvela o preconceito que vem dos setores mais conservadores da sociedade brasileira do século XXI:

Somos mais, somos aquele que faz a cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobrenome, deixamos para os donos da casa-grande escolher por nós, deixamos eles marcarem nossas peles, por que teríamos espaço para um movimento literário? (FERRÉZ, 2005, p. 10).

Tanto isso é verdade que, ainda hoje, discute-se a problemática em torno da expressão “Literatura Marginal” nas academias (OLIVEIRA, 2011), sua comparação e diferenciação da geração de 70 e tentativa de classificá-la de maneira justa e pragmática: “Literatura Periférica”, “Literatura Marginal/Periférica” (OLIVEIRA, 2011), “Literatura Hip-Hop” (HOLLANDA, 2011). Nós, entretanto, preferimos tratar o caso como de fato é, e o consideramos literatura brasileira. Aliás, a estratégia literária de Ferréz vai além da classificação e legitimação do seu discurso:

[...] Sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos.

Sua negação não é novidade, você não entendeu? Não é o quanto vendemos, é o que falamos, não é por onde, nem como publicamos, é que sobrevivemos (FERRÉZ, 2005, p. 10).

Apesar da pouca distância temporal que separa este trabalho do texto de Ferréz, muitos olhos já se voltaram para produções artísticas e culturais que surgem a partir de tais locais de enunciação, principalmente olhares acadêmicos respeitados, como Heloísa Buarque de Hollanda (2011), Beatriz Resende (2008) e Karl Eric Schøllhammer (2009). A literatura de Ferréz, assim, “arrombou a porta e entrou”; foi recebida com menos resistência do que se esperava. *Capão Pecado* (2002) vendeu muito bem, esgotando-se rapidamente. Fato é que as academias e os mercados acolheram a cultura da periferia, satisfazendo, em certa medida, as suas respectivas necessidades. Porém, como sugere muito bem Heloísa Buarque de Hollanda (2011), “a questão agora é outra”.

De fato, o que se pode perceber através desse manifesto é um engajamento político que pretende extrapolar os limites da escrita e ir além da exposição e da denúncia dos problemas sociais que envolvem as periferias, de maneira que possa interferir não só na realidade violenta desses espaços de enunciação, como nas suas esferas de produção e consumo de cultura, funcionando como uma espécie de sabotagem de um sistema ideológico do capitalismo enraizado no pensamento hegemônico.

Entretanto, sabemos que propor um projeto de literatura com tais pretensões é diferente de pô-lo em prática. Como, então, criar uma obra de arte que satisfaça as intenções de seu produtor? De que maneira as produções artísticas de Ferréz desestruturam as relações de poder na sociedade, interferindo nos processos de produção e consumo? Como criar uma literatura que se realize como sabotagem das instâncias de dominação? São perguntas que podem se estender às demais obras do autor; mas, devido às limitações do presente trabalho, ver-se-á como isso se realiza, em certa medida, no seu primeiro romance *Capão Pecado* (2002).

E, aqui, encontramos exatamente a questão proposta no presente capítulo. Como trataremos de literatura, teóricos e críticos literários serão importantes para que possamos compreender de forma mais plena a estratégia de sabotagem de Ferréz. Entretanto, Antonio Candido (2006) nos alerta sobre o “estruturalismo

radical, cabível como um dos momentos da análise”, mas que “é inviável no trabalho prático de interpretar, porque despreza, entre outras coisas, a dimensão histórica, sem a qual o pensamento contemporâneo não enfrenta de maneira adequada os problemas que o preocupam.” (CANDIDO, 2006, p. 25). Assim, limitar a teoria aos estudos literários somente não é suficiente, uma vez que a literatura interfere e atua em campos mais amplos, como a cultura, a identidade e a ideologia.

Portanto, recorreremos aos pensamentos do início do século XX, como o de Walter Benjamin (1994), Theodor Adorno (2000), Mikhail Bakhtin (2006), além dos teóricos mais recentes, como Stuart Hall (2001, 2009), Marilena Chauí (2007), Slavoj Žižek (2011) entre outros, na tentativa de construir uma nova teoria que desenvolva, em profundidade, o tema e objeto de nosso estudo – mas que não seja definitiva e acabada – estabelecendo um confronto entre diversas teorias de distintas áreas dos saberes. Liv Sovik (2009), na apresentação da obra de Stuart Hall (2009), *Da Diáspora Identidades e Mediações Culturais*, nos aponta um dos caminhos percorrido pelo teórico para desenvolver a sua própria teoria:

Teorizar significava responder a enigmas e lidar com o impacto de novos movimentos sociais. [...] Lutar com as teorias dessa forma significava não aceitar sua autoridade como se fosse divina. O trabalho teórico é um corpo a corpo com outros teóricos, sua autoridade e seus discípulos, sua história e mudanças de rumo. É um jogo agonístico, mas não é uma mera brincadeira, pois é fundamentalmente útil na busca de respostas a questões complexas que grupos e sociedades enfrentam. [...] as teorias são caixas de ferramentas a serem usadas em seu benefício *[do social]*. (HALL, 2009, p. 13).

Dessa forma, tal atitude se torna não somente necessária, mas essencial, pois a literatura – não só a da periferia, mas ela como um todo – procura avançar além do mero texto artístico, senão conseguindo, ao menos tentando, uma interferência na vida cultural e social do meio em que circula e é produzida, com base na reconstrução e resignificação das culturas locais, por intermédio da linguagem e da ideologia, desestabilizando, assim, as relações de poder presentes na sociedade brasileira do século XXI, principalmente na das grandes cidades. Pois, desde o estudo de Stuart Hall (2001) acerca das identidades culturais na pós-modernidade, sabemos do caráter fragmentário dessas identidades, que se remodulam e se reformulam através da história e do discurso. E “a ambivalência presente na base da ideologia, [...] ao mesmo tempo em que serve aos interesses

dos que dominam, também serve aos que são dominados, possibilitando, então, garantir o poder conforme a tomada do discurso [...]”. (MIRANDA, 2010, p. 31).

Para que possamos esboçar uma teoria que nos forneça uma abordagem mais aprofundada e coerente, então, proponho analisar, primeiramente, os estudos literários e crítica que trataram direta ou indiretamente o tema proposto neste trabalho, recrutando ao diálogo aqueles mais pertinentes e fundamentais. Em seguida, veremos o que os demais pensadores da cultura e das humanidades têm a nos oferecer na elaboração de nosso embasamento teórico, para melhor compreender a estratégia literária “terrorista” de Ferréz.

1.1 A LITERATURA E A CRÍTICA

1.1.1 O já dito: o excesso de realismo e suas consequências

Hoje, embora o fenômeno seja deveras recente, muito já se produziu – e se produz – sobre a literatura da periferia. A própria Heloísa Buarque de Hollanda (2011), que se ocupara dos marginais de 1970, dedicou muitas linhas reflexivas na abordagem do tema, assim como Karl Erik Schøllhammer (2009) e Beatriz Resende (2008), críticos da literatura brasileira que esboçaram suas percepções acerca do assunto, embora não o tratassem com suficiente profundidade, além, é claro, das muitas produções acadêmicas, como artigos, dissertações, teses, etc.

Schøllhammer (2009), numa tentativa de delinear os caminhos pelos quais a ficção brasileira contemporânea percorre, aponta duas direções distintas nas temáticas e composições das obras, embora ambas recorram à imersão na realidade cotidiana, que de certa maneira resgata traços do realismo; um realismo que se caracteriza menos por tentar descrever e analisar a realidade, do que uma tentativa de dar conta do tempo presente que, ao mesmo tempo em que urge e se impõe, escapa das mãos do artista que tenta apreendê-lo. Uma dessas direções pode ser descrita como a prosa íntima e subjetiva, de caráter psicológico, que tenta alcançar uma profundidade epifânica através do cotidiano banal. A outra direção é a imersão na realidade brutal dos centros urbanos, na tentativa de se refazer a responsabilidade e o compromisso com os problemas sociais e culturais. No entanto, apesar de parecerem concepções diferentes de ficção, Schøllhammer

procura tratá-las como diferenças que não se excluem mutuamente, evitando uma possível polarização desses temas, pois:

[...] essa parece ser ainda uma divisão redutora, uma reminiscência da divisão tradicional que opunha a ficção 'neonaturalista' à 'psicológica' e 'existencial'. A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15)

Outro aspecto levantado pelo crítico, e que se torna extremamente pertinente às reflexões propostas por este trabalho, é a influência do mercado editorial nas atuais produções ficcionais, apesar do baixo crescimento desse setor num país como o Brasil. Com o aumento da consciência de que a literatura é uma produção de mercadoria em circulação, a partir da década de 80, autores buscam sua profissionalização no ramo, conquistando o almejado ofício de escritor e, conseqüentemente, a crítica intervém para elucidar o envolvimento e a relação entre autores e mercado. É quando os novos profissionais da escrita, então, se acham num impasse: atender às exigências mercadológicas para figurar entre os *Best Sellers*? Ou renunciar a essas exigências em nome de estéticas e projetos literários próprios, dando sequência às inovações literárias que se desenvolvem desde o modernismo do início do século XX? No entanto, o crítico destaca que poucos se aventuraram na empreitada mercadológica, e os que o fizeram obtiveram pouco ou nenhum retorno.

Ao tratar mais especificamente sobre a “Literatura Marginal” dos anos 00, Schøllhammer (2009) constata não só a caráter realista dessas produções, voltado principalmente para a “realidade marginal brasileira do crime, das prisões e das periferias mais atrozés” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 98), como também o seu aspecto subjetivo, mais orientado para a biografia ou o relato, classificando-as mais como escritas documentais do que propriamente literatura; além, é claro, de reassaltar esse apelo mercadológico do qual vínhamos falando:

Criou-se, assim, um *neodocumentarismo* popular, baseado na prosa testemunhal, autobiográfica e confessional, muitas vezes dando voz a sobreviventes dos infernos institucionais do Brasil, e que se estabelece na zona cinza entre ficção e documentarismo, capaz de conquistar uma fatia significativa do novo mercado editorial. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 98)

Numa espécie de generalização, o crítico agrupa nessa mesma nomenclatura – *Literatura Marginal* – autores como Dráuzio Varella, Caco Barcelos, Bruna Surfistinha, Luiz Alberto Mendes, Ferréz e outras figuras ligadas ao rap e hip-hop que se aventuraram na escrita. Todavia, há de se ter cuidado ao tratar as manifestações literárias que surgem a partir das periferias, principalmente as obras e projetos do escritor em análise aqui. Ferréz, que reclama para seu trabalho a classificação de *Literatura Marginal*⁴, parece querer ir muito além desse “neodocumentarismo” descrito pelo estudioso, pois a realidade da experiência desse autor é a matéria prima que será trabalhada e remodelada em sua escritura, merecendo estudos e pesquisas à parte.

Obviamente, alguém que se propõe a esboçar um panorama da prosa ficcional dos últimos anos do século XX e início do XXI, dificilmente consegue dar conta de todas essas manifestações sem correr o risco de estabelecer impressões genéricas e superficiais; quando mais em se tratando de uma literatura que age não só através do texto, produto final do trabalho artístico, mas também procura interferir nas relações de produção, circulação e consumo desse bem cultural que é a literatura.

Já a pesquisadora Beatriz Resende (2008), ao cuidar das expressões da literatura brasileira no século XXI, ressalta a “multiplicidade” decorrente da “fertilidade, da juventude e das novas possibilidades editoriais” (RESENDE, 2008, p. 17 – 18). A autora pondera que, embora o número de leitores e a venda de livros tenham avançado pouco, nunca se publicara tanto no Brasil, e o surgimento e crescimento de autores e editoras menores, bem como a ampliação das festas literárias, como a FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), possibilitam, inevitavelmente, um campo fértil para que a literatura cresça (RESENDE, 2008, p. 16).

Acerca dessa “multiplicidade”, a autora constata:

Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e – eis aí algo realmente novo – no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, *múltiplas convicções*

⁴ Embora Ferréz busque essa autodenominação e a afirme veementemente, o presente trabalho não procurará discutir essa questão a fundo, uma vez que entendemos ser de pouca valia essa discussão para a produção desta dissertação. (Nota do Autor).

sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados. (RESENDE, 2008, p. 18, grifo nosso).

Dentro dessa “multiplicidade”, a autora levanta três questões semelhantes às de Schøllhammer (2009): a “presentificação”, o retorno do trágico e a violência nas grandes cidades. Questões que, apesar de tratadas em separado, não se excluem e aparecem, muitas vezes, numa mesma narrativa. A primeira se revela na “manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente” (RESENDE, 2008, p. 27); a segunda surge em decorrência daquela presentificação e da imersão da literatura no cotidiano, principalmente o das grandes cidades, e desemboca no tema que “talvez seja o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo: a violência nas grandes cidades.” (RESENDE, 2008, p. 32).

Tornam-se notáveis, portanto, as semelhanças entre duas críticas da ficção na contemporaneidade. No entanto, Beatriz Resende (2008) parece incomodar-se mais com a questão da violência, pois, como pesquisadora que se preocupa com o viés político da literatura, conhece a seriedade do tema e a polêmica que ele causa, principalmente quando transposto para o universo artístico:

Cada vez mais a crítica literária, sobretudo acadêmica, vem se ocupando do debate em torno do excesso de realismo utilizado nessas narrativas, perguntando-se até que ponto o ficcional não seria empobrecido, numa retomada de recursos anteriores ao moderno. Volta-se a questão dos limites entre o literário, o jornalístico, o sociológico. (RESENDE, 2008, p. 33).

Tal reflexão nos remete imediatamente ao ensaio de Antônio Candido (2006), no qual ele discute as relações que podem ser estabelecidas entre *Literatura e Sociedade*. Nesse trabalho, o crítico nos alerta sobre as complicações que podem advir dessa relação, seja na tentativa de explicação dos fatos literários na sua totalidade, através das outras disciplinas – sociologia, psicologia, etc. - , seja na simples representação da sociedade na literatura, descrevendo seus vários aspectos (CANDIDO, 2006, p. 19 e 27).

Para Candido (2006), um dos caminhos mais fecundos para essa conturbada relação seria o de:

[...] delimitar os campos e fazer sentir que a sociologia não passa, neste caso, de disciplina auxiliar; não pretende explicar o fenômeno literário ou

artístico, mas apenas esclarecer alguns dos seus aspectos. Em relação a grande número de fatos dessa natureza, a análise sociológica é ineficaz, e só desorientaria a interpretação; quanto a outros, pode ser considerada útil; para um terceiro grupo, finalmente, é indispensável. Dele nos ocuparemos. Neste ponto, surge uma pergunta: qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? Assim poderemos chegar mais perto de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam. Algumas das tendências mais vivas da estética moderna estão empenhadas em estudar como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas (CANDIDO, 2006, p. 28).

Sob um ponto de vista político, Resende (2008), ao se debruçar sobre as manifestações literárias das periferias – as quais carregam o tema da violência urbana – parece se atentar para o que o Antônio Candido (2006) propõe, mesmo sabendo dos perigos que corre o excesso de realidade presente nessas manifestações:

Daí em diante surge a polêmica: excesso de realidade? Apropriação da realidade que extrapola o âmbito literário? É inegável que o filão se mostra perigosamente proveitoso, já que falar da violência urbana tornou-se, mercadologicamente, uma boa opção. (RESENDE, 2008, p. 37)

E conclui de forma clara e precisa:

Quando esse realismo ocupa de forma tão radical a literatura, excesso de realidade pode se tornar banal, perder o impacto, começar a produzir indiferença em vez de impacto. O foco excessivamente fechado do mundo do crime termina por recortá-lo do espaço social e político, da vida pública. Torna-se, então ação passada em uma espécie de espaço neutro que não tem mais nada a ver com o leitor. Corre-se o risco de resultarem disso tudo, o mais das vezes, obras literárias que temo considerar descartáveis. (RESENDE, 2008, p. 38)

Entretanto, a pesquisadora procura ver além do aspecto mercadológico e documental da literatura das periferias. Ela visualiza um caráter extremamente político nas narrativas que tratam da violência presente não só nas periferias, mas que transborda e toma a sociedade como um todo, e se pergunta: “É possível, hoje, discutir a situação política do atual estado do mundo sem passar pelo debate da violência, sua reprodução, sua narrativa?” (RESENDE, 2008, p. 34).

A partir desse questionamento, a autora reivindica que “ser político é ser capaz de agir como membro da *pólis* e é neste princípio de intervenção que

aparecem as diversas possibilidades de se tratar da violência, na literatura e fora dela.” (RESENDE, 2008, p. 34). A violência, então, passa a ser entendida não como objeto estético de fruição, mas como conflitos trazidos para o espaço político, *locus* de discussão, de debates, um espaço partilhado por todos. Segundo a autora:

A este espaço poderíamos chamar não mais arena. Onde se travam combates e também onde se encena o trágico de que nos tornamos, cotidianamente, espectadores, mas *ágora*, praça pública de assembleias do povo, de trocas religiosas e políticas, numa *pólis* onde, de maneira distinta da própria *pólis* grega, não houvesse cidadãos com diferentes direitos à existência, à sobrevivência, à circulação e à imaginação (RESENDE, 2008, p. 34).

É justamente nesta *ágora* que Beatriz Resende parece considerar obras como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins e as do paulistano Ferréz. Embora o realismo da violência, exposta de forma crua e cruel em dois romances deste autor, *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) e *Manual Prático do Ódio* (2003), a autora leva em conta a intenção de Ferréz: “fazer ficção” (RESENDE, 2008, p. 39).

Sobre o autor, mais especificamente, Resende (2008) destaca seus dois romances, *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) e *Manual Prático do Ódio* (FERRÉZ, 2003), respectivamente. No primeiro, ela ressalta os aspectos híbridos do texto, com textos de rappers como Mano Brown dos Racionais MC’s nas aberturas de cada parte do livro, bem como as fotos ambientadas em Capão Redondo; fotos presentes somente na primeira e segunda edição do mesmo. Já no segundo, pondera sobre a maturidade da escrita e o “*locus* de onde fala o autor” que, segundo a autora, “poderia estar situado em qualquer outro lugar do Brasil” (RESENDE, 2008, p. 39).

A autora também é enfática ao analisar o desempenho de Ferréz no meio literário e editorial, como sua presença no encontro literário de Paraty para vender de mão em mão sua própria obra, eliminando os mediadores tradicionais desse mercado. Segundo Resende (2008), Ferréz vai além da colocação do “foco de luz sobre a *arena* mostrada em toda sua terrível realidade” (RESENDE, 2008, p. 39):

O que procuram, ao desejar fazer literatura, é levar a realidade para a *ágora*, para o espaço de discussão de intelectuais (que mereçam esta qualificação), editores políticos, público, enfim, mas levar por suas próprias mãos. É dessa maneira que ocupam a *pólis* e criam uma forma de literatura assumidamente política. (RESENDE, 2008, p. 39)

Passo agora à pesquisadora que talvez tenha mais se envolvido com o movimento literário que surge a partir das periferias e suas análises sobre Ferréz. Heloísa Buarque de Hollanda (2011), em artigos publicados em seu site, discute e se preocupa com a literatura que vem das periferias e com os temas que ela abrange.

No texto em estudo, a autora aborda os dois romances de Ferréz, *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) e *Manual Prático do Ódio* (FERRÉZ, 2003), dando preferência ao segundo e mostrando a singularidade da escrita do paulistano e o grau do seu comprometimento com os temas que expõe, bem como sua afinidade estreita com a cena hip-hop em São Paulo. Mais do que comprometimento, a pesquisadora ressalta o caráter de compromisso dessa literatura: “é uma literatura que vai bem além das funções sociais atribuídas à literatura canônica ou mesmo de entretenimento. É uma literatura de compromisso”.

Sobre *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) mais especificamente, ela o compara com *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, levando em conta as grandes diferenças entre os dois, seja no trato com a linguagem, seja na definição do público alvo. Segundo Hollanda (2011), Ferréz procura aproximar a linguagem do seu texto à linguagem do hip-hop, das ruas e periferias urbanas e possui como público principal os habitantes da comunidade de onde o romance saíra, ainda que se abra para qualquer leitor. Já em *Cidade de Deus*, ela ressalta a densidade da escrita de Paulo Lins, sua preocupação com o literário, fazendo com que o livro se torne mais acessível aos leitores de localidades diversas, inclusive aos do *centro*. Em *Capão Pecado* (2002), Hollanda ainda pontua sobre as participações dos rappers em textos de abertura dos capítulos, o que o torna um romance mais íntimo no compartilhamento da cultura hip-hop, reforçando a delimitação do público alvo pelo autor.

Com efeito, muito já se falou e produziu sobre o autor e suas obras em análise aqui. Entre semelhanças e diferenças nas abordagens, fica claro que a literatura de Ferréz possui um viés fortemente político, pois, embora sua imersão na realidade violenta das periferias pareça indicar uma espécie de *neodocumentarismo*, sua escrita insiste em extrapolar o texto literário assumindo um compromisso com o local de sua produção.

Entretanto, observa-se que *Capão Pecado* (2002) ainda parece relegado a um segundo plano na carreira do autor pela crítica abordada. Por ser seu primeiro romance, é natural que as suas produções subsequentes sejam mais maduras, mais

bem elaboradas, tanto do ponto de vista estético quanto do político; por isso, mais frutíferas se tornam as análises e observações sobre a produção literária de Ferréz. Sinto que *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) parece ser considerado somente como um produto através do qual Ferréz se projeta no circuito editorial e, conseqüentemente, nos espaços representados pelo centro. O livro foi um sucesso de vendas, esgotando sua primeira edição em apenas dois meses e repercutindo nas páginas de jornal, com entrevistas e resenhas. Ainda assim, consideramos que há observações interessantes e pertinentes a serem feitas.

Uma observação importante diz respeito ao gênero utilizado por Ferréz. Já foi visto que o autor parece subverter o gênero romance, inserindo colagens de letras de rap no início das partes que o subdividem, consistindo numa espécie de produção em coautoria com os rappers. Todavia, pouco (ou quase nada) foi dito sobre o caráter folhetinesco assumido pelo mesmo.

1.1.2 E o por dizer: o caráter folhetinesco.

O romance-folhetim é um gênero que vem sendo muito estudado nos últimos tempos e possui uma história que nos remete a períodos históricos da antiguidade clássica (SERRA, 1997, p. 13). De acordo com Tania Rebelo Costa Serra (1997), os processos de urbanização e o sincretismo de culturas, desde a antiguidade clássica, têm proporcionado o surgimento de um gênero romanescos que refletia a instabilidade social gerada por esses processos (SERRA, 1997, p. 13-15). Passando pelos períodos históricos subsequentes, a autora vai identificando traços romanescos em diversas obras e autores, até finalmente chegar ao século XIX, onde o gênero romance-folhetim vai tomar forma concreta e aderir de vez ao cotidiano urbano das cidades europeias (SERRA, 1997, p. 15-19).

No Brasil, o referido gênero foi um sucesso de público e serviu como uma espécie de “vitrine” para escritores que, mais tarde, seriam considerados figuras canônicas da nossa literatura. Dos autores de ficção do século XIX no Brasil, dificilmente há aqueles que nunca publicaram seus romances nos periódicos da época – mesmo que o considerasse um gênero “menor”, “desprestigiado” –; e as figuras e obras são incontáveis: José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis e outros autores de peso arriscaram-se no popular romance em fatias. No entanto, o romance em fatias já não

existe. No máximo, há autores internacionais, como Stephanie Meyer, J.K. Rowling e afins, que dividem uma longa história em vários volumes, aumentando o suspense entre seus fãs e os lucros com as suas respectivas editoras, um provável resquício da tradição folhetinesca. Mas aquele romance fatiado em periódicos já deixou de existir, embora a sua estrutura ainda seja utilizada e percebida em obras mais atuais.

De qualquer maneira, Marlyse Meyer (1996) escreve uma obra que se propõe a narrar, em detalhes minuciosos, a história desse gênero a partir do século XIX, e que se intensifica com o processo acelerado de modernização das grandes cidades, destacando sua enorme popularidade atingida nos periódicos da época. Na obra de Marlyse Meyer (1996), mais detalhada e pormenorizada, vamos encontrar no que ela chama de “terceira fase do romance-folhetim (1871 – 1914)” (MEYER, 1996, p. 211 – 237) a popularização mais intensa do gênero, ressaltando as considerações que Antonio Gramsci faz sobre essa mesma popularização em seus *Quaderni Del cárcere* (GRAMSCI, 1975 *apud* MEYER, 1996). Também é nessa fase que o gênero vai tomar a forma e a estrutura que permanecem ainda hoje, como nas telenovelas que tratam dos “dramas da vida”, e que serão muito pertinentes ao nosso estudo.

Principalmente através de autores como Eugène Sue e Alexandre Dumas, o folhetim francês vai conquistar a Europa e atravessar os mares em direção ao Brasil, onde também serão bastante publicados, lidos e imitados. Antonio Gramsci (*apud* MEYER, 1996, p. 211), na coletânea “Literatura e vida nacional”, ao mesmo tempo em que considera o romance-folhetim francês consumido na Itália uma “literatura popular”, também o considera como “fonte de cultura”. Meyer (1996) pondera que o interesse de Gramsci pelo folhetim se dava pelo fato de que a:

[...] literatura de folhetim francês é a verificação de que este constitui a principal leitura das classes subalternas, os “humildes”, segundo a apreciação pejorativa de uma classe intelectual que não soube “ir ao povo”, que não soube lhe fornecer uma literatura. “*Ainda que se tenha de começar escrevendo romanzi d’appendice e versos de melodrama, se não se atravessar um período ‘de ida ao povo’ [...] não existirá literatura nacional.*” (MEYER; GRAMSCI *apud* MEYER, 1996, p. 211 – 212 *grifo meu*).

Contudo, o pensador faz distinções importantes entre as diversas orientações ideológicas presentes nesses romances fatiados dos jornais e propõe uma tipologia

do romance popular, identificando uma “variedade de gosto e de sentimentos” nas próprias camadas populares. Para Gramsci (apud MEYER, 1996, p. 212):

Existe certa variedade de tipos de romance popular [...]. Por aí se poderia identificar uma mudança dos gostos fundamentais, bem como, a partir da simultaneidade da fortuna dos diversos tipos, se pode encontrar a prova de que existem no povo diversos estratos culturais, diversas “massas de sentimentos”, prevalecendo, num ou noutro estrato, diversos “modelos de heróis” populares. [...]. 1) Tipo Victor Hugo – Eugênio Sue (*Os miseráveis*, *Os Mistérios de Paris*): de caráter acentuadamente ideológico-político, de tendência democrática ligada à ideologia de 1848; 2) tipo sentimental, não político *strictu sensu*, mas no qual se exprime aquilo que se poderia definir como uma “democracia sentimental” (Richerbourg, Decourcelle etc.); 3) tipo que se apresenta como de pura intriga, mas possui um conteúdo ideológico conservador-reacionário (Montépin) (GRAMSCI, 1975, p. 2120, apud MEYER, 1996, p. 212).

Meyer (1996) vai se ocupar dos dois últimos tipos propostos por Gramsci (apud MEYER, 1996) para melhor exemplificar o formato de literatura de folhetim identificado por ela como de “terceira fase”, e que vai influenciar toda a evolução subsequente desse gênero, marcado muito mais pela questão mercadológica do que pela orientação política. Segundo a autora, o “folhetim da terceira fase”:

É a banalização do grande folhetim romântico, do folhetim do imaginário puro, com essa mudança de monta: acabou-se o Herói, aquele herói positivo ou negativo, aquele “indivíduo erguido contra a coerção social”. Foi diluído na “vítima”, uma vítima que respeita as convenções sociais até no mais extremo sofrimento (MEYER, 1996, p. 218).

De fato, será esse formato que será:

[...] vilipendiado, desprezado e mais deslegitimado ainda que seus predecessores. Confunde-se no imaginário crítico com suas diferentes e sempre pejorativas alcunhas: ‘romances dos crimes do amor’, ‘romance da vítima’. O romance do ‘desgraça pouca é bobagem’, em suma. (MEYER, 1996, p. 218).

Embora fosse considerado “romance popular”, Meyer (1996) – e também o autor deste texto – parece não concordar com tal classificação, uma vez que esse “romance popular” é também burguês; “[...] é burguês porque é conservador, porque propõe modelos burgueses de aspiração de vida, porque é o responsável pela ruína do verdadeiro espírito popular, o do Povo, visto como abstrata e divinizada categoria” (MEYER, 1996, p. 219). E aqui volto ao objeto a que me proponho analisar: estaria o caráter folhetinesco de *Capão Pecado* (2005a) vinculado ao romance popular burguês? Ou seria um romance verdadeiramente popular, comprometido com a classe sobre qual narra? O romance foi muito bem acolhido pela periferia e bastante lido pelo centro, a classe média, provocando um sucesso de vendas. Seria ele um livro que serve somente aos interesses do mercado? Uma maneira de se inserir numa indústria cultural? Talvez, sim. Mas com que intenção?

Para que possamos esclarecer mais essas questões, é necessário que passemos antes por outros teóricos que estão mais intimamente ligados aos produtos artísticos transformados em mercadorias, principalmente quando tratamos de um caso específico como o Brasil, onde a construção da identidade no século XX vai se fazer por vias desses produtos, principalmente as fotonovelas, rádio-novelas e, em seguida, as telenovelas, herdeiras absolutas dos romances dos “dramas da vida”.

1.2 A INDÚSTRIA CULTURAL: AS PERDAS E OS GANHOS DA ARTE SÉRIA.

O intenso processo de industrialização e modernização por que passa as sociedades europeias no fim do século XIX propicia o surgimento de uma indústria especializada na produção e comercialização de bens culturais, que vai modificar e influenciar o domínio das artes, da literatura, da cultura, enfim. Dessa forma, a cultura de massa passa a ser objeto de estudo de diversos pensadores da cultura ocidental, cujas preocupações vão desde a ideologia dessas novas indústrias, passando pelo modelo de obra que ela produz, até a formação e consolidação de um público consumidor de seus produtos.

Os estudos mais contundentes – e também mais pessimistas – sobre esse assunto podem ser encontrados no pensamento de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2000), no qual discutem a formação das sociedades de massa através

das indústrias culturais, cuja ideologia “são os negócios” (ADORNO; HORKHEIMER, 2000, p. 185) e cujos produtos voltam-se única e exclusivamente para a diversão, o entretenimento (ADORNO, HORKHEIMER, 2000, p. 192 – 193). As previsões analíticas dos pensadores mencionados acima parecem não oferecer saídas para a arte e artista sérios que, diante da força e hegemonia adquiridas pela indústria cultural, se veem obrigados a inserirem-se e compactuarem com a mesma, ou, ainda, serem por ela digeridos e assimilados à sua ideologia. Sua força ideológica chega a ser capaz de acolher e neutralizar até os discursos mais ofensivos disparados contra ela mesma:

“A indústria cultural, por outro lado, tem boas saídas para repelir objeções feitas contra ela como as contra o mundo que ela duplica sem teses preconcebidas. A única escolha é colaborar ou se marginalizar: os provincianos que, contra o cinema e o rádio, recorrem à eterna beleza ou aos filodramáticos, já estão politicamente no posto para o qual a cultura de massa ainda empurra os seus. Ela está suficientemente acondicionada para parodiar ou para desfrutar como ideologia, segundo o caso, mesmo os velhos sonhos de outrora, o culto do pai ou o sentimento incondicionado” (ADORNO, HORKHEIMER, 2000, p. 195-196).

Entretanto, parece-nos que um pensador da escola frankfurtiana não desqualificara de todo o poderio da indústria cultural enquanto ela emergia. Walter Benjamin (1994) parecia prever que a reprodutibilidade técnica se tornaria cada vez mais dominante na cultura ocidental moderna, alterando, inclusive, a própria noção do que seria uma obra de arte. Para ele, as perdas sofridas pela arte em decorrência do avanço da modernidade e da técnica eram óbvias e inevitáveis, mas o diferencial desse autor é o ganho que ele idealiza para a mesma. As novas técnicas de reprodução, ao mesmo tempo em que serviriam à indústria cultural – e, mais perigosamente, “aos regimes que pretendem organizar as massas sem que se altere o regime de propriedade, como no fascismo” (BENJAMIN, 1994, p. 195) – servem, igualmente, como forma de alterar estes regimes, de “politizar a arte” (BENJAMIN, 1994, p. 196).

Pensando a reflexão benjaminiana hoje, poderíamos nos indagar: o que caracterizaria um regime fascista? Seria possível um fascismo em nossos tempos? Ou ainda, e mais proveitosamente, o que seria “politizar a arte” no início desse novo século? Ou melhor: como “politizar a arte”?

De qualquer maneira, o que se percebe é que a indústria cultural, atualmente e de certa perspectiva, domina os mercados de bens culturais, embora as inovações

tecnológicas e, conseqüentemente, o barateamento da produção desses bens permitam alguma concorrência com essa indústria, desleal ou não. Isso significa que um autor, ou artista, que queira atingir grandes públicos, massivos, e que sua obra tenha maior alcance nacional, ou mesmo internacional, tem de se sujeitar às regras de um empreendimento que, além de visar exclusivamente o lucro, tende a uma estandardização das mercadorias e, conseqüentemente, a de seus consumidores, assimilando-os às mesmas. Um artista que não se adéqua a essa indústria, ainda que suas obras circulem por meios artesanais ou através de reproduções mais baratas, está sujeito, como afirma Adorno (2000, p. 195) a permanecer à margem, no anonimato.

Ora, para que se alcance uma “estética para as massas”, a “politização da arte”, ou ainda, como propõe Benjamin em *O Autor como Produtor*, a interferência desse artista nesse sistema de produção e consumo (BENJAMIN, 1994, p. 123), esse mesmo artista não pode permanecer no anonimato, ou produzir única e exclusivamente para determinada casta, qualquer que seja. Como sugere Nestor Garcia Canclini (1998) sobre as “entradas e saídas da modernidade”, o produtor de cultura precisa saber “entrar” nessa esfera da modernidade, ao mesmo tempo em que precisa reconhecer quando e como “sair”, ou se precisa “sair”.

Canclini (1998) identifica a modernidade latino-americana como sendo constituída por “culturas híbridas”, nas quais as noções de “culto, popular e massivo” já não se definem de forma precisa quando inseridas no contexto dinâmico da modernidade (CANCLINI, 1998, p.19-20). Isso significa que essas fronteiras já não se encontram rigidamente fixas, como postula, por exemplo, Bourdieu (1982), quando nos fala dos campos de produção de bens culturais, o “campo de produção erudita e o campo da indústria cultural” (BOURDIEU, 1982, p.105).

Dessa forma, torna-se imperativo que o crítico se debruce sobre os produtos dessa indústria, não só observando processos de hibridação entre os domínios do culto, do popular e do massivo nesses produtos, como revelando o que eles propõem e a que ideologia eles servem, se às hegemônicas, se contra elas, ou alternativas a elas. O filósofo Slavoj Žižek (2011) faz análises bastante interessantes sobre a indústria cultural hollywoodiana, bem como da literatura que abastece o mercado cultural americano, desvelando as ideologias presentes nesses produtos e nas suas estruturas formais. Nessa análise em particular, o filósofo investiga como a

concepção de família de orientação ideológica burguesa se instaura em filmes campeões de bilheterias e *best-sellers* literários (ŽIŽEK, 2011, p. 71 – 110).

Essas reflexões se fazem pertinentes, uma vez que Ferréz vai circular pelo mercado editorial brasileiro de maneira frequente e significativa, principalmente a partir do lançamento do romance em análise, *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002). É esse livro que projeta o autor na cena literária atual, proporcionando seu destaque e possibilitando sua inserção nos espaços centrais de produção e difusão da literatura, como as empresas midiáticas nativas que, como afirma Renato Ortiz (2006, p. 149 - 181), é uma das instâncias responsáveis pela legitimação dos bens culturais na moderna sociedade brasileira. Outro aspecto importante desse assunto é que a partir do ganho de visibilidade através das instâncias legitimadoras do poder, o autor poderá prosseguir com seu projeto de literatura que interfira na realidade que representa em suas obras.

A partir disso, pode-se questionar a atitude de Ferréz, uma vez que há uma contradição aparente em criticar e combater essas instâncias legitimadoras e, ao mesmo tempo, imergir nas mesmas publicando através de editoras de destaque no mercado editorial. Por que o autor insere-se nesse mercado? Estaria Ferréz contradizendo seu próprio discurso? Sua produção fora assimilada por essa indústria, tornando-a inócua ou inofensiva a essas instâncias? Qual a finalidade, dentro de seu projeto literário, em penetrar esses espaços da sociedade? Passo, portanto, a outro assunto, que se relaciona diretamente a este, para tentar desfazer essa aparente contradição.

1.3 CULTURA POPULAR E IDEOLOGIA: CAMPOS DE LUTA E TRANSFORMAÇÃO

A ideologia é um conceito problemático, que tem chamado atenção de diversos pensadores da cultura dos últimos tempos. A problemática do termo se deve à constatação de que a ideologia não é conceito cristalizado e acabado, um dado imutável, mas um espaço sempre em transformação onde se dão as “lutas ideológicas” (BAKHTIN, 2006; CHAUI, 2007; HALL, 2009).

Stuart Hall (2009, p. 249) traz a luz o debate sobre a ideologia, motivado, entre várias outras razões, pelos “desenvolvimentos concretos dos meios pelos

quais a consciência de massa é moldada e transformada – o crescimento maciço das ‘indústrias culturais’”. O autor considera também que:

[...] o ‘consentimento’ das massas trabalhadoras ao sistema, nas sociedades capitalistas avançadas da Europa e, portanto, sua estabilização parcial, [...] não é mantido apenas através de mecanismos ideológicos. Mas ambos não podem ser separados um do outro (HALL, 2009, p.249 – 250).

Segundo o mesmo autor, a ideologia constitui um problema para os pesquisadores, na medida em que ela é colocada no plano materialista de formação das ideias sociais, servindo a classes ou grupos sociais distintos, seja para a perpetuação de valores, seja para a transformação da sociedade:

O problema da ideologia, portanto, concerne às formas pelas quais ideias diferentes tomam conta das mentes das massas e, por esse intermédio, se tornam uma “força material”. Nessa perspectiva mais politizada, a teoria da ideologia nos ajuda a analisar como um conjunto particular de ideias passa a dominar o pensamento social de um bloco histórico [...]; e, assim, nos ajuda a unir esse bloco a partir de dentro, manter seu domínio e liderança sobre a sociedade como um todo. Está relacionada principalmente com os conceitos e linguagens do pensamento prático que estabilizam uma forma particular de poder e dominação; ou que reconciliam e acomodam as massas em seu lugar subordinado na formação social. *Está relacionada ainda aos processos pelos quais as novas formas de consciência e as novas concepções de mundo emergem, capazes de conduzir as massas em uma ação histórica contra sistema dominante.* Todas essas questões estão em jogo em uma gama de lutas sociais (HALL, 2009, p. 250, *grifo meu*).

A respeito disso, Marilena Chauí (2007, p. 27) observa como se dá a petrificação do tempo nas sociedades históricas, de maneira a perpetuar os valores de uma classe que se encontra no poder e impedir a transformação social através dos sujeitos históricos que a constituem; e que isso só é possível através da ideologia. De acordo com Chauí (2007, p. 30 - 31), as ideologias são discursos lacunares, que pretendem dar conta das realidades políticas, econômicas e sociais, buscando ofuscar a ideia de classe e, por isso, ocultam contradições inerentes ao sistema político das classes dominantes. Quando Bakhtin (2006, p. 31 – 39) propõe que o problema das ideologias se encontra situado nos signos sociais e elege a palavra como signo ideológico por excelência, fica mais fácil compreender como se dão os processos de implementação das ideologias na consciência individual do sujeito histórico através da comunicação social. Como a palavra, elemento básico da linguagem, é um signo neutro, ela é o lugar onde serão disputadas as lutas ideológicas das sociedades modernas.

No Brasil, o processo de modernização mais significativo da sociedade, a partir do regime militar em 64, que acelera o processo de industrialização e internacionalização do capital, proporcionou um desenvolvimento paralelo das indústrias culturais, enquanto na Europa, o desenvolvimento dessas indústrias se dá numa fase posterior à modernização. No trabalho sobre *A moderna tradição brasileira*, Renato Ortiz (2006) explicita:

[...] o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, às quais os economistas se referem como “a segunda revolução industrial” no Brasil. Certamente os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. Em termos culturais essa reorganização econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e de mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais (ORTIZ, 2006 p. 114).

Sob a ideologia da “integração nacional”, então, o Estado militar vai incentivar o desenvolvimento dos setores da comunicação brasileira, em vistas de consolidar uma identidade nacional única para todos os brasileiros; e os frutos desse investimento serão colhidos imediatamente pelos empresários televisivos (ORTIZ, 2006, p. 118). Ortiz (2006, p. 119) vai dizer, inclusive, que essa será a fase em que mais se investe e produz mercadorias culturais, mesmo sob a forte censura do regime militar. A censura política, nesse caso, vai atuar em esferas políticas mais específicas, como o teatro, os movimentos sociais, etc., mas não nos produtos da indústria cultural que, além de favorecer a despolitização dos conteúdos – como já frisara Adorno, Horkheimer (2000) – vai encontrar no Estado um forte aliado no setor econômico. Consequentemente, visando sua ideologia dos “negócios”, a indústria televisiva brasileira vai direcionar toda a energia na produção de mercadorias que satisfaçam em alguma medida a ideologia militar, ou seja, promover a “integração nacional”, rumo ao “progresso” e “desenvolvimento”, estipulando “objetivos nacionais” que envolvem toda a nação brasileira. No entanto, essa ideologia, lacunar como todo discurso ideológico, vai se impor eliminando as disfunções, as práticas dissidentes, isto é, as próprias contradições geradas pelo processo intenso de modernização através do capitalismo, reprimindo e silenciando discursos que revelavam o que essas ideologias ocultavam. Dessa forma, a produção cultural de massa brasileira vai voltar-se exclusivamente para os aspectos mercadológicos

desses bens culturais, problematizando ainda mais o conceito de nacional-popular, ou cultura popular. E o conceito de “cultura popular” adquire uma problemática semelhante ao conceito de “ideologia”, na medida em que é através da noção de popular que operam as influências ideológicas dominantes.

Segundo Hall (2009, p. 231 – 232), durante a formação e transformação do capitalismo industrial, houve uma luta em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres, como forma de transformar e adaptar essas classes a um novo modelo de ordem social:

O capital tinha interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência às maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada. É por isso que a cultura popular tem sido há tanto tempo associada às questões da tradição e das formas tradicionais de vida – e o motivo por que seu “tradicionalismo” tem sido tão frequentemente mal interpretado como produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico. Luta e resistência – mas também, naturalmente, apropriação e expropriação (HALL, 2009, p. 231 – 232).

De fato, quando levamos em conta a consideração acima, torna-se mais problemática a definição do termo “popular”, ou “cultura popular”. Hall (2009, p. 237 – 241) vai levantar algumas definições, que constantemente são associadas ao termo, como “cultura popular de massa” ou, ainda, “cultura popular íntegra”, “do povo”; esta ele considerará como uma concepção que ignora as relações de poder e de dominação cultural, enquanto aquela, como associada exclusivamente ao caráter mercadológico dos produtos culturais. Todavia, o crítico propõe uma terceira definição do termo “popular”, que “considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares” (HALL, 2009, p. 241). Mas o autor vai além e considera que:

[...] o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Trata-as como um processo: o processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas. Em seu centro estão as relações de força mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura

– isto é, a questão da luta cultural e suas muitas formas. Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia (HALL, 2009, p. 241).

Com efeito, o empréstimo que Stuart Hall (2009, p. 242) faz de Bakhtin (2006) torna-se muito significativo e evidente para simbolizar as lutas culturais e, conseqüentemente, ideológicas:

Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Conseqüentemente, em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta pluralência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. O signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade [...] Na realidade, todo signo ideológico vivo tem, como Jano, duas faces. Toda crítica viva pode tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de parecer para alguns a maior das mentiras. Esta dialética interna do signo não se revela inteiramente a não ser nas épocas de crise social e de comoção revolucionária (BAKHTIN, 2006, p. 45 – 46).

Se nos lembrarmos da situação específica em que se deu a modernização e formação das indústrias culturais brasileiras a partir de 64, portanto, podemos entender o porquê de se associar as produções culturais “populares” exclusivamente às “tradições” – cristalizadas e imutáveis – e às questões de mercado. A política do regime militar vai atuar, então, num duplo movimento de censura e repressão: seja através de perseguições, torturas e repressão dos movimentos sociais, seja ao incentivar a produção cultural, na medida em que essa mesma produção se submete às ideologias de “integração nacional”, “progresso e transformação nacional”, abolindo, mais uma vez, o campo de lutas ideológicas que é a cultura popular.

A partir dessas constatações, fica mais proveitoso e interessante analisar *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) e sua inserção no mercado cultural brasileiro – além das inserções do próprio Ferréz nessas estruturas de difusão em massa – como uma maneira diferente de se estabelecer uma luta cultural popular, se aproveitando das ideologias e culturas hegemônicas para desfazer suas falhas e contradições ocultas; e vai além desse desmascaramento, quando procura se apoderar dos mesmos meios de produção que servem às classes dominantes, direcionando as suas energias para algo além do lucro e dos “negócios”.

Dessa forma, passemos à próxima etapa desta abordagem, imergindo mais profundamente no romance analisado, de maneira que possamos relacionar os conceitos e ideias discutidos neste capítulo com os elementos formais e estruturais do romance.

2 **CAPÃO PECADO E AS ESTRATÉGIAS DE SABOTAGEM: DA CONSTRUÇÃO DA “FORTALEZA” ÀS MUDANÇAS NA FORMA DE COMBATE**

O capítulo que se segue dedica-se a uma análise mais atenta do romance *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) à luz das teorias abordadas no capítulo anterior. Contudo, antes de imergirmos no universo peculiar do romance de estreia de Ferréz (2002), julgo pertinente que reconheçamos sua entrada formal no mundo editorial através de sua primeira publicação, *Fortaleza da Desilusão* (FERRÉZ, 1997); uma obra poética pouco difundida – e pouco comentada – e que hoje se encontra esgotada (a tiragem foi de 1.500 exemplares), mas que pode fornecer-nos material suficiente para analisar de modo mais perspicaz e efetivo as obras subsequentes, principalmente o romance do qual se ocupará este estudo.

Como já mencionado, o presente trabalho investiga o planejamento e a construção de um projeto literário/cultural do referido escritor como forma de interferir nas realidades presentes nas áreas excluídas do processo de modernização dos centros urbanos e que retrata em seus textos; e sua primeira obra não escapa do delineamento desse projeto, embora sua perspectiva do que seja literatura e, conseqüentemente, os recursos literários utilizados nela apareçam de forma diferente, a começar pela própria escolha do gênero literário. Diante do exposto, passemos então à primeira pedra erguida na construção desse projeto “bélico-literário”.

2.1 A PRIMEIRA PEDRA DO FORTE: UMA “FORTALEZA” BEM ELABORADA, MAS DESESPERANÇADA

*“Vamos andar/ como cegos,/ certamente/
No estranho/ jardim/de uma/ cultura já/ adormecida.”*

FERRÉZ, “Prefácio”, *Fortaleza da Desilusão*

Numa análise da trajetória inicial de Ferréz na literatura, pode-se depreender uma mudança no paradigma da proposta artística do mesmo, embora algumas ideologias e perspectivas inerentes ao pensamento do escritor permaneçam (quase)

inalteradas. O escritor inicia sua carreira literária com um livro – curioso – de poemas. *Fortaleza da Desilusão* (FERRÉZ, 1997) foi produzido através de um patrocínio da firma em que Ferréz trabalhava como auxiliar administrativo na época. Conforme relata o próprio⁵, a dona da empresa vira os seus escritos, fizera algumas modificações gramaticais e anotações, e propôs ao escritor que os publicasse em livro. Assim, o primeiro trabalho artístico de Ferréz ganhava corpo, na forma de poesia, à qual o próprio atribui o status de “poesia concreta” e se limita a comentar pouco sobre o livro.

Ao nos debruçarmos sobre o conteúdo da referida obra, podemos perceber certa falta de unidade em seu conjunto, assemelhando-se mais a uma coletânea de poemas que tratam de temas diversos, que ora dialogam entre si, ora destoam, e na qual os sujeitos poéticos, quando aparecem, mostram-se muitas vezes solitários, incapazes, desiludidos, insuficientes – a analisar pelo título, a “Desilusão”. No entanto, as ideias de “resistência” e “luta” ficam explícitas no lexema “Fortaleza” do título e surgem de maneira um pouco mais sutil nos poemas, muitas vezes implícitas no próprio ato da escrita. Poder-se-ia dizer, mesmo, que sua luta se coloca menos na ofensiva do que na defensiva (muito mais na defensiva, eu diria), ao contrário do que o autor vai propor na sua publicação futura, “Terrorismo Literário” (FERRÉZ, 2005).

Uma das ideias mais recorrentes nos poemas é a ausência de interlocução entre o eu lírico e aqueles a quem ele se dirige, o que faz da obra uma expressão clara de desilusão, que esbarra, algumas vezes, numa espécie de sentimentalismo em tom confessional quase romântico – para não dizermos romântico. Já na capa (Anexo 1), a ilustração feita por Duda (FERRÉZ, 1997) é bem significativa para estabelecer essa relação: um anjo com asas recolhidas, com traços humanos, agachado e cobrindo o rosto com os braços cruzados como sinal de lamento ou decepção, segurando uma rosa que se despedaça nas mãos; seria a imagem do “poeta albatroz/condor” que tenta levar a “rosa” de sua poesia a quem a ignora ou a rejeita?

Quando analisamos o prefácio de *Fortaleza da Desilusão* (FERRÉZ, 1997) – e que, aliás, nos serve de epígrafe para esta seção – essa interpretação não se faz impossível, e dá-nos uma chave para leitura e compreensão mais ampla dos demais

⁵ FERRÉZ, *Literatura e Resistência*, DVD documentário. São Paulo - 2009

poemas ali contidos. Que “estranho jardim” é esse e que “cultura” é essa que jaz “adormecida”? Para Ferréz, é essencial nos lembrarmos, o lugar de enunciação é tão importante quanto à própria enunciação em si, e por isso há de se levar em conta esse espaço a partir do qual ele se coloca. Sendo assim, poder-se-ia supor que esse “estranho jardim” seja a periferia urbana, a partir da qual se enuncia um eu lírico, e a qual possui, sim, uma “cultura”, ainda que não reconhecida legitimamente pela cultura dominante e, por isso, adormecida. Ao mesmo tempo, esse lugar também é percebido muitas vezes como próprio interlocutor desse eu poético, o qual parece tão perto e, ao mesmo tempo, tão longe desse espaço. Dessa forma, nos poemas, surge um eu lírico que vai tentar levar sua poesia a esse lugar, cativá-lo através da arte e conquistar seu reconhecimento. Contudo, ele sabe que sua tarefa será solitária – e, de certa maneira, vã – como fica explícito no poema seguinte, intitulado “TODO UM” (FERRÉZ, 1997, p. 10):

DO TODO FICOU
UM

DO MUNDO FICOU
AQUI

DE TODOS FICOU
UM

DO ÚNICO FICOU
O NOME

O NOME FICOU
INVÁLIDO

O INVÁLIDO
NOME
ÚNICO
UM
AQUI
UM
FERRÉZ

Além do sentimento solitário do eu lírico e do caráter vão da missão a que ele se propõe, esse eu poético se identifica através de um nome (FERRÉZ), como numa última e desesperada ação autoafirmativa e resistente.

Embora essa solidão seja marca recorrente nos demais poemas que se seguem, quase sempre acompanhada da não correspondência entre o sujeito e o seu interlocutor, o enunciado vem representado numa espécie de “grito”, a julgar

pelo uso de letras maiúsculas durante todo o poema. De maneira implícita, esse recurso gráfico pode nos fornecer pistas sobre o caráter de resistência desse trabalho poético; apesar de se sentir numa tarefa solitária, o autor lança mão de recursos que tentam aumentar sua voz e se fazer ouvir e que vão se repetir em muitos outros poemas.

De fato, essas ideias vão se tornando mais recorrentes quando seguimos a sequência de poemas da obra: “A MÁQUINA DO TEMPO POUPA SOFRIMENTO” (FERRÉZ, 1997, p. 11, anexo 2) e “ESTRANHO” (FERRÉZ, 1997, p. 12, anexo 3). Em ambos, fica evidente o direcionamento do eu lírico a um interlocutor, o qual parece ser digno de um sentimento nobre, travando uma espécie de diálogo que explicita uma distância enorme entre esses dois e gerando aquela sensação de isolamento, seja na ideia de um tempo passado, inalcançável, no primeiro; seja na distância espacial entre o sujeito e a lua, no segundo. Já a resistência do poeta à difícil missão que ele próprio se propõe fica explícita num dos tercetos que compõem o segundo poema: “[...] Resisto, mesmo/Que sofra/Assim. [...]” (FERRÉZ, 1997, p. 12, anexo 3), enquanto implícita no primeiro através do verso “[...] Muita mente [...]”, embora o “[...] pouco espaço/ pouco corpo [...]” (FERRÉZ, 1997, p. 11, anexo 2); “mente”, aqui, parece significar o domínio da “razão”, como forma de resistir à parca matéria, representada pelo “espaço” e pelo “corpo”.

Em outros momentos, o poeta vai explorar as possibilidades da página em branco, numa tendência moderna, para buscar “alternativas” e resistir à rotina e à “mesmice” nas quais ele parece estar inserido. O desejo de mudança do poeta que resiste aos percalços da caminhada se manifesta de forma concreta no papel, como se, ao rearranjar a configuração das palavras e signos linguísticos no papel, a mudança se efetivasse de fato.

O poema “ARREPIO” (FERRÉZ, 1997, p. 16, anexo 4), no qual as palavras “caem” como uma chuva fina e regular, uma palavra por verso, revela essa sensação estática, imutável, repetitiva, seja pela ideia da “chuva que molha a chuva anterior”, seja pela estrutura anafórica dos enunciados. De fato, como forma de romper com essa rotina, até a “LOUCURA” (FERRÉZ, 1997, p. 19, anexo 5) se torna uma possibilidade para o eu lírico, que vai inverter a disposição gráfica desse poema na página, de maneira a materializar essa busca da insanidade.

Porém, é num poema sem título que essa ideia fica mais evidente (FERRÉZ, 1997, p. 20, anexo 6) . Ao jogar com a palavra “alternativa” e a expressão “nem

sempre”, o poeta vai desmembrando-as de várias formas possíveis, repetidas vezes, almejando encontrar uma “outra” forma, um “outro”, ainda que desconhecido ou impossível, mas que elimine ou modifique a rotina, aquela “mesmice” já mencionada, agora representada pela repetição de um mesmo sintagma/expressão.

O poema se divide em duas colunas, cada uma com sua palavra específica ou expressão da língua; na primeira, o jogo com a palavra “alternativa”, do qual muito pouco consegue ser extraído do ponto de vista do significado, a não ser os estranhos rearranjos da palavra, que desconforta e inquieta a leitura; já na segunda coluna, a expressão “nem sempre” é combinada agora de maneira mais regular, numa espécie de inversão das letras, e culmina na máxima “[...] NEM/ SEMPRE/ SEMPRE/ É/ SEMPRE” (FERRÉZ, 1997, p. 20, anexo 6) que consegue romper essa espécie de clausura do jogo que, à princípio, parecia sem uma possibilidade de saída, ou uma “alternativa”.

Como já mencionado anteriormente, o livro vai seguir abordando outras temáticas, outras possibilidades da escrita, se valendo de tendências concretistas, o que mereceria uma análise mais detalhada e aprofundada. Interessa-nos mais, aqui, a percepção mais abrangente da obra, que pode ser entendida como um instrumento de resistência e luta diante de decepções e frustrações constantes.

No entanto, por mais tentativas que o poeta faça em sua busca pela “mudança”, mais elas se mostram insuficientes; mesmo que recorra a distintas formas poéticas, tentando alcançar um interlocutor distante, sua tarefa parece permanecer vã e solitária; por mais que erga sua “Fortaleza” de palavras de maneira elaborada e sofisticada, mais isolado ele parece permanecer, e mais frequentemente ele sente a “Desilusão”.

Essa pequena análise da obra de estreia do autor aqui estudado, que procura seus aspectos mais gerais e recorrentes, tem como objetivo entender a mudança de paradigma do mesmo em relação às escolhas do gênero e da forma de sua literatura, bem como procurar entender os próximos passos do artista na construção de seu projeto artístico/literário, entendendo a literatura – e a cultura como um todo – como “arsenal de resistência” contra uma realidade muitas vezes perversa, repetitiva e imutável.

Dessa maneira, numa referência à comparação feita do título desta seção, pode-se constatar que a “Fortaleza” é uma ótima arma de defesa: garante a integridade dos seus habitantes e protege tudo a que se propõe proteger. Contudo,

acaba isolando e escondendo o que ela protege de valor, torna mais difícil seu acesso e pode afastar aqueles que não encontram uma entrada. Não seria hora, então, de mudar a estratégia e recorrer a uma poética “alternativa?”. Não seria hora de sair da defensiva e propor uma cultura de ataque?

No documentário *Literatura e Resistência* (FERRÉZ, 2009), o autor comenta um pouco sobre sua primeira obra e relata algumas observações suas, as quais são significativas para o pensamento que vínhamos desenvolvendo.

Segundo o autor, no dia do lançamento de *Fortaleza da Desilusão* (FERRÉZ, 1997), ele foi prestigiado por vários amigos, companheiros “de quebrada” (segundo o próprio) que, inclusive, compraram alguns exemplares. Mas, no entendimento do mesmo, ele não via um motivo de se fazer poesia, ainda mais concreta, quando o público e o local sobre o qual falava não teria como possuir acesso real a sua obra, ou seja, lê-la na sua plenitude. Seria um pouco como a ideia sugerida por Canclini (1998), uma arte com estética vanguardista, modernista, revolucionária, mas que permaneceria com seu verdadeiro acesso restrito a poucos privilegiados, como o público com tradição literária e o público acadêmico (CANCLINI, 1998, p. 45). A partir disso, é possível concluir que Ferréz também parece preocupado com o alcance de sua obra na sociedade e com seu público leitor, e, por isso, vai continuar sua busca por uma estética que satisfaça seus objetivos, seja recorrendo a outros gêneros literários, seja através da produção de material audiovisual.

Isso não significa, é claro, que Ferréz vá escrever, única e exclusivamente, para determinada classe ou grupo social, seja da periferia ou fora dela. Como todo escritor sério, ele está na busca de uma estética necessária aos seus objetivos, que, entre eles, inclui uma maior comunicabilidade e alcance de suas produções. Ferréz, como todo e qualquer escritor, pretende ser lido, conhecido e reconhecido, não só pelas instâncias legitimadoras do centro, da classe dominante, como também pelas periferias, subúrbios e classes que os compõem.

Talvez isso explique, em boa medida, a mudança de paradigma do gênero literário utilizado pelo autor. Ferréz não só vai da poesia para a prosa; vai para o romance, com traços até bem folhetinescos, na sua obra seguinte, *Capão Pecado* (2002)⁶, que é o assunto maior deste trabalho. Então vamos a ele.

⁶ A primeira edição do romance é do ano 2000, sendo que a que foi usada neste trabalho é a segunda, de 2002, mas que tem formato idêntico ao da primeira edição.

2.2 CAPÃO PECADO: SAINDO DA DEFENSIVA POÉTICA E MOBILIZANDO UM UNIVERSO FICCIONAL.

A capoeira não vem mais. Agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou. Principalmente para nós.

FERRÉZ, "Terrorismo Literário", 2005

Lançado no ano 2000, pela Labortexto Editorial, *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) é um romance que, ao contrário das poesias de *Fortaleza da Desilusão* (FERRÉZ, 1997), causou enorme repercussão no cenário da literatura brasileira contemporânea. Com sua primeira edição esgotada em poucos meses, a obra foi – e ainda é – objeto das mais variadas críticas, para o bem e para o mal.

Uma das críticas mais comuns feita ao romance é sobre a sua recorrência a temas polêmicos e controversos, como a violência urbana e o submundo do crime; ou, ainda, sobre o caráter documental da narrativa, uma vez que o autor sustenta que se baseou na sua vivência daquelas realidades para compor a ficção. Ambas tentam justificar o sucesso da obra no mercado editorial – o que não deixa de ser parcialmente verdadeiro – e, por isso, questionam a qualidade literária do trabalho e o classificam como mais um *best-seller* para a massa.

Outras críticas, mais receptivas a essa literatura feita/produzida por pessoas de menos escolaridade a partir de espaços menos privilegiados, ressaltam seu valor político-social, na medida em que a abordagem de velhos temas – e que são muito caros à recente tradição modernista da literatura brasileira – se faz de uma maneira nova, trazendo-os, sob outra perspectiva – que não a dominante – à arena de discussão da sociedade como um todo, já que esses problemas urbanos decorrem, em grande medida, dessa mesma sociedade.

Há também quem perceba, nessa literatura, muito mais do que a simples denúncia das mazelas da vida social nas periferias urbanas. Nosso trabalho, além de levar em conta as críticas relatadas acima, percebe tanto uma tentativa de alternância dessas realidades, ainda que no domínio exclusivo do mundo ficcional – espécie de andamento do projeto inicial *Fortaleza da Desilusão* (FERRÉZ, 1997) – quanto uma luta/resistência contra a cultura hegemônica que dissemina e impregna, de maneira quase subliminar, sua ideologia em todas as camadas sociais através de todo tipo de produção cultural (filmes, novelas, séries, *best-sellers*, etc.).

Quando nos lembramos de “Terrorismo Literário” (FERRÉZ, 2005), no qual seu autor concebe a literatura como uma “arma” a seu serviço, é possível pensarmos em *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) como mais um instrumento “bélico” ao qual o artista recorre para por em prática seus objetivos literários, embora aquele trabalho seja posterior e se encontre a uma distância de tempo razoável deste. Mas essa distância nos permite revisitar o primeiro romance de Ferréz, e lançar sobre ele outro olhar, que o identifique como uma saída da “defensiva poética” de *Fortaleza da Desilusão* (FERRÉZ, 1997), alternando sua “estratégia” e “partindo para o ataque”, de forma mais “massiva”, avançando no terreno do “inimigo” e convocando os “amigos” à luta.

2.2.1 Subversão do gênero e dos elementos da narrativa: ampliando horizonte de público e buscando uma estética efetiva.

Esta seção tem como objetivo analisar de que maneira Ferréz estrutura e organiza *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) em relação a: escolha do gênero e suas alterações formais; características sociais e ideológicas dos personagens; e perspectivas adotadas pelo narrador, de modo a compreender a literatura desse artista como estratégia de resistência e combate, mobilizando aliados na luta, avançando no terreno inimigo e sabotando suas instâncias dominadoras. E, para tanto, precisa alcançar e atingir seus públicos.

Em “Terrorismo Literário” (FERRÉZ, 2005), Ferréz deixa transparecer uma consciência muito clara das dimensões sociais que envolvem o trabalho artístico, da qual já nos falara Candido (2006), quais são: autor, obra e público. Embora algumas vezes o autor tenha afirmado⁷ que “escreve para a periferia” – e, de fato, escreve –, ele sabe muito bem qual o maior público consumidor de literatura em geral no Brasil, que são as classes dominantes, que parece ser de onde se origina o “inimigo” da “guerra declarada”, entendido, aqui, como as ideologias que ocultam as contradições perversas e excludentes dos processos de modernização e urbanização das grandes cidades. Logo, ele também escreve para esse público.

A obra, assim, tende a equilibrar os fenômenos sociais da “integração” e “diferenciação”, sobre os quais nos fala Candido (2006):

⁷ FERRÉZ, *DVD Literatura e Resistência*, 2009

A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes entre uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas. (CANDIDO, 2006, p. 33)

Posto dessa forma, observamos que, ao mesmo tempo em que o autor possibilita a empatia com o leitor e o mobiliza, através do uso da primeira pessoa do plural, afasta-se dele e o aponta como o “inimigo”, como aquele que promove a opressão, quando fala com uma segunda pessoa:

Sua negação não é novidade, você não entendeu? Não é o quanto vendemos, é o que falamos, não é por onde, nem como publicamos, é que sobrevivemos.

Estamos na rua, loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais, mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virar as costas, mas, como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social que divide este país (FERRÉZ, 2005, p.10)

Quando retornamos a *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), pode-se notar que a escolha do gênero “romance”, então, constitui um fator importantíssimo para o avanço “estratégico” do autor e sua obra sobre a sociedade e seus setores hegemônicos. Por ser um gênero de fácil comunicabilidade e acesso, é ele quem consegue atingir o mais variado público, de especialistas a leitores medianos/iniciantes, da periferia às classes dominantes. Isso fica evidente quando o autor mostra preocupação com a possível formação de público leitor através dos elementos pré-textuais, como a dedicatória (FERRÉZ, 2002, p. 10 – 11) e do desafio que faz ao “sistema”⁸.

Também é o romance que permite a aparição de múltiplas vozes, seja a do narrador, que só observa e relata usando o português padrão e dominante da língua, sejam as vozes das personagens que vão surgindo, ora no discurso direto, ora no indireto e indireto livre, evidenciando, em alguns momentos, singularidades e

⁸ Referência à interpelação feita pelo autor antes da primeira parte do romance, logo após o prefácio: “Querido sistema, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa.” (FERRÉZ, 2002, p. 19).

individualidades próprias de cada personagem e, conseqüentemente, estabelecendo aqueles processos de “integração” e “diferenciação”.

Essa “multiplicidade de vozes” na narrativa nos remete ao estudo que Bakhtin (2010) faz da poética de Dostoiévski. Nesse ensaio, o crítico observa que:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. (BAKHTIN, 2010, p. 4 – 5)

Dito de outra forma, de acordo com o crítico, as vozes e consciências presentes nos romances de Dostoiévski não se subordinam nem se misturam às do autor; ao contrário de qualquer relação hierárquica, as vozes, as consciências e ideologias das personagens mantêm uma relação de igualdade com qualquer outra voz que apareça na narrativa, inclusive com a do narrador; por isso ele as chama de vozes equipolentes. Isso significa que as personagens são sujeitos da própria narrativa e não meros objetos passíveis de ser descritos e subjugados pelo autor.

Quando voltamos a *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), percebemos uma multiplicidade de vozes em pé de igualdade no romance. A postura do narrador observador e onisciente parece não interferir nas ações e pensamentos das personagens. Embora esse narrador, em muitos momentos, se coloque na perspectiva das personagens, a fim de nos relatar os acontecimentos e pensamentos das mesmas, sua voz não se confunde nem se mistura com elas.

Essa postura do narrador é outro elemento importante para nossa análise aqui, mas reservo-a para mais adiante. O que gostaríamos de ressaltar com essa observação sobre o narrador é justamente a independência que ele dá às personagens e as vozes que compõem esse universo ficcional.

Com efeito, torna-se interessante notar que Ferréz, além das vozes tradicionais da narrativa romanceada, vai inserir discursos de personagens nem tão fictícios no início de cada uma das cinco partes que compõem o livro, como textos dos rappers Mano Brown, integrante do já conhecido grupo Racionais MC's; Cascão,

um dos idealizadores do grupo Trilha Sonora do Gueto (T\$G); e os grupos Outraversão, Negrodo e Conceito Moral, que assinam seus textos em conjunto, como grupo. Mais do que expressar suas visões de mundo, pensamentos e ideologias de forma independente, esses artistas do rap que participam do livro parecem se colocar como aliados nessa batalha; um reforço efetivo na ampliação das vozes e na mobilização de forças extra-literárias. Na passagem seguinte, Negrodo faz a “convocação”, ao listar os “aliados”:

Seguindo o costume, mando um salve pra minha região, *aliados* que dão uma força moral pro nosso trampo artístico. Salve, salve, Dilson, Bala, Hélio, Zoio, Márcio, Gato Félix, Néelson, Ronaldo, Arnaldo, banca forte Canabis Futebol Clube é o esporte em ação. Encarcerados: Melquíades, Claudinei, Gordo, Régis, Mico e Lelé. Pras minas: Irani, Regina, Martinha, Diana, Fabiana, Carla, Cristina. E a velha guarda, nossa família de sangue, o Hip-Hop, B. Boys, grafiteiros, skatistas, Djs e Mcs. Darlei, Bazuca, Piví, descansem em paz. (FERRÉZ, 2002, p. 134, *grifo meu*).

E arremata, em tom sugestivo e incerto, de maneira equipolente a qualquer outro discurso na obra: “Mano, cada um faz o que sabe, mas repare, *talvez* seja melhor seguir a honestidade.” (FERRÉZ, 2002, p. 134, *grifo meu*).

Assim como a voz dessas “personagens” dos grupos de rap, as vozes das personagens do romance atuam de forma independente, guiadas pelas suas próprias concepções de mundo e ideologias do que por qualquer influência do autor ou do narrador. Há momentos, inclusive, em que nem o narrador media o discurso; a personagem “toma de assalto”, invade o domínio do texto e se faz ouvir, muitas vezes incitando uma revisão do senso comum impregnado na sociedade. Mesmo quando o narrador está presente, não há qualquer interferência de sua voz (e consciência) nas vozes (e consciências) de suas personagens, que falam e pensam através da voz narrativa.

Veja, por exemplo, o texto que antecede imediatamente a introdução do espaço da narrativa e do protagonista no primeiro capítulo:

- Aí, mano! Eu bebo todo dia, cê tá ligado?
- Fumo pra cacete, mano, durmo sempre aqui em frente à vendinha da Maria.
- Já vi de tudo aqui no Capão, coisa que até o diabo duvida, mano, cê tá ligado?
- Sobrevivo comendo coisas que ganho, mano, e até reviro os lixo, é mó treta com os cachoro, cê tá ligado?

- Já fui esfaqueado duas vezes, mano; uma pelo Luís Negão e a última pelo Sandrinho e o China, uns moleque forgado da porra.

- E agora você pensa: tudo isso e eu ainda to vivo, mano. Agora uma pá de maluco que comia bem pra caralho já foi embora, é só você pensar, o Senna, o Jânio, o João Paulo, o PC Farias, a mãe do Collor, o irmão do Collor, o Leandro, aquele da dupla sertaneja, cê tá ligado? Então num é embaçado, mano? Aí, eu vou sair fora agora, vai ter um boi na brasa lá no Saldanha, e hoje eu vou comer que nem um cachorro, falou Marquinhos, depois a gente se cruza.

- Falou Vasp, depois a gente se tromba. (FERRÉZ, 2002, p. 25)

Conforme se pode observar, essa passagem é significativa para o que expúnhamos anteriormente. Vasp é uma personagem que só aparece nesse trecho; sem mediação ou mesmo introdução pelo narrador, ele “rouba” o turno da fala e só ficamos sabendo quem é através da personagem com quem ele fala, o Marquinhos. E é ele quem abre a narrativa, logo depois de Mano Brown produzir o texto de abertura também com sua percepção do que é Capão Redondo, “A número 1 sem troféu” (FERRÉZ, 2002, p. 23).

Além da forma não padrão da língua, repleta de gírias e de expressões chulas – que causam certo “horror” em setores mais conservadores da sociedade brasileira –, o discurso do sem teto Vasp possui um conteúdo significativo. Seu teor é absolutamente de resistência, como alguém que, apesar de viver em condições subumanas, resiste e sobrevive em meio ao inferno urbano. Não bastasse isso, sua lógica mostra, de maneira bem simples e direta, a vulnerabilidade do homem até nas classes mais abastadas, quando ele se compara a figuras históricas que um dia ocuparam posições de poder e, no entanto, tiveram destinos trágicos.

Da mesma forma que a voz de Vasp se insere na narrativa e mostra o que ele pensa, ela se vai, sem interferência alguma da voz do narrador, que, agora sim, inicia a história a ser contada, levando o foco para a infância de Rael junto à sua família. Vasp não mais retorna; sequer é mencionado depois. Por isso não sabemos se ele finalmente se foi – a prejulgar pelas suas condições (sub)humanas – ou se continua resistindo pelas ruas e vielas do bairro de Capão Redondo, que é o espaço da narrativa.

Portanto, junto com as vozes dos já mencionados rappers, Vasp e as demais personagens de *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), sejam elas participantes ativas ou passageiras, vão compor as múltiplas vozes que formam a obra, inserindo suas percepções particulares do mundo, suas ideologias, ampliando os horizontes de “integração” e “diferenciação” na obra e, conseqüentemente, nos públicos que esta

pretende atingir. Mas para que compreendamos melhor sua rápida aceitação pelo público e a repercussão que essa obra vai causar, há outros elementos chave.

As fotografias do bairro Capão Redondo e de seus habitantes, inseridas entre partes do romance, também são significativas para nossa análise. Além de fornecer a base real na qual a obra foi inspirada (que é, em certa medida, um apelo mercadológico em nosso tempo), essas fotos parecem querer mais do que expor as mazelas do bairro para uma possível apreciação estética dos leitores; mais até mesmo do que a simples denúncia do descaso do poder público para com essa região; mas, antes, elas parecem proporcionar uma integração com o público, com o qual a obra se compromete (lembremos a dedicatória).

Há duas sequências de fotografias: ambas revelam, em sua maioria, imagens aéreas das favelas do bairro e das pessoas que moram ali, inclusive do próprio autor. Isso nos revela que, tão importante quanto o lugar no qual a narrativa foi inspirada, são as pessoas que compõem esse lugar. Fotos espontâneas, closes, poses, em cores, em preto-e branco, são várias as maneiras escolhidas para retratar os seres humanos que habitam o bairro periférico de Capão Redondo; um bairro especificamente localizado, mas que pode muito bem representar qualquer periferia de qualquer centro urbano brasileiro, com suas características comuns e com as pessoas que ali resistem; adultos, jovens, crianças, cada um com suas expectativas e maneiras próprias de enxergar o mundo que as cercam.

Além disso, o tom de “terror” e “ameaça” a um “sistema” brota em uma fotografia: encapuzado, de braços abertos e ostentando os dedos como armas, o autor aparece numa foto com a seguinte legenda: “Me tomaram tudo, menos a rua” (FERRÉZ, 2002, p.79, anexo 7), como forma de usar aquilo que lhe sobrou como “arma”: a rua, o espaço de mobilização, como bem retratada pelas fotos onde as pessoas se aglomeram e se unem.

Portanto, as fotos promovem a integração com o público periférico e ressaltam o caráter de resistência das periferias que, apesar de todo descaso com que é tratada, ainda é capaz de manter a esperança num futuro, representado pelas muitas crianças mostradas nas fotografias, descritas, em algumas legendas, como “sobreviventes” (anexos 8 e 9). Além disso, as fotos caracterizam-se como uma espécie de subversão do gênero narrativo ficcional quando apresenta uma dada realidade em conjunto com o universo ficcional construído na obra, problematizando ainda mais o conceito de *mimesis*.

Uma vez que essas fotografias retratam a realidade factível do bairro de Capão Redondo e das pessoas que ali habitam, elas complicam o caráter mimético da obra, enquanto representação da realidade. Ficção ou realidade? Construção literária ou relato documental e histórico?

Quando do lançamento do romance, muito se falou sobre o caráter “real” dos muitos acontecimentos ali narrados, mais especificamente na mídia e nos demais órgãos de imprensa. Um exemplo é quando Ferréz vai ao *Programa do Jô*, na Rede Globo, para falar do livro que foi um sucesso de vendas, e a primeira pergunta do entrevistador relativa à obra é sobre a “realidade” dos fatos narrados⁹. O autor confirma e relata, inclusive, que a realidade o influenciava constantemente durante o processo de composição do livro, podendo mudar os rumos da sua narrativa.

Este fato talvez deponha contra o autor e sustente a crítica de que seu romance é uma espécie de “neodocumentarismo popular, baseado na prosa testemunhal, autobiográfica e confessional”, e que dá “voz a sobreviventes dos infernos institucionais do Brasil” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 98). Mas há motivos para se levar em conta o que ressalta Resende (2008) quando afirma que Ferréz pretende “fazer ficção” (RESENDE, 2008, p. 39); ou seja, que seu trabalho não é relatar a realidade, mas representá-la através literatura. E essa ideia nos remete aos conceitos de *mimesis* e seus desdobramentos na vasta tradição literária.

O conceito de *mimesis* na teoria literária, por séculos, foi objeto de estudo e debate entre filósofos e críticos literários, da era Clássica à Modernidade. Para Platão, os poetas, enquanto “imitadores”, afastar-se-iam em três graus da verdade de seu “Mundo Ideal”, não passando de mera sombra, subvertendo e enganando àqueles que os ouvem; por isso ele os expulsa da sua “República” (PLATÃO, 2005, p.296-307). Já em sua “Poética” (ARISTÓTELES, 1984), o filósofo, ao investigar a origem das artes em geral, difere de seu antecessor Platão e condiciona a *mimesis* à própria natureza humana, uma vez que, para ele, “o imitar é congênito no homem” e “os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1984, p.243). É importante salientar que “imitação”, em Aristóteles, não significa “cópia”, ou mesmo “relato fiel”, mas, antes, uma maneira de representação, seja de pessoas, de ações ou da própria natureza. Isso fica evidente quando ele pondera que “[...] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer,

⁹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SCb3olpfOxM>, acesso em 30 de abril de 2013.

quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a *necessidade*.” (ARISTÓTELES, 1984, p.249, *grifo meu*).

Com isso, volto à entrevista de Ferréz no *Programa do Jô*. Embora ele diga que algumas histórias presentes na ficção tenham ocorrido de fato, ele também afirma que a personagem Marquinhos (cujo nome coincide com a realidade), seu amigo, morrera enquanto o autor escrevia o romance e, por essa razão, ele resolveu “eternizá-lo” na obra, deixando-o vivo, representando algo que poderia ter acontecido. No entanto, só esse argumento não nos basta para justificarmos o caráter mimético do livro.

Em “Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental”, Auerbach (2013) não entra no mérito da discussão acerca do que é (ou seja) *mimesis*, buscando uma definição precisa do termo, mas, antes, ele procura nas próprias obras da literatura ocidental, da Antiguidade à Modernidade, “os vários modos de interpretação dos acontecimentos humanos” (AUERBACH, 2013, p.499). Através da análise de textos literários específicos de cada momento histórico, o autor então observa como se deu a evolução das relações entre a realidade e sua representação na literatura, constatando no “realismo moderno”, aquele que passa a se ocupar das situações do cotidiano, o desenvolvimento de “formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da vida.” (AUERBACH, 2013, p.500). Assim, voltemos ao romance em estudo para ver como se dá a representação da realidade.

Em *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), não só as fotografias do bairro, mas as vozes de personalidades reais, como os mc’s de grupos de rap, todos inseridos no corpo do romance junto às vozes das personagens problematizam os limites entre ficção e documentário, podendo gerar equívocos quanto ao processo mimético. Todavia, há um fio condutor da narrativa, que vai fazer a função de conduzir o leitor ao desfecho da obra, e que é também o desfecho dos dramas humanos vivenciados por Rael (e que não é “real”, diga-se), verossímeis em qualquer parte do globo (e em qualquer classe social), quais são: o triângulo amoroso, a paixão arrebatadora e a traição (temas que fizeram e fazem fortuna não só na literatura, mas na cultura como um todo).

A construção do espaço na narrativa de *Capão Redondo* também se dá sob a perspectiva das personagens. Embora haja a presença de uma voz narrativa em terceira pessoa, um narrador observador, sua postura não é de afastamento da

matéria narrada, mas bastante aproximação, como se ele estivesse em cada roda de conversa, em cada esquina com cada uma das personagens enquanto nos narra. No trecho abaixo, há uma nítida identificação com a conversa que se desenvolve depois que ele a anuncia; é como se o narrador participasse daquela conversa, principalmente na pequena variação da linguagem, que abandona um pouco a norma padrão ao adotar algumas gírias daquele grupo que conversava (“quebradas”, “rolês”):

Rael e Cebola jogaram *vídeo game* até anoitecer. Quando Rael estava quase indo embora, Matcherros acordou e eles começaram a conversar. Combinaram de ir ao baile da News Black Chic, lá no pátio da escola José Olímpio; o som da equipe era muito bom e vinha gente lá do Valo Velho, Piraporinha, Jd. Ingá, Pirajussara, Morro do S, Pq. Regina, Pq. Arariba, São Luís, Buraco do sapo, Pq. Fernanda e de várias quebradas, pois os bailes e rolês noturnos eram cada vez mais raros na periferia. Todo baile que surgia não passava de duas semanas e acabava, ou era por causa de morte ou por causa dos policiais. (FERRÉZ, 2002, p.33)

Mais: ele perscruta as mentes de muitas personagens e, sob a perspectiva das mesmas, nos apresenta a “realidade” delas. Na medida em que elas vão surgindo e compondo o cenário, vai-se construindo aquele espaço dinâmico e humano, nunca acabado, em constante transformação pela maneira que cada uma das personagens age, interage, pensa e se pensa naquela comunidade. Por ser o protagonista da narrativa, a perspectiva de Rael se sobressai; mas outros também vêm agregar as suas:

Cebola ligou o rádio, apagou a luz e pediu a Deus para proteger aos seus familiares e seus amigos, continuou ouvindo um som, e por dentro um sentimento o dominou, um pensamento surgiu e ele chorou, pois sabia que a realidade é muito triste mas ela existe. E não se pode viver num mundo de ilusões, onde atores interpretam coisas impossíveis. 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 interrompida por disparos.

Burgos estava cheio até a tampa, não aguentava mais seu pai, o bastardo bebia o dia inteiro e os vizinhos zoavam o velho chamando-o de Tio Chico pra cá, Tio Chico pra lá; mas o que mais o aborrecia eram as investidas dos crentes. Ele não aceitava que aquelas pessoas quisessem converter seu pobre pai. As investidas nas igrejas já tinham dado muita confusão, e Burgos só não apagava um palhaço desses porque eles eram todos tapados mesmo. (FERRÉZ, 2002, p.136-137)

Como se observa, há o uso do discurso indireto livre que possibilita uma construção mais subjetiva das personagens e, conseqüentemente, do espaço onde elas se relacionam enquanto sujeitos sociais; subjetividade que complica o enquadramento da obra como relato documental/biográfico, e eleva o caráter mimético enquanto representação do ser humano inserido num específico contexto urbano e que se constrói na relação com outros sujeitos humanos. Dessa forma, além do reforço no processo de integração e diferenciação – do qual falávamos anteriormente – a inserção das fotografias e dos discursos de personalidades reais, ao mesmo tempo em que subvertem e problematizam o caráter ficcional da obra, aproximam as personagens do romance à realidade, tornando-as mais verossímeis do ponto de vista humano e, por isso, auxiliando na construção mimética.

Entretanto, o caráter ficcional fica mais explícito na medida em que o romance utiliza uma trama clássica na vasta tradição folhetinesca no Brasil, e que vai nos trazer algumas outras reflexões.

Aliado ao seu aspecto folhetinesco, esse romance vai ampliar ainda mais seu alcance, visto que o gênero folhetim é amplamente aceito pelo público brasileiro desde o século XIX, estendendo-se pelo século XX em seus derivados, como as rádio, foto e telenovelas, sobre as quais já nos falara Marlyse Meyer (1996); e, por que não, os *reality shows* desse século que se inicia.

Embora o romance seja permeado por pequenas histórias paralelas, o fio condutor da narrativa é o drama pessoal e familiar vivenciado pelo protagonista Rael, que se envolve num triângulo amoroso com Paula, namorada de seu melhor amigo, Matcherros. Aqui se mostra uma das tramas mais tradicionais do gênero folhetim, especialmente aquele que Meyer (1996) denomina de “terceira fase” (MEYER, 1996, p. 218), em seu estudo da evolução histórica do gênero.

Quando analisamos a trajetória do protagonista Rael ao longo da narrativa, não há como não estabelecer uma imediata correlação com o “romance da vítima”, ou do “desgraça pouca é bobagem”; “[...] uma vítima que respeita as convenções sociais até no mais extremo sofrimento” (MEYER, 1996, p. 218), sobre os quais já observamos no primeiro capítulo deste trabalho. Vivenciando um drama familiar pessoal, que são o desemprego do pai, que ainda se torna dependente do álcool, e o subemprego da mãe, Rael se vê logo cedo na necessidade de garantir o próprio sustento e ajudar sua mãe no sustento da família, inserido – e restrito! – ao espaço da narrativa que é o bairro Capão Redondo.

O oportuno anagrama da palavra “real” no nome da personagem, mais do que evidenciar a inspiração do artista na realidade vivida por ele, nos revela o sujeito, não real, mas ideal, para as instâncias dominantes da sociedade moderna. Rael é um personagem relativamente ordeiro, que corresponde em boa medida ao padrão de sujeito idealizado pelas classes dominantes, apesar de conviver com as injustiças sociais e seus efeitos perversos, como a criminalidade. Com efeito, ele vai se tornando o típico trabalhador “honesto”, “batalhador”, que faz curso de datilografia e trabalha para conseguir melhores condições, cultiva a leitura em geral (ainda que se apegue mais aos quadrinhos), não usa drogas etc. – mais ou menos como a classe média se imagina (e só se imagina!), caso vivenciasse essa mesma realidade.

Entretanto, diferentemente da vítima passiva e alheia, ele não deixa de se indignar ao perceber as injustiças perversas que permeiam a periferia em que vive, refletindo, inclusive, sobre a possibilidade de recorrer ao “caminho mais curto”. Lembremo-nos de quando, após buscar o salário da sua mãe com o Sr. Halim, chefe dela, Rael imagina uma possível vingança, com “fogo” e revolta. Mas logo ele percebe que isso seria “loucura”:

[...] Era constante o pensamento de que seu amigo Ração estava certo, talvez se ele descolasse uma granada, era só chegar no mercado do Sr. Halim e explodi-lo com toda sua ganância, mas como sempre ele relevava e dizia a si mesmo ser loucura tal ato.” (FERRÉZ, 2002, p. 35)

Aqui é possível retomar os estudos das ideologias e o papel que elas desempenham na sociedade como um todo. Conforme observado no primeiro capítulo deste trabalho, Stuart Hall (2009, p. 249) vai abordar as ideologias analisando os “desenvolvimentos concretos dos meios pelos quais a consciência de massa é moldada e transformada – o crescimento maciço das ‘indústrias culturais’”. O autor considera também que:

[...] o ‘consentimento’ das massas trabalhadoras ao sistema, nas sociedades capitalistas avançadas da Europa e, portanto, sua estabilização parcial, [...] não é mantido apenas através de mecanismos ideológicos. Mas ambos não podem ser separados um do outro (HALL, 2009, p.249 – 250).

Rael, inserido na sociedade capitalista e de massa (assim como a nossa), está sujeito às suas ideologias como qualquer outra personagem da história.

Lembremo-nos de que, ao longo de sua trajetória na narrativa, ele vai ser um consumidor ativo de produtos da cultura de massa, iniciando na infância com desenhos e seriados estrangeiros, passando na juventude aos livros de faroeste e revistas em quadrinhos, além dos modernos jogos de vídeo game.

Embora perceba as injustiças inerentes a esse sistema que lhe oprime, assim como oprime as demais classes excluídas dos processos de urbanização e modernização – lembremos a cena¹⁰ de Rael na igreja –, ele parece não dispor de instrumentos que o permitam pensar esse sistema de forma mais crítica e, por isso, não encontra saída que não sejam as mais imediatas e superficiais, como recorrer ao crime e à violência. Ou, então, o “consentimento forçado” ao sistema, buscando adaptar-se às suas exigências e prerrogativas, inserindo-se na sociedade capitalista de massa de forma ordeira e menos questionadora. Sem uma ideologia que o permita “construir uma nova consciência em oposição ao modelo dominante,” de forma a “estabelecer essa luta ideológica” da qual nos fala Hall (2009), só resta a Rael “acomodar-se ao seu lugar subordinado no processo de formação social” (HALL, 2009, p.250).

Com efeito, Rael então segue pelo caminho convencional e busca melhorar suas condições de trabalho (e de vida), inscrevendo-se para trabalhar numa metalúrgica, onde, por acaso, Paula trabalha. Rael consegue o emprego e, aos poucos, vai criando um vínculo mais íntimo com a namorada do melhor amigo Matcherros. À medida que eles estreitam a relação de amizade, Rael vai se apaixonando cada vez mais pela jovem que lhe retribui o carinho e a atenção, ao desabafar com ele suas frustrações com Matcherros. Até que, um dia, a traição acontece e, junto com ela, surge o dilema sentimental que o protagonista enfrentará: culpa pela deslealdade ao amigo, e vítima de uma paixão avassaladora. Assim estará formada a trama típica dos folhetins, que vai abalar inteiramente a vida do protagonista, e que será o conflito chave para o desenvolvimento da narrativa. Esse conflito ainda ganhará maior tensão quando, desnorteado pelo primeiro envolvimento mais afetivo com Paula, Rael se lembra do código de postura onde mora: “Primeira lei da favela, parágrafo único: nunca cante a mina de um aliado, se não vai subir”. (FERRÉZ, 2002, p.85)

¹⁰ Quando Rael faz uma série de reflexões e só consegue chegar à conclusão que “tava tudo errado, a porra toda tava errada. Tudo.” (FERRÉZ, 2002, p.71-73).

No entanto, pouco nos interessa como se dá esse envolvimento, as coincidências que vão conduzindo o protagonista aos braços da amada, os suspenses e mais suspenses em torno dessa paixão proibida, os quais vão prender a atenção do leitor e permitir, inclusive, que outras personagens em situações paralelas invadam a narrativa. Rael e Paula ficam juntos, sim (com direito a um rebento), e aquele risco de morte “pela lei da quebrada” acaba sendo resolvido de uma maneira até muito tranquila. Interessa-nos mais observar que esse desfecho amoroso com Paula parece servir como uma espécie de redenção a Rael, que enxerga no “amor”, representado pela instituição familiar, uma possibilidade de felicidade em meio a “tanta coisa errada”, além da possibilidade de ter de volta a família estruturada da sua infância, que ele agora constitui com Paula e o filho.

Dessa maneira, Rael parece realmente bem ajustado aos modelos ideológicos dominantes de sociedade: operário ordeiro, marido e pai zelosos e cidadão “no seu devido lugar”, sem questionar. O romance teria tudo para se encerrar como as tramas folhetinescas e dos *best sellers* semelhantes o fazem, resolvendo o conflito e naturalizando essas ideologias. Mas a narrativa segue o curso e tem desfechos desconcertantes, tanto para o público leitor médio quanto para o especializado, e que nos levam a refletir sobre a sabotagem dessas ideologias realizada pelo autor.

2.2.2 O narrador, Matcherros e o “mito de família”: sabotando as ideologias dominantes.

Vim pra sabotar seu raciocínio...
Racionais MC's, “Capítulo 4 Versículo 3”

Na seção anterior, viu-se como Ferréz lança mão de certos recursos estéticos para a ampliação de seu horizonte de público, como o uso da narrativa romanceada, inserção de fotografias e de discursos de personalidades reais, uso de tramas voltadas para público massivo e, principalmente, a reprodução das ideologias dominantes através da trama principal e suas personagens. Essas estratégias permitem ampliar o alcance de sua obra, tanto na (possível) formação de um público específico de leitores, representado pelas classes historicamente subordinadas e marginalizadas – e com o qual estabelece uma integração –, quanto na conquista do público tradicionalmente consumidor de literatura, representado pela elite e classe

média brasileira. Todavia, uma dessas estratégias literárias utilizadas se torna mais emblemática na nossa análise e talvez explique em boa medida o sucesso de vendas da obra em estudo: sua trama folhetinesca.

Mais significativo é notar como essa trama tradicional do romance-folhetim no Brasil possui uma correspondência com o “mito familiar da ideologia”, que Žižek (2011) percebe nas produções voltadas para as massas; ou seja, “uma história dos conflitos de forças sociais maiores (classes etc.) [que] é estruturada nas coordenadas de um drama de família.” (ŽIŽEK, 2011, p. 71). O filósofo observa essa ideologia de maneira mais clara na indústria hollywoodiana e estende sua análise aos *best sellers* da literatura de massa.

Ferréz arranja seu romance um pouco parecido com o que Žižek (2011) chama de “Realismo Capitalista”, isto é, foca “[...] um local de produção ou organização complexa específicos, misturando a trama melodramática com longas descrições das funções do local [...]” (ŽIŽEK, 2011, p. 71), no nosso caso, o romance entre Rael e Paula e a sua ambientação na periferia de Capão Redondo, zona sul de São Paulo. O bairro construído no romance mostra uma realidade altamente miserável, violenta e perversa que, no desenrolar da trama, proporciona uma tensão generalizada quanto à imprevisibilidade das ações narrativas, e que se intensifica no conflito amoroso do protagonista.

Junto a seus amigos e conhecidos de bairro, então, Rael luta para superar as adversidades inerentes a sua condição social e ao bairro onde mora, embora sem muitas perspectivas concretas. Cada um a sua maneira, e com as ferramentas culturais e intelectuais de que dispõe, busca meios de se inserir e (sobre)viver no modelo de sociedade vigente, seja pelas vias legais, seja pelas ilegais. Rael, assim como Capachão e Cebola, busca nos estudos e no trabalho uma forma de conquistar melhores condições de vida, enquanto Burgos, China, Mixaria, Jacaré e alguns outros tentam no crime a solução mais “fácil” e “efetiva” para suas superações.

Conforme já analisado anteriormente, Rael parece dispor de maior discernimento intelectual do que seus colegas e se mostra uma personagem capaz de se sobressair na dura realidade onde vive. Ao conseguir estabelecer uma família junto a Paula, enquanto leitores, somos tentados a acreditar que seu destino será menos doloroso e mais esperançoso, pois, de acordo com as análises de Žižek (2011) sobre essa construção ideológica de família, é na solução desse drama

familiar que também parece se resolver os problemas maiores presentes na narrativa. Assim, ao envolver-se com Paula, Rael se deixa arrastar pela paixão e pelo “mito da ideologia familiar”, tomando como meta final o “viver felizes para sempre”. Vive tensamente o drama de trair seu melhor amigo Matcherros, mas acredita no “amor verdadeiro”, idealizado tanto por Hollywood quanto pelas telenovelas brasileiras, e que parece indissociável do teor sexual, explícito ou não. Com o foco nos dramas particulares dessa personagem, o narrador não possui pudores ao escancarar seu “reposteiro conjugal”, revelando uma crueza naturalista. Mas, ainda assim, esse desejo arrebatador – e a saciedade dele – são entendidos pela personagem como o laço definitivo desse “amor”, e o leitor é levado a simpatizar-se com Rael, na torcida pelo seu sucesso na constituição de uma família, uma vez que ele decepçiona-se (e os leitores também!) com a sua própria.

Com efeito, os encontros com Paula vão se tornando mais frequentes, até que, numa conversa mais íntima com sua mãe, Rael percebe que seu relacionamento já não está passando despercebido pela vizinhança. Ao vislumbrar certa ascensão no seu trabalho – agora acumulando a função de “caseiro” da fábrica – Rael então decide assumir publicamente sua relação com Paula, já que agora possui um lugar que possa chamar de lar; e decide também conversar com o próprio amigo, para explicar-lhe a delicada situação, mesmo que isso lhe custasse a amizade.

No capítulo seguinte, há um corte temporal que nos leva a um futuro próximo no qual contemplamos, em seu novo lar, Rael, Paula e o fruto dessa relação, Ramon. Nesse trecho, sabemos que o acerto entre os amigos aconteceu e, como se torna evidente, nenhuma desgraça adveio com ele. Com um novo lar, um emprego razoável e uma família, Rael agora parece mais feliz. Nesse sentido, Ferréz tem em mãos o final “perfeito” correspondente à formação do casal no “mito da ideologia familiar”, resolvendo o conflito do protagonista e colocando “ordem” no seu mundo ficcional.

Entretanto, o narrador continua a história e nos mostra o que acontece depois que os amantes “vivem felizes para sempre”. Subitamente, a “ordem” da ficção é perturbada. O protagonista, ao retornar de um dia de trabalho, vê-se abandonado pela esposa e filho. Um bilhete era tudo o que tinha restado; móveis, utensílios, dignidade, Paula lhe levava tudo. Em seguida, bebe e envolve-se em pequenas confusões. É demitido no dia seguinte. Ao descobrir que o novo amante de Paula é

o Seu Oscar, seu antigo patrão, percebe o quão ingênuo ele fora e, ironicamente, lhe vem à mente as últimas palavras de Matcheros: “da traição nem Jesus escapou” (FERRÉZ, 2002, p.165). Assim, em nome da “vingança” e da “honra”, Rael planeja a morte do ex-patrão junto a Burgos, que o fará “pela grana” (FERRÉZ, 2002, p.165). Mas, ao contrário do magistrado no clássico conto *A Cartomante*, seu status social não permite que ele saia incólume das consequências desse ato; vai preso e é assassinado na prisão – a mando de Burgos, pois Rael era cúmplice (e testemunha) no assalto à fábrica.

Dessa forma, Rael, que até então conduzia sua vida respeitando as convenções sociais, perde o controle e tem o mesmo destino de outros companheiros de “quebrada”: Burgos, após o assalto à fábrica, consegue um bom capital de investimento no seu negócio, comprando armas mais sofisticadas, mas acaba sendo executado pela polícia; Mixaria, depois de um surto psicótico – possivelmente por abuso de entorpecentes – assassina um morador do bairro de forma terrivelmente brutal, vai preso e é executado no cárcere, assim como Rael; China, embora não tenha um final fatal, também vai preso. De acordo com o que podemos observar dessas personagens, o destino que elas levam não se torna tão inesperado ou surpreendente. Mas Rael precisava pagar tão alto preço? Seria essa a “pena” por trair o amigo? Ou a “pena” pelo único (mas insano) deslize que comete em seu comportamento até aqui? Qual seria, afinal, o “pecado” que Rael comete?

Talvez o “pecado” da personagem esteja menos no seu caso romântico proibido do que na sua concepção de “família”. Nesse sentido, é possível associarmos a relação do seu fracasso com sua crença no “mito familiar da ideologia”. Ao associar sua felicidade a uma união conjugal perfeita, nos moldes burgueses, Rael se perde nesse “mito” e nas ideologias tradicionais advindas desse mito, como a “defesa da honra” (lembremo-nos do magistrado vingativo em *A Cartomante*). Por isso é tão significativo quando, já no cárcere, pouco antes de ser assassinado, Rael se entregar a seus últimos pensamentos:

“Rael começou a pensar e se lembrou de Nandinho, de sua humildade, lembrou que, quando pagava um pastel pro moleque, ele dividia quase que com a favela inteira, lembrou do brilho do olhar dele quando pegava um pipa cheio da linha, ou quando saía na favela no Ano-novo com sua roupa nova, todo de branco riscando bombinha e atirando-as pra todo lado.” (FERRÉZ, 2002, p.166)

É bem possível que esse seja o “pecado” cometido por Rael, equivocar-se com o conceito de “família feliz”, tão amplamente difundido tanto pelas telenovelas quanto pelas megaproduções cinematográficas. Talvez sua verdadeira “família” estivesse mais próxima do seu amigo traído Matcherros do que de Paula. Rael, embora respondesse a certos padrões de comportamento exigidos na moral dominante, se deixa iludir por um ideal de vida que o leva ao mesmo destino trágico dos demais personagens, como Burgos, iludido com o crime, Mixaria e China, iludidos com a distração das festas e com o abuso no consumo de entorpecentes, enquanto os policiais corruptos mantêm a engrenagem do crime em funcionamento, repassando as armas apreendidas com Burgos para outros criminosos. E, se “*Capão Pecado* é um cartão-postal do fim do mundo” (FERRÉZ, 2005, capa), (como afirma o *Jornal da Tarde* quando do lançamento da obra) só o é diante desse desfecho.

De fato, aí é possível encontrar um dos elementos fundamentais que caracteriza a sabotagem que a obra *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) realiza nas instâncias do pensamento dominante. Ferréz não só sabota a fórmula dos produtos culturais de massa, contrariando as expectativas do leitor médio, como sabota a própria ideologia familiar que se encontra enraizada no seio da sociedade.

Entretanto, este não é o desfecho completo da obra, pois o último capítulo da narrativa se encerra relatando a sobrevivência de Matcherros, um dos personagens centrais da trama, mas que passa quase anonimamente aos olhos do leitor. Durante quase toda a narrativa, sempre que Rael o procura, Matcherros está dormindo (ou não está) e, enquanto o narrador distrai seu público com os dramas pessoais de Rael e seus encontros furtivos com Paula, somos privados de saber mais sobre Matcherros. A narrativa se encerra com um diálogo entre dois personagens anônimos, mas que deixam entender que Matcherros sobrevive junto com os “parceiros” numa “firminha”, cujos trabalhos não nos são revelados, nem pelos interlocutores, nem pelo narrador, mas que cresce gerando empregos e outros ideais (também omitidos) para a sua comunidade. Vale a pena conferir o diálogo entre os anônimos, que se relacionam numa variedade desprestigiada e estigmatizada da nossa língua, mas de maneira subentendida:

- E aí, truta! Firmeza?

- Só, eu to na boa, choque, e você?
- Na moral, to tramando com o Matcherros na firminha dele.
- Ah! Tô ligado, o Amaral me contou que ele tá indo pela ordi lá com o esquema.
- É, o bagulho virou bem, se pá nós vamo contratá até o Panetone, isso é, se o bagulho dele com o futebol num virá.
- Firmeza, o esquema é esse; afinal, como diz o crente, “Se Deus é por nós, quem será contra nós”.
- Choque, a parada sempre foi nesse naipe, e a parada cada vez vai ser pior, as correrias estão ficando mais forte e a parada vai ficar cada vez mais louca, firma!
- Fora os malucos que tão só no trampo, que nem o Tiozinho lá da rua de cima, o Seu Damião; que sai todo dia na correria, pega buzão lotado e nunca vi ele reclamando.
- Só! Mas o que leva esses tiozinhos e alguns malucos mais novo a suar pra caralho num trabalho? Se pá é a vontade de ver o filho no final da noite, tá ligado? E nas correria louca, nem sempre se vê o pivete, e nem sempre se volta pra casa, tá ligado?
- Só, choque! Eu também to nesse sossego, mas é o seguinte, eu sempre procuro o bem, tá ligado? Mas se o mal vier, choque, que o Senhor tenha misericórdia. (FERRÉZ, 2002, p.171-172)

Com efeito, essa conversa informal, sem mediadores, e que se desenrola diante dos olhos do leitor se torna curiosa – quase misteriosa – quando esse mesmo leitor se depara com gírias, como o “bagulho”, a “parada”, o “esquema”, para se referir à “firminha”, possivelmente alguma forma de empreendimento, negócio. Neste sentido, o nome, “Matcherros”, nos sugere uma análise interessante do caráter da personagem que pouco nos é apresentada pelo narrador: “Match”, entre alguns significados que tem em inglês, pode ser entendido tanto como uma “pessoa que é igual ou assemelha-se a outra”, quanto “um jogo ou competição no qual dois ou mais competidores ou times se opõem”¹¹. Junto à palavra “erros”, então, pode-se supor que “Matcherros” nos sugeria algo como “erros na igualdade”, ou “erros no jogo”, podendo ser entendido como “o que é diferente”, ou “uma falha, um defeito no jogo”.

Nesse sentido, Matcherros é outra sabotagem do pensamento dominante preconceituoso e estereotipado sobre o “marginal”, o negro e/ou pobre e/ou morador de periferia, pois, embora não saibamos o que de fato ele faz, ele contraria as estatísticas e os destinos que a modernidade lhe reservara, sobrevive em meio à realidade difícil e tudo indica que ele vai muito bem. Pouco é revelado sobre Matcherros ao longo da narrativa e, por isso, sabemos pouco sobre seus pensamentos, suas perspectivas, sua relação subjetiva com o mundo que o cerca,

¹¹ Disponível em <http://dictionary.reference.com/browse/match?s=t>, acesso dia 27 de setembro de 2013.

sua personalidade, enfim. Assim, ao leitor só resta especular o que seria a “firminha”: uma loja? Uma quadrilha de roubos? Um comércio lícito? Ou ilícito? Não nos é possível saber. Só o que sabemos é que ele resiste. E essa interpretação só é possível em função de outro elemento da narrativa, o qual já foi e ainda é objeto de infinitos debates na literatura: o narrador.

Em seu ensaio sobre o “narrador pós-moderno”, Silvano Santiago (2002) retoma o clássico estudo de Walter Benjamin sobre o narrador para tecer suas próprias teorias acerca desse elemento da narrativa. Santiago percebe uma ampliação no “movimento de rechaço e distanciamento do narrador”, os quais Benjamin já notara na perda da “capacidade de intercambiar experiências” na sociedade que se modernizava. (SANTIAGO, 2002 p.45). Ele identifica três estágios evolutivos por que passa a história do narrador, segundo a análise de Benjamin:

Primeiro estágio: o narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência (único valorizado no ensaio); segundo: o narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor; terceiro: o narrador que é jornalista, ou seja, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e a tal hora. (SANTIAGO, 2002, p. 45-46).

Para o teórico latino-americano, o narrador pós-moderno aprofundar-se-ia no terceiro tipo, como “o narrador que olha para se informar (e não com que narra mergulhado na própria experiência)” (SANTIAGO, 2002, p.45), o que o faz elaborar a primeira das duas hipóteses de trabalho:

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 2002, p.45-46)

Em seguida, partindo do pensamento de Benjamin acerca da dimensão “utilitária” e de “senso prático” do narrador clássico, como aquele que “sabe dar conselhos” – e por isso transmite uma sabedoria, fruto da substância viva da experiência – Santiago (2002), então, aprofunda a primeira hipótese criando uma segunda:

[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. (SANTIAGO, 2002, p.46)

Assim, voltemos ao narrador de *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), a fim de o analisarmos um pouco melhor à luz do exposto acima.

Quando falamos do caráter polifônico do romance, observamos um narrador que se coloca como uma das muitas vozes que compõem a obra. Dizíamos que essas vozes eram equipolentes, na medida em que elas mantinham uma relação de igualdade umas com as outras, inclusive com a do narrador. A postura do narrador observador e onisciente, então, parecia não interferir nas ações e pensamentos das personagens, nem mesmo na tomada de turno repentina de alguns anônimos. Embora esse narrador, em muitos momentos, se colocasse na perspectiva das personagens, a fim de nos relatar as ações e pensamentos das mesmas, sua voz não se confundia com elas.

O que se tem aqui é basicamente o olhar dirigido a “outros”, aos personagens que compõem a narrativa, enquanto ele mesmo, o narrador, se subtrai. Durante todo o romance, é como se ele emprestasse sua voz às consciências das personagens, para que elas se fizessem ouvidas por elas próprias, e não por um terceiro. Dessa forma, “o narrador se subtrai da ação narrada [...] e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra” (SANTIAGO, 2002, p.51).

Entretanto, é preciso ressaltar as diferenças entre o narrador de *Capão Pecado* (2002) e o “narrador pós-moderno” de Santiago (2002). Apesar de “não narrar enquanto atuante”, o narrador de Ferréz não “assiste ao espetáculo da plateia”, de forma passiva, como o narrador pós-moderno parece fazer. O ato de subtrair-se da ação narrada se dá menos no distanciamento físico do que no analítico, uma vez que o narrador é quem observa de perto, junto aos personagens (talvez até mesmo os conheça), mas não deixa marcas da sua subjetividade, permitindo a expressão das subjetividades alheias.

Na verdade, não se tem nem indícios de quem seja esse narrador. Pela proximidade com o espaço e com os personagens, pode-se depreender, no máximo, que ele more ali, assim como outros anônimos que aparecem na narrativa. Mas ainda há peculiaridades que o distinguem dos demais.

Por ser o narrador, ele detém o poder de conduzir e selecionar as informações que constroem a ficção, de acordo com que ele julgue mais pertinente, tanto para satisfazer suas necessidades (seja lá quais forem elas), quanto às necessidades do público leitor. Para protagonista ele escolhe Rael, mas poderia muito bem escolher qualquer outro personagem da narrativa, como ele o faz em determinado momento com o tio de Cebola e Matcheros, o Carimbê, o qual tem um capítulo¹² (aparentemente perdido no meio da história) inteiramente dedicado a ele. Ou, ainda, quando ele acompanha – e nos conta sobre – Burgos, que surpreendentemente é mais observado que Matcheros, ou mesmo Paula, os diretos envolvidos no conflito maior. O que sabemos sobre o amigo traído são sempre informações imprecisas, insinuações de que se envolvia em atividades ilícitas, mas também que se relacionava com “manos firmeza”. Isso nos fica evidente na passagem em que Matcheros trava uma longa e curiosa conversa com Narigaz (um sujeito que parece se dedicar ao conhecimento e às atividades culturais), e a qual se inicia com o fatal destino de um conhecido de Matcheros e a seguinte conclusão de Narigaz:

- É foda mesmo, no final todo mundo que morre neste fim de mundo é classificado como a mesma coisa. Por isso que eu falo, truta, eu quero continuar a estudar, e se Deus permitir, mano, eu quero ter um futuro melhor. E o pior que, se você analisar os fatos, vai notar que de todos os trutas só um ou dois patrícios tão querendo algo. Por exemplo, você; você tá vacilando, Matcheros, tem que se ligá, mano.

- Aí, Narigaz; vai atrás do seu, maluco, que o meu tá garantido.

- Tá, eu tô vendo. Sua vaga tá lá no São Luís te esperando, fica fazendo essas fita errada aí, que você vai ver.

- Aí, nem meu pai fala isso pra mim, truta, cuida do seu.

Narigaz viu que o amigo ficou nervoso e resolveu continuar seu pensamento, citando outros amigos.

- Tá certo, cê vê, o Alaor tá na correria, o Panetone e o Amaral também tão dando mó trampo, mas o resto, mano, na moral, tão vacilando. Eles tinham que ouvir as ideias do Thaíde, tá ligado? “Sou pobre, mas não sou fracassado.” Falta algo pra esses mano, sei lá, preparo; eles têm que se ligá, pois se você for notar, tá tudo evoluindo e os chegado tão lá no mesmo, e não to dizendo isso porque sou melhor não. Cê tá ligado que comigo isso não existe, mas na moral, cara, esses aí vão ser engolidos pelo sistema; enquanto eles dormem até meio-dia e fica rebolando nos salão até de manhã, os playbas tão estudando, evoluindo, fazendo cursinho de tudo que é coisa.

- Que nada, Narigaz, a real é que nem o pastor falou, que esse lugar é amaldiçoado mesmo. Cê num viu que ele explicou que o nome Capão vem de terreiro e que foi dado a este lugar porque aqui era só árvore e os macumbeiros vinham fazer trabalho aqui? Com o passar do tempo as maldades do lugar foi aumentando, e Redondo é por causa do estilo

¹² FERRÉZ, 2002, p.121-130.

redondo do bairro; ele até disse que os espíritos fica andando e atazanando a cabeça do pessoal.

- Que porra de história da carochinha é essa, truta! Você acredita naquele pastor, cê num viu o escândalo que teve na porta da igreja dele não? Tinha uma mulher falando que ele matou a irmã dela lá na Paraíba, e aqui queria dar uma de pastor.

- Ah! Às vezes é mentira da vadia.

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

- É, mano, cê tá certo, tirando um ou outro a maioria tá foda mesmo, e depois a vida cobra o preço. Pode ter certeza, Narigaz, se você parar pra pensar mesmo, você fica louco, por isso nem adianta mais falá, você fala, fala, e no final o cheio de querer é você, mas é como você disse, o futuro fica mais pra frente, bem mais pra frente. Não é culpa do lugar, é da mente; e o futuro dos *boy* tá mais perto de acontecer do que o nosso.

- É isso mesmo que eu quis dizer, mas já falei pra caralho, né, mano? Vamos comer um pão aí e vamos lá na casa do Panetone. (FERRÉZ, 2002, p.117-119)

Esse é um dos poucos momentos em que Matcherros aparece dando impressões, expressando pensamentos e, mesmo assim, sua fala não esclarece muito a seu respeito. Há a insinuação de que ele flerta com a criminalidade, mas ele não assume exatamente qual é o tipo de envolvimento, embora sua fala deixe transparecer que isso seja verdade. Mostra certa inocência também, de fato; principalmente quando ele parece acreditar na explicação “divina” do pastor para a miséria do lugar em que vive. Narigaz é quem o adverte (“troca uma ideia”, na expressão popular) mais em tom sugestivo do que moralista, para que o amigo se atente aos fatos e aos caminhos alternativos à criminalidade, como as artes, o trabalho e o estudo. Ao fim, Matcherros parece iniciar uma reflexão, concordando com o amigo antes que este mude o assunto. Depois disso, pouco sabemos sobre aquele, a não ser pistas deixadas pelo narrador.

É importante ressaltar que nesse trecho o narrador se afasta completamente e deixa o leitor acompanhando a conversa dos dois. Raro são os momentos em que

esse narrador se coloca sob a perspectiva de Matcherros, como ele o faz – obviamente – com o protagonista Rael, ou com Burgos. A última notícia que temos de Matcherros é quando o narrador relata uma abordagem policial na favela, onde se encontram China, que carrega uma trouxa de maconha, e Matcherros, que “estava com os cadernos na mão esquerda” (FERRÉZ, 2002, p.155). Portanto, além do narrador de *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) se afastar analítica e criticamente dos personagens do romance, ele seleciona as informações que serão dadas aos leitores, limitando-lhes o conhecimento total do universo ficcional e de seus personagens.

Assim, diante de tudo que se expôs e se analisou acerca do narrador de Ferréz, constata-se que ele pouco se assemelha ao narrador de Santiago (2002), a não ser pelo olhar direcionado ao outro e – até certo ponto – jornalístico, que se subtrai da matéria narrada privilegiando a informação. Ele se coloca num duplo movimento: é capaz de conhecer de perto, no íntimo, cada personagem, o que pressupõe uma aproximação; mas se subtrai enquanto sujeito, afastando-se analiticamente dos personagens. Por isso, ele não pretende nada além de relatar as experiências alheias; ele não extrai – nem parece querer extrair – qualquer sabedoria dessas experiências. Se há alguma sabedoria a ser apreendida na narrativa, não será o narrador quem o fará; talvez fique por conta dos próprios personagens, ou mesmo do leitor, esse trabalho. Com efeito, ele também se aproxima do romancista sobre o qual fala Benjamin, o “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p.201). Ele apenas expõe – mas seleciona – as experiências dos indivíduos que observa e, ao fazê-lo, coloca em tensão as diferentes ideologias, comportamentos, pensamentos e os modos de ser e estar na sociedade dos personagens.

Portanto, o narrador se torna peça fundamental no processo de sabotagem que defendemos nesse trabalho. Ao eleger Rael como protagonista, ele expõe a fragilidade do mito da ideologia familiar, frustrando a expectativas dos leitores acerca da ideologia dominante que define o que seja/é família; um personagem capaz de se ajustar perfeitamente à sociedade em que está inserido – que até possui determinado senso crítico – mas se deixa arrastar pela paixão arrebatadora, pelas experiências extasiantes e prazerosas da união sexual, frequentemente interpretadas como “amor”. O narrador também sabota o leitor quando se afasta de

Matcherros, não nos coloca sob sua perspectiva, de modo que apreendamos sua ideologia, seus pensamentos etc. Enquanto ele nos distrai com Rael e seus encontros furtivos com Paula, não sabemos o que faz Matcherros, que parece até menos crítico que Rael, a julgar pelo trecho em que debate com Narigaz. Matcherros, sob o ponto de vista de um leitor médio, teria mais chance de ter o destino de Burgos do que Rael; no entanto, o narrador nos apresenta uma realidade em que essas expectativas se “frustram” e mostram-se insuficientes: são sabotadas.

Essa sabotagem também se aplica quando se pensa na obra enquanto um bem cultural inserido no sistema de produção e circulação de bens simbólicos, do qual nos fala Bourdieu (1982). Como pôde ser observado, *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) atende, em certa medida, às necessidades e demandas do mercado do campo da indústria cultural quando lança mão de terminadas estratégias literárias, como o traço folhetinesco, a produção do casal e a temática da violência urbana, tão utilizada na conquista de público em nossos dias, tanto na literatura quanto nos programas mais sensacionalistas da TV. Mas quem ele atende de fato? A indústria cultural ou o seu compromisso literário? *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) pode ser considerado romance para a massa? Ou um romance popular?

2.3. ENTRANDO E SAINDO DA INDÚSTRIA CULTURAL: CONSTRUINDO UM ROMANCE POPULAR.

Capão Pecado (FERRÉZ, 2002) foi um sucesso de vendas quando do seu lançamento, tendo sua primeira edição esgotada em poucos meses. Esse fenômeno de vendas e sua conseqüente repercussão imediatamente levantaram a discussão acerca do caráter mercadológico da obra e sua relação com a indústria cultural. Quem Ferréz serviria de fato: o mercado ou a arte séria?

Ao longo do século XX, muitos pensadores se dedicaram a analisar a indústria cultural e a conseqüente massificação da sociedade. Como visto no primeiro capítulo deste trabalho, enquanto Adorno e Horkheimer (2000) preveem a decadência do estatuto da obra de arte, reduzidas a meros produtos e servindo exclusivamente aos lucros da indústria cultural, Benjamin (1994) imagina novos ganhos para a arte séria nesse contexto, como a politização da arte.

Ao analisar, ao longo do tempo, as condições de produção, reprodução e circulação dos bens simbólicos, Bourdieu (1982) observa como se deu a formação

do “mercado de bens simbólicos” – e sua intensificação através da Revolução Industrial – e identifica, nesse mercado, dois campos de atuação das produções culturais:

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica de oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. (BOURDIEU, 1982, p.105).

De fato, o teórico vai dedicar maior atenção de seu estudo ao campo das produções eruditas, uma vez que elas possibilitam maior autonomia da arte/artista em relação ao mercado, ao contrário das produções da indústria cultural.

O sistema da indústria cultural – cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão – obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção. (BOURDIEU, 1982, p.136)

Dessa forma, é possível depreender que o sistema da indústria cultural vai de encontro à conquista de autonomia das artes em relação ao sistema econômico e social em que ela se insere devido à subordinação do artista – e sua arte – aos detentores dos instrumentos de produção e difusão e às demandas do “grande público”. Essa produção, então, não se dedicaria a outra tarefa, senão satisfazer o gosto “médio” do público e maximizar o lucro do sistema da indústria cultural (e de seus envolvidos), enquanto reproduz e perpetua os valores e ideologias desse mercado, afastando os temas mais sérios e de caráter político e social.

Quando voltamos à produção de Ferréz aqui analisada, constata-se que ele lança mão de várias estratégias presentes nos produtos culturais massivos: o teor altamente folhetinesco da trama principal reproduz uma fórmula que, como vimos

anteriormente, fez tradição na cultura brasileira, partindo dos folhetins em publicações diárias, chegando às telenovelas (ainda hoje tão consumidas); o protagonista, que corresponde aos anseios – até certo ponto – do cidadão médio e que representa pouca ou nenhuma ameaça à realidade social na qual está inserido, reproduz determinadas ideologias dominantes que satisfazem o leitor médio e as instâncias dominadoras, como a formação do casal no mito da ideologia familiar; as cenas de violência e de sexualidade aguçada, além da inspiração em “fatos reais” que recentemente se tornou demanda no mercado brasileiro, também satisfazem, em certa medida, os objetivos da indústria cultural. Talvez isso explique em boa medida o sucesso de vendas da obra.

Mas estaria Ferréz, de fato, servindo somente aos interesses do mercado? A resposta a esta questão torna-se um pouco mais complexa (e mais esclarecedora) quando analisamos a trajetória do artista depois do sucesso em *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002).

Após a repercussão da obra, Ferréz recebeu proposta de empresários norte-americanos para uma produção cinematográfica da mesma, além de uma bolsa de estudos numa faculdade estadunidense. O escritor recusa tanto uma quanto outra proposta e vai se dedicar à produção de bens culturais de diversos gêneros para diversos públicos: grava duas produções musicais do gênero rap (*Determinação*, trabalho solo produzido por Chico César e lançado em 2004; e *TR3F – De Sofrimento já Basta Meu Passado*, em parceria com Maurício DTS, do grupo Detentos do Rap, e DJ Odair, do grupo Negrodo e lançado em 2007); duas produções em HQ em parceria com Alexandre de Maio, desenhista/cartunista (*Os Inimigos não mandam flores*, de 2006; e *Desterro*, de 2012); dois livros infantis (*Amanhecer Esmeralda*, de 2005; e *O pote mágico*, de 2012); outros dois romances (*Manual Prático do Ódio*, de 2003; e *Deus foi Almoçar*, de 2012); além de um livro de contos (*Ninguém é Inocente em São Paulo*, de 2006) e outro de crônicas (*Cronista de um tempo ruim*, de 2009), um documentário (*Literatura e Resistência*, de 2009) e publicações como colunista em revistas e jornais.

De fato, quando observamos sua atuação no mercado da indústria cultural, fica-se tentando a responder àquela pergunta de maneira afirmativa. Mas seria preciso uma análise mais aprofundada em cada um desses produtos, uma vez que muitos deles possuem a singularidade quanto ao projeto de literatura que delineamos aqui através de *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002). O artista, como se

pôde notar até aqui, busca (também!) o “público médio”, aquele “não-produtor de bens culturais” (mas que pode vir a ser um produtor), e por isso se vale de fórmulas e gêneros mais voltados para a massa.

Entretanto, se por um lado ele atende às demandas de um mercado para a massa, reproduzindo suas fórmulas estéticas e suas ideologias dominantes, por outro lado ele o trai, o sabota, quando ele coloca essas ideologias em tensão com outras, reproduzidas na obra através de vários personagens. E essa sabotagem acontece no plano mais irregular e propício às lutas ideológicas e culturais que é a linguagem, a palavra, que segundo Bakhtin (2006), “é um fenômeno ideológico por excelência”, assim como também é um “signo neutro” e que “pode preencher qualquer espécie de função ideológica”: (BAKHTIN, 2006, p.34-35). Assim:

A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente. (BAKHTIN, 2006, p.46)

Com efeito, Ferréz desvela a ambiguidade dos signos ideológicos do mundo ficcional que descreve. O discurso indireto livre, as conversas em discurso direto, as falas dos rappers no início de cada parte, as fotografias, enfim, todos os signos linguísticos são os recursos que permitem o aparecimento de outras consciências e ideologias, ora correspondentes, ora conflitantes com as das classes dominantes, como a de Rael, Narigaz, Vasp, ou mesmo a de Burgos:

Rael começou a comer e, pensativo, chegou à conclusão de que, no serviço de sua mãe, ela não deveria passar de uma Dona Maria qualquer; aquela que cozinha bem, que trata dos filhos dos outros bem, mas que dificilmente teria seu nome lembrado pela família que tanto explora seus serviços. E, num futuro certo e premeditado, aqueles garotinhos que ela ajudava a criar e a alimentar seriam grandes empresários como o pai, e com certeza, os netos daquela simples Dona Maria seriam seus empregados mal assalariados e condenados a uma vida medíocre (FERRÉZ, 2002, p.94).

Burgos estava cheio até a tampa, não aguentava mais seu pai, o bastardo bebia o dia inteiro e os vizinhos zoavam o velho chamando-o de Tio Chico pra cá, Tio Chico pra lá; mas o que mais o aborrecia eram as investidas dos crentes. Ele não aceitava que aquelas pessoas quisessem converter seu pobre pai. As investidas nas igrejas já tinham dado muita confusão, e Burgos só não apagava um palhaço desses porque eles eram todos tapados mesmo (FERRÉZ, 2002, p.137).

Outro exemplo é o estatuto do protagonista; no folhetim da “vítima”, o protagonista costuma sair “vitorioso”, não numa categoria de herói, mas aqueles através dos quais seus méritos pessoais possibilitam certa ascensão social; no caso de Rael, nem a simples sobrevivência em meio a uma realidade caótica, conturbada e contraditória é possível; seu destino se torna tão cruel e trágico quanto o dos personagens “fora do padrão”, como Burgos. O desfecho se dá com a insinuação da sobrevivência de Matcheros, que agora possui uma “firminha”, ou seja, se torna um produtor. Sob esta perspectiva, quem seria de fato o “vitorioso”? O protagonista ou o coadjuvante?

Ou, ainda, quando problematiza o conceito de “família” vigente na sociedade brasileira. Quem seria a verdadeira “família” de Rael: Paula, ou o melhor amigo Matcheros? Ferréz, assim, dá ao mercado o que ele quer, mas não exatamente “como” ele quer.

Nesse sentido, *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) aproxima-se menos da “cultura de massa” do que de uma “cultura popular”, pois como já observamos em Hall (2009):

[...] o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. (HALL, 2009, p. 241).

Independentemente da trama principal da história, quando se observa a representação da realidade sob as várias perspectivas dos personagens, nota-se que todos são sujeitos de classes historicamente excluídas na “luta” contra suas respectivas condições sociais, materiais e culturais. Cada um a sua maneira encontra meios de resistir a uma realidade que lhe oprime, ao estabelecer essa luta cultural contraditória com a cultura dominante que lhe serve de padrão – tanto para o “bem” quanto para o “mal”. Nesse contexto, é possível retomarmos Hall (2009) quando trata do termo “popular” relacionado ao termo “classe”:

Os termos “classe” e “popular” estão profundamente relacionados entre si, mas não são absolutamente intercambiáveis. A razão disso é evidente. Não existem “culturas” inteiramente isoladas e paradigmaticamente fixadas, numa relação de determinismo histórico, a classes “inteiras” – embora existam formações culturais de classe bem distintas e variáveis. As culturas de classe tendem a se entrecruzar e a se sobrepor num mesmo campo de

luta. O termo “popular” indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo “popular” nos remete. E o lado oposto a isto – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe “inteira”, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é “o povo” ou as “classes populares”: a cultura do bloco do poder (HALL, 2009, p.245).

Dessa maneira, conclui-se que Ferréz faz da sua literatura um campo de luta cultural, onde a cultura do bloco do poder e as culturas populares se entrecruzam, se chocam, e possibilitam esse campo tornar-se dinâmico, em constante transformação. *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), assim, convoca as diferentes vozes, os diferentes sujeitos unidos por sua condição “marginal” a mobilizar-se contra um bloco do poder que atua de maneira a perpetuar uma realidade excludente, estabelecendo formas de resistência através da cultura, do trabalho, do estudo, de forma que se crie um campo de luta e transformação.

3 ECOS DE SABOTAGEM EM NINGUÉM É INOCENTE EM SÃO PAULO

O capítulo anterior encerrou-se numa discussão em torno da dicotomia que frequentemente se instaura no campo artístico quando este se vê inserido dentro das relações mercadológicas: atender às demandas do mercado ou às de uma arte séria?

Essa polarização pode se tornar problemática, na medida em que é reducionista e impede qualquer análise dialética dessa questão, bem como não atenta à produção artística/cultural enquanto fruto das relações humanas inseridas numa sociedade moderna pautada pelo capital. Enfim, corre-se o risco de perder o viés político que envolve qualquer produção cultural. Benjamin (1994) já nos alertara sobre uma questão semelhante quando repensa o lugar e a autonomia do escritor na sociedade moderna, e discute a “sua liberdade de escrever o que quiser”. Ele identifica, entre os escritores “progressistas”, uma “tendência politicamente orientada” e recupera o debate entre a “tendência politicamente correta” e a “qualidade literária” de uma obra, apontando a esterilidade desse debate, considerado por ele “caso exemplar da tentativa de abordar fenômenos literários de modo antidialético, através de estereótipos” (BENJAMIN, 1994, p.120-122).

Para o filósofo, a abordagem dialética dessa questão se daria no domínio das relações de produção, uma vez que elas condicionam as relações sociais. Ao invés de perguntar, então, “como se vincula uma obra com as relações de produção da época” – se “é compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária” – Benjamin (1994) nos sugere uma pergunta mais simples e mais imediata, que seria: “como ela se situa dentro dessas relações?”. Assim, o pensador pondera que: “essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à técnica literária das obras” (BENJAMIN, 1994, p.122).

A partir do conceito de técnica, entendida como ponto de partida dialético para a superação do contraste “forma e conteúdo” e como instrumento de avaliação da “tendência política correta” e da “qualidade literária”, o filósofo vai recorrer a exemplos da literatura de seu tempo identificando dois tipos de escritores: o “escritor operativo”, isto é, enquanto produtor; e o “escritor informativo”, também entendido

como “rotineiro”. A diferença entre um e outro seria que, enquanto “a missão do primeiro é combater”, “ser participante ativo”, o segundo se limita a “relatar”, “ser espectador”; dito de maneira mais expressiva, o primeiro “abasteceria um aparelho de produção a fim de modificá-lo”, enquanto o segundo “renuncia por princípio a modificar os aparelhos produtivos a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo” (BENJAMIN, 1994, p.122-128).

Dessa forma, entra-se numa questão que considero importante para o trabalho que se desenvolveu até aqui. Quando analisamos *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) sob esse ponto de vista materialista, o que se percebe é que há um duplo movimento do romance dentro das relações de produção. Ao focar uma determinada classe social levando em conta sua heterogeneidade, Ferréz nos coloca frente aos meios que cada personagem busca para se inserir nos sistemas de produção vigentes em seu espaço; sistemas que, aliás, são restritos e, algumas vezes, clandestinos.

O primeiro movimento, então, se dá no nível da reprodução das relações hegemônicas de produção; aquelas que colocam o sujeito enquanto reproduzidor das relações sociais dominantes. O protagonista reflete bem essa característica quando ocupa posição subordinada nesse sistema e se acomoda nessa condição, assim como Capachão, que vira soldado de polícia:

[...] Capachão insistiu muito para que Matcheros o acompanhasse e fizesse com ele o exame na polícia militar, Matcheros recusou e disse que nunca seria um *Robocop* do governo.

Capachão passou em todos os testes, e agora tinha que esperar para ser chamado [...] (FERRÉZ, 2002, p.40)

Burgos também se adéqua e satisfaz um sistema de produção, ainda que “alternativo”, investindo cada vez mais para se inserir nesse sistema ilegal:

Burgos estava sossegado agora, não corria mais o risco de ser caguetado, tava com dinheiro e comprou um Logus preto. Subiu a rua da igreja São José Operário e desceu com o carro abarrotado de armas (FERRÉZ, 2002, p. 167)

Num segundo e mais interessante movimento, o que se observa é o personagem enquanto detentor dos meios de produção, como Matcheros, que se

torna um produtor e transforma as relações de produção e, conseqüentemente, as relações sociais.

Nesse sentido, é possível dizer que Ferréz “abastece um aparelho de produção”, na medida em que reproduz suas relações, mas ao mesmo tempo o combate e cria alternativas que o modificam, o perturbam; ou melhor: o sabotam; atuando como um “escritor operativo”, ele se utiliza das técnicas literárias à sua disposição para interferir numa determinada realidade, ainda que no domínio do texto.

Essa ideia ainda pode ser observada na sua quarta produção literária, o livro de contos *Ninguém é Inocente em São Paulo* (FERRÉZ, 2006), no qual seus sujeitos, que vivem em condições marginais, tomam – ou começam a tomar – consciência das relações de produção em que estão inseridos e se atentam – ou começam a se atentar – para os mecanismos que perpetuam sua condição. Vale a pena lançarmos um olhar nessa obra, como forma de entender o projeto literário que Ferréz parece estabelecer.

3.1 CONSTRUINDO UMA OBRA SEM INOCÊNCIA: A CONSCIÊNCIA DO TRABALHO LITERÁRIO

O livro *Ninguém é Inocente em São Paulo* (FERRÉZ, 2006) é organizado pelo próprio escritor e possui uma forma que é, no mínimo, bastante curiosa. Não se trata de uma coletânea, nem tampouco uma antologia, pois como o próprio narrador diz na nota de abertura *Bula*, na qual ele discorre sobre o gênero conto: “Eu os achava fáceis, por isso os descartava. Depois a dificuldade apareceu, na hora de os prender em um livro.” (FERRÉZ, 2006, p.9).

Essa afirmação nos leva a acreditar que a fixação dos textos ali presentes não é arbitrária e é possível que obedeça (e obedece como veremos) a uma intenção comunicativa além das próprias histórias.

Sobre a forma do livro, esta merece nossa atenção já mesmo em suas unidades mínimas (tradicionalmente até impertinentes a uma explicação do texto), como por exemplo, o seu sumário, que foge ao que é padrão ou comum. Na relação entre título do conto e página, nada de novidade ou estranhamento. O que merece atenção, no entanto, é a apresentação dos contos, que ao invés de “sumário” ou somente “contos”, o escritor acrescenta outro sintagma ao sintagma “contos”,

apresentando-nos como: “Contos e Insultos”. Poderíamos desconsiderar este fato, supondo não ser relevante para a leitura dos contos, ou nos incomodarmos com isso e, a partir de então nos questionarmos: um insulto a quem? Ou a quê? Não nos é possível responder. Mas constata-se que alguém ou algo será agredido através da obra.

Dessa forma, voltemos ao texto introdutório do livro, o que tradicionalmente chamaríamos de “prefácio”. Seu título, à primeira vista, nos provoca certo estranhamento, pois “Bula” é um vocábulo dos mais triviais em nosso cotidiano e, entretanto, aqui aparece deslocado de seu sentido original. À medida que o texto é desvendado, supomos, dessa forma, que “Bula” na obra é um “modo de usar”, uma introdução para melhor decodificarmos os textos que virão a seguir:

Contos para mim sempre foram desabafos, tá ligado?
 Se lidos sem precaução, podem acarretar mais danos a um corpo já cansado, e a uma mente já tumultuada.
 Dependendo da intenção, podem trazer alegria, ou talvez somente um leve sorriso. (FERRÉZ, 2006, p.9)

O fragmento acima transcrito nos informa e alerta para que leiamos os contos com alguma precaução ou correremos o risco de nos “ferir”, prejudicando a leitura e compreensão dos textos; desatenção que nos conduziria a desconsiderar a “intenção”, que “pode nos trazer alegria, ou talvez somente um leve sorriso”, ou qualquer outra sensação que o texto procure provocar no leitor.

Este metatexto ainda pretende mostrar a matéria da qual o livro é constituído: a vivência de seres humanos na periferia. Mas isso é só a matéria de contos que pretendem ser mais que um documentário; retratar a realidade da periferia é insuficiente e insignificante para um escritor que está imerso ali, onde nasceu e vive, por isso, “os contos não procuram mostrar uma realidade como ela é, mas como ela não precisa continuar sendo”. (OLIVEIRA, 2009, p. 9). Se pensarmos na obra por este viés, encontraremos um artista que procura intervir de alguma forma no seu leitor e não somente entretê-lo, como o faria um artista “rotineiro” (BENJAMIN, 1994). Ainda dentro desse conceito, podemos levar em conta a questão mercadológica da obra. Vejamos este ponto, ainda em “*Bula*”, quando o narrador nos fala sobre seus contos:

Alguns eu fiz por desespero, um bico que alguém ofereceu.

Assim como pintava a casa de alguém por dinheiro, eu os fazia melhor se alguém pagasse mais por isso. (FERRÉZ, 2006, p.9)

Nestas linhas, observa-se que o próprio narrador assume sua inserção na indústria cultural como alguém que (sobre) vive numa sociedade capitalista, abastecendo o aparelho de produção, mas, como será analisado aqui, com o propósito de interferir nesse aparelho, de modificá-lo (BENJAMIM, 1994).

Feitas essas considerações iniciais, proponho-nos um “passeio” por um dos contos, a fim de percebermos suas formas e suas estratégias de construção.

3.2 “O PLANO” E A SABOTAGEM: PRODUZINDO PRODUTORES.

Antes de iniciarmos a análise do conto “O Plano” (FERRÉZ, 2006, p.15), é preciso deixar claro que a organização das histórias no livro não obedece a uma sequência lógica sucessiva, na qual dever-se-ia ler uma após a outra. Pode-se lê-las separadamente sem que comprometa a compreensão das mesmas. Entretanto, é pertinente justificar o motivo pelo qual esse conto tornou-se importante objeto de análise no presente estudo. É que ele pode ser considerado um texto chave nessa proposta de leitura, não só porque é nele que se encontra a afirmação que é título do livro, mas também por servir como base para a leitura dos demais contos da obra. Para tanto, torna-se necessária certa precaução ao lê-lo, para que a “intenção”, proposta naquela espécie de advertência que é “*Bula*”, não se perca.

Para melhor realizarmos essa leitura, então, utilizar-se-á da teoria de Ricardo Piglia, “*Teses Sobre o Conto*”, na qual ele declara que “um conto sempre conta (no mínimo) duas histórias.” (PIGLIA, 1994, p.37); uma história que aparece na superfície do texto e outra história “secreta”, tecida juntamente àquela primeira; e que “a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes.” (PIGLIA, 1994, p.39); ou seja, para que se chegue à história “secreta”, pode-se valer dos aspectos formais do conto, como foco narrativo, tempo e espaço da narrativa, comportamento do narrador, linguagem, etc.

No conto de Ferréz, nada de extraordinário acontece na primeira história, a qual é captada na superfície do texto. Resumindo-a: um trabalhador faz reflexões sobre a vida que o cerca, enquanto volta de ônibus para casa. Ao chegar ao seu destino, decide visitar uns amigos. Pronto. Fim da história; a qual seria o enredo mesmo do conto, as ações mais visíveis da narrativa. Ao partir-se para uma

observação de alguns aspectos formais do texto, no entanto, não é possível deixar de notar fenômenos interessantes, que podem nos levar à história “secreta” ou, nas palavras de Ferréz, àquela “intenção” do conto.

Em primeiro lugar, temos uma história narrada no tempo presente, o que pode significar que aquelas ações ali narradas são rotineiras, quando como narramos nossas atividades do cotidiano, algo que se repete todos os dias, como se vê logo no primeiro parágrafo do conto: “O esquema tá mil grau, meia-noite *pego* o ônibus, mó viagem de rolê pra voltar, o trampo nem *cansa* muito, o que mais *condena* o trabalhador é o transporte coletivo.” (FERRÉZ, 2006, p.15, *grifo nosso*). Assim como neste parágrafo, o tempo presente se repete ao longo de toda a narrativa. Além da significação acima mencionada, outra ideia que este fenômeno pode nos indicar, e que não por acaso nos chama mais atenção, é a possibilidade deste tempo presente significar o próprio tempo da escrita; uma escrita que se dá junto aos fatos e situações captadas e, acima de tudo, filtradas pelo narrador-personagem. Tal ideia ainda fica mais clara ao avançarmos na leitura e observarmos o espaço onde acontecem os eventos e a própria escrita: num ônibus. Há duas passagens no conto que nos revelam bem esse espaço: “Tô no buzão ainda e um maluco me encara (...); “(...) o ônibus balança que só a porra, tenho até desgosto de continuar a escrever (...)” (FERRÉZ, 2006, p.17). Assim, é possível afirmar que existe uma voz buscando se fazer presente tanto no tempo, quanto no lugar, tornando-se uma voz que, se não o é, pelo menos tenta ser uma voz ativa no meio que descreve e percebe.

Em segundo lugar, a partir da constatação acima, poder-se-ia perguntar: “mas que voz é essa?” “Quem quer fazer-se presente dentro daquele espaço?”.

Não é preciso especulações para desvendá-la, pois o próprio texto é capaz de nos revelar muito sobre ela. Antes de tudo, tem-se um narrador que se vale de uma linguagem bem específica. A própria linguagem nos fornece certa noção de quem produz esse discurso. O texto é composto de uma linguagem totalmente coloquial, informal, que parece se aproximar muito da oralidade. Embora como registro escrito, a oralidade parece querer saltar ao texto, principalmente no uso de gírias e palavras do uso comum, triviais no cotidiano; uma linguagem sem qualquer pretensão a um rebuscamento formal ou que proponha uma renovação da linguagem. Isso pode revelar ao leitor, o qual é implicitamente pressuposto pelo texto através de pequenos marcadores discursivos – “... quem? O rei do ponto? Esse tá sossegado.” (FERRÉZ,

2006, p.15 e 16); “... né não?”, (FERRÉZ, 2006, p.17) – a que classe social pertence o produtor desse discurso, pois se o narrador se coloca como alguém que possui um “trampo”, enfrenta o “buzão” à meia-noite, para chegar a sua casa, localizada na periferia – “Morar em periferia sempre me prejudicou...” (FERRÉZ, 2006, p.17) – nada mais natural que a linguagem reflita as qualidades desse narrador; o que não significa que um personagem com essas características só possa produzir um discurso dessa maneira; criar estigmas de determinado grupo social seria inadmissível aqui; mas parece imperativo que o narrador queira produzir o discurso dessa forma, de modo a valorizar o seu dialeto.

Dessa forma, tem-se um narrador-personagem que é um operário, um trabalhador comum, um subalterno da classe dominante e que produz um discurso sobre sua condição; um discurso que quer fazer-se presente no tempo, lugar e linguagem de sua produção. Assim, esse narrador vai descrevendo a realidade que o cerca de uma maneira realista e objetiva, mas também sob uma perspectiva diferente; descreve-a a partir de dentro, como alguém que vive aquelas condições acima mencionadas (trabalhador e morador de periferia), o que o torna mais que um mero observador dos fatos que descreve, mas alguém que consegue enxergar um “plano”, o qual dá nome ao conto e que permite manter a realidade como ela é. A princípio, o que é esse plano, ou mesmo quem o planeja, poderiam ser questões iniciais de um leitor. Entretanto, ver-se-á que estas questões não nos são pertinentes.

O que realmente nos interessa nesta leitura possível é a existência de um plano, percebido pelo narrador e que funciona o tempo todo, a cada instante se fazendo presente, como a própria escrita do texto. Um plano que mantém “todos resignados, cada um, uma sequela, chamados desgraçados” (FERRÉZ, 2006, p.15); que faz com que “um tiro mate um empresário no posto” (FERRÉZ, 2006, p. 16); um plano inserido em todas as esferas de poder da sociedade, tanto na mídia quanto na cultura, inclusive na literatura; Mirisola, assim como Dr. Lair Ribeiro (além de outras citações), é referência externa ao conto, mas, quando inserida nele, não deixa de ser relevante de certa forma. Sabe-se que Mirisola é escritor e enquadra-se dentro da “geração 90” da Literatura Brasileira (SCHØLLHAMMER, 2009). Todavia, o que interessa ao presente estudo é que o narrador de “O Plano” critica Mirisola como alguém que “usa a periferia contra ele” (o narrador); ou seja, como alguém que é de certa forma conivente com esse plano: “Mirisola (...) acha que a vida do escritor é

que o define, polêmico, saiba que o Leão é mais importante que a fauna, mas pensando bem vou falar de gente.” (FERRÉZ, 2006, p.17). Ou seja, a Arte, a Literatura, ou o “Leão”, é mais importante do que o meio no qual elas são produzidas, “a fauna”.

Como já mencionado, o estudo não entra no mérito do escritor Mirisola ou sua obra, mas apenas constata uma crítica que faz o narrador do texto de Ferréz, inserindo aquele escritor como parte do “plano” contra sua escrita; um plano que faz “NINGUÉM SER INOCENTE EM SÃO PAULO” (FERRÉZ, 2006, p.16); um plano implacável, do qual ninguém escapa e que transforma tudo e todos em “engrenagens” de seu funcionamento, muitas delas (a maioria) inconscientes dessa função, algumas, como é o caso do nosso narrador-personagem, extremamente conscientes, pois ele se sabe como “peça” desse plano: “Somos culpados” (FERRÉZ, 2006, p.16).

Entretanto, esse narrador não se contenta somente com a deflagração do plano; descrevê-lo apenas, torna-o um escritor rotineiro, do qual nos fala Walter Benjamin (1994). Ainda de acordo com o teórico, poder-se-ia enquadrar esse narrador antes como um “escritor operativo”, “(...) cuja função não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo.” (BENJAMIN, 1994, p.123), que tenta interferir nesse plano através de sua escrita. Uma escrita que, além de querer se fazer presente no tempo e espaço, como o faz o plano, quer “regras complicadas” (FERRÉZ, 2006, p.16), “palavras que gerem vida” (FERRÉZ, 2006, p. 16), para combater o plano que aliena e massifica a população; escrita humana, que se reconhece no outro, sabe que o outro “é seu espelho”, e por isso “não quebra o seu reflexo”, ao contrário da “maioria, que o quebra e faz o que o sistema quer”; escrita que tenta exercer seu “poder” para que o plano “não funcione” com quem a escreve e lê; e que, além disso, sabe o seu leitor, pois ela não existe sozinha: “um sem o outro, não existe.” (FERRÉZ, 2006, p.17).

Portanto, pode-se dizer que a escrita desse narrador quer ser uma espécie de sabotagem daquele plano; uma “peça da engrenagem” que se recusa a funcionar como planejada, numa tentativa de causar pane no sistema. Um integrante da massa, após um dia de trabalho, enfrenta um ônibus à meia-noite e, sob essas condições adversas, ainda resiste e procura meios de sabotar o plano. No entanto, por mais que busque estratégias diversas para escapar ao plano, inclusive recorrendo-se à arte (a escrita, a literatura), o autor tem consciência de que ela

somente não consegue provocar estragos nesse plano, pois o conto se encerra com outra forma de seu funcionamento: “(...) a Fabiane liga a TV e o plano começa a funcionar de novo.” (FERRÉZ, 2006, p.18).

Neste ponto da narrativa, um leitor qualquer poderia objetar e, com isso, nos provar que o conto não é capaz de concretizar sua intenção, dizendo que todo o esforço desse narrador foi inútil. Mas ele não termina seu conto com tom de lamento e sabe que seu texto não existe sem alguém que o leia; é justamente aí que a sabotagem pode se tornar eficaz. Se pensarmos numa obra na qual ninguém é inocente, nem narrador, nem personagens, poder-se-ia supor que seu leitor também não pode ser inocente. Assim como a escrita, quem a lê pode se tornar atuante nesse processo. Tanto a produção de arte, quanto o seu consumo são elementos chave na proposta de sabotagem do autor.

Nesse sentido, Ferréz trabalha na construção de produtores, no texto e, possivelmente, fora dele. O personagem do conto em discussão é um produtor já exercendo sua função no sistema de produção. Mas ainda há contos onde os personagens são produtores em potencial, como o conto “Pão Doce” (FERRÉZ, 2006, p.29-33), no qual também um jovem operário de um supermercado, que faz reposição de produtos nas prateleiras, é o narrador e personagem principal da história, deflagrando as injustiças e os preconceitos existentes em seu ambiente de trabalho e finalmente se libertando da sua condição de exploração; ou mesmo “Rastejar” (FERRÉZ, 2006, p.37-39), conto que narra a metamorfose de um mecânico de automóveis em uma espécie de serpente ao entrar em contato com um livro; há também o discurso revolucionário desfiado nas cartilhas ortodoxas desconstruído por um dono de bar da periferia em “O Pão e a Revolução” (FERRÉZ, 2006, p.75-77); contos curtos e rápidos providos de personagens provenientes do operariado comum, ou ainda subempregados da modernidade, que deixam sua ingenuidade a partir do instante em que reconhecem o poder da cultura, tanto para aliená-los quanto para transformá-los; e de uma escrita que pretende muito mais que simplesmente dizer: ela quer agir e atuar enquanto produtora de outras realidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, propôs-se um estudo mais aprofundado de algumas obras significativas do escritor Ferréz, dando ênfase a seu primeiro romance, *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), de maneira que se pudesse vislumbrar a elaboração de um projeto literário que busca alternativas para interferir nas relações sociais condicionadas pelas relações de produção capitalista, angariando e formando o seu público. Para tanto, observou-se que o artista se vale de técnicas difundidas na indústria cultural e, ao se inserir nessa instância, procura combater as ideologias que lhe são inerentes. Nesse sentido, desenvolveu-se o entendimento de uma espécie de sabotagem desse sistema de produção através da desmistificação de ideologias conservadoras e do rearranjo delas, construindo e incentivando a produção de produtores, ainda que no domínio exclusivo da cultura/literatura. Dessa forma, apoiamo-nos em teóricos da literatura, das ideologias, da cultura de massa e da cultura popular, a fim de que essa leitura proposta se construísse de forma mais concreta e consistente.

Com base no seu texto manifesto – “Terrorismo Literário” (FERRÉZ, 2005, p.9-14) – percebeu-se o entendimento da literatura enquanto “arma” intelectual de resistência às dominações culturais impostas pelas instâncias que exercem poder na sociedade. Por isso, esse texto constituiu uma peça importante na elaboração deste trabalho, uma vez que é a partir dele que se pôde supor a elaboração daquele projeto. Isso significa que, a partir desse manifesto, possibilitou-se outro olhar para suas produções anteriores.

Partindo de sua primeira obra – pouco reconhecida, inclusive – pôde-se perceber uma mudança drástica de paradigma do autor na elaboração e construção técnica de suas obras subsequentes. Inspirado por tendências modernistas e, até certo ponto, concretistas, Ferréz constrói em *Fortaleza da Desilusão* (FERRÉZ, 1997) uma obra poética com ambições semelhantes às que aparecem de forma mais evidente em sua produção em prosa, embora em linguagem mais subjetiva. Observou-se que o caráter de luta e de resistência presente nos poemas era mais sutil, pois buscava nas formas poéticas uma expressão mais ativa, sem a contundência da prosa, e que colocava o eu-lírico, muitas vezes, em situação de impotência, ineficiência, ao se perceber solitário nessa batalha. Ferréz construía

uma “fortaleza”, mas parecia isolado seu eu poético na mesma, terminando por encontrar a “desilusão”.

Dentro dessa perspectiva, então, foi possível entender uma mudança na postura de resistência do artista, saindo da “defensiva” poética e mobilizando um universo ficcional, onde as múltiplas vozes marginais (reais através dos *rappers*, e fictícias através dos personagens) que compõem a narrativa são chamadas à posição de luta contra uma realidade que lhes oprime. O caráter polifônico do romance, possibilitado pela figura de um narrador que apenas observa os fatos – mas de perto, sob a perspectiva dos personagens – permite a existência de uma equipolência entre essas vozes, bem como a construção de personagens que se tornam mais do que objetos passíveis de ser descritos por um narrador; eles se tornam sujeitos de suas próprias ações e discursos. A alternância entre as variedades padrão e não padrão língua, sendo estas expressas de maneira mais contundente pelos personagens, enquanto aquelas ficam no domínio do narrador, provoca a tensão entre as ideologias dominantes e dominadas, e estabelece o processo de integração e diferenciação da obra com o seu público alvo, assim como o faz as fotografias inseridas entre suas partes.

Em seguida, discutiu-se como essas fotografias do bairro e seus habitantes, as histórias baseadas em fatos reais e o discurso de personalidades igualmente reais problematizam o caráter mimético da obra enquanto representação da realidade, na medida em que uma obra que se propõe ficcional pode cair numa espécie de documentário ou relato biográfico. Entretanto, foi possível observar que essa problemática se resolve na construção subjetiva dos personagens, assim como nas tradicionais tramas folhetinescas a que recorre o autor, como o triângulo amoroso, a paixão arrebatadora e a traição, o que talvez tenha auxiliado no sucesso de público e de vendas do romance.

Ao se valer dessas técnicas literárias, Ferréz também possibilita a aproximação da obra com o folhetim do “romance da vítima”, no qual Rael encarna a “vítima das circunstâncias”, que “respeita as convenções sociais” até o limite do sofrimento (embora apresentasse uma visão crítica) e reproduz certos valores das ideologias dominantes ao buscar se adequar à mesma. Assim, quando se envolve com Paula e se deixa arrastar pela paixão, Rael se submete ao o “mito da ideologia familiar”, como forma de tornar menos insuportável a realidade em que vive, estabelecendo um objetivo, um sentido para sua vida. A partir disso, concluiu-se que

ao lançar mão de uma estética aos moldes massivos, Ferréz garante não só um alcance maior na comunicabilidade da obra com o público, como também sua inserção na indústria cultural, atingindo níveis internacionais; logo, ele tem o romance traduzido para outras línguas, recebe propostas de empresários do cinema norte-americano para transformar sua obra em filme, e, ainda, a oferta de bolsa de estudos para estudar em solo estadunidense. No entanto, ele recusa ambas as propostas e se dedica à produção literária e cultural, algumas das quais analisadas aqui como evidências do projeto literário que propusemos.

Assim, constatou-se que Ferréz sabota as estruturas dessa indústria menos por recusar as “tentadoras” propostas, do que por tentar desconstruir por dentro a máquina ideológica das classes dominantes. Se pensarmos em *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002) pelo viés do conflito de classes, por exemplo, Rael é o operário comum, que possui perspectiva de mudança na sua vida, mas que deposita todas suas energias e ideais no mito da família burguesa. Ao ver seus ideais frustrados pela mulher e pelo próprio patrão, não vê alternativa a não ser aliar-se ao crime, satisfazendo um desejo egoísta de vingança, apoiado na velha ideologia conservadora da “defesa da honra”. Porém ele fracassa, mostrando, assim, que esse caminho será infrutífero e trará consequências devastadoras, bem como manterá “os regimes de propriedade inalterados”.

Assim, faz muito sentido o “prefácio” do livro, quando o autor diz:

Família é sintonia, dizem os poetas urbanos sobreviventes do inferno para aqueles de mentes tristes, porém fascinadas em igual proporção com as ilusões carnavalescas de um país que luta por seus times de futebol, mas não luta pela sua dignidade. [...]

A menina na janela sorri para o menino. Manda-busca, manda-busca, ele grita enquanto ela continua a fitá-lo e a pensar numa casa, uma casa só sua; num quintal cheio de flores e num gatinho branco, com os olhos azuis, que ela retira de perto de seu pequeno filho para não arranhá-lo.

Mas algum tempo depois ela é a culpada dos sonhos do menino terem ido por água abaixo, e o álcool completa o círculo de dor tão comum por aqui. A criança chora, o gato foge, ele espanca, ela desanima, e os sonhos acabam mais uma vez.

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 uma boa porcentagem da riqueza nacional (FERRÉZ, 2002, p.16-17).

No último capítulo do livro, com o protagonista já morto, notou-se que o foco narrativo, ao invés de voltar-se para Paula e o filho Ramon, volta-se para a

sobrevivência de Matcherros; e mais: o personagem é agora o proprietário de uma “firminha”. Silenciosamente e sem muitas pretensões, Matcherros passa a ser um produtor e não um mero reproduzidor, que cresce, sempre congregando a essa firma a sua “família”, pessoas da mesma comunidade com as quais se identifica e ajuda. Neste sentido, foi possível entender o romance menos como massivo do que popular, na medida em que o autor coloca em tensão as classes e as ideologias, reproduzindo e modificando as relações sociais, através da linguagem e sua ambivalência ideológica.

Seria esse desfecho do romance um indicativo de que é melhor tornar-se um produtor, ainda que no anonimato, mas com a técnica a seu serviço, do que sujeitar-se a continuar reproduzindo para os “poderosos”, grandes corporações, grandes indústrias? Não seria melhor aprender com essas esferas de poder do que compactuar com elas? Nessa medida, talvez Ferréz esteja atuando mais como o “escritor operativo”, que tenta “intervir na sua realidade”, do que um “escritor rotineiro”, que “se recusa a adentrar nas estruturas e na indústria em benefício do socialismo”. Além disso, Ferréz “politiza” *Capão Pecado* (FERRÉZ, 2002), quando perturba a atual ordem dos regimes de propriedade, colocando o sujeito periférico como produtor e detentor dos meios de produção, ainda que devagar, em menor escala.

Por último, este trabalho procurou apreender essa mesma ideia refletida na obra *Ninguém é Inocente em São Paulo*, lançada em 2006, com o conto onde o narrador-personagem procura escapar de uma realidade que lhe oprime e oprime os seus semelhantes, deflagrando um “plano” de alienação e, ao mesmo tempo, tentando sabotá-lo. Poder-se-ia estender essa perspectiva analítica aos demais contos da obra e perceber, por exemplo, o operário, no conto “Rastejar” (FERRÉZ, 2006, p.37-39), que se metamorfoseia em um ser rastejante, mas que sente como uma evolução, na medida em que se fecha no banheiro sob a luz para ler um livro e livra-se de incômodos da sua realidade (VERAZZANI, 2011); ou, ainda, o trabalhador subalterno de um supermercado, no conto “Pão Doce” (FERRÉZ, 2006, p.29-33), no qual o personagem reflete sobre sua condição e tenta libertar-se da mesma. Com isso, pode-se concluir que talvez a produção de Ferréz seja menos de combate direto, como aparenta, do que uma imersão nas estruturas, assimilando-as, mas, ao mesmo tempo, delineando uma espécie de sabotagem.

Devido à larga e variada produção cultural que o artista aqui analisado acumulou nos últimos 12 anos, e por ele ser ainda jovem, este trabalho fica limitado e não consegue dar conta de todas elas. É mesmo possível que as ideias discutidas aqui possam ser insuficientes na análise de um autor que se insere e atua em diferentes áreas da cultura, e vem alternando em gêneros e formatos. Entretanto, a discussão que este texto traz a respeito de um artista específico, pode ser expandida e, assim, questionar e debater qual seria o lugar do escritor nas atuais conjunturas da modernidade brasileira, enquanto produtor não só de um objeto de consumo, mas de sujeitos sociais e históricos que o consomem. Ou, ainda, indagar e discutir a posição dialética que determinados artistas assumem nas suas respectivas relações com as demandas de um mercado, de maneira que se supere aquela dicotomia infértil (arte versus mercado) que prevalece ainda nos dias de hoje.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural o Iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. [S.l.]: HUCITEC, 2006.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARCELOS, Mariana. Entrevista com o escritor Ferréz (concedida por e-mail). **Fórum Virtual de Literatura e Teatro**. Ano 7, nº 1. – Projeto Cientista do Nosso Estado – FAPERJ, Coordenação: Beatriz Resende. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/entrevistas/entrevista_ferrez.php>. Acesso em 18 set. 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre Literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. **A economia das trocas simbólicas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Labortexto, 2002.

_____. _____. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. **DVD Literatura e Resistência**. – Literatura Marginal - São Paulo: 2009.

_____. **Ferréz**. Blog pessoal do autor, Disponível em:
<<http://ferrez.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 25 set. 2012.

_____. **Fortaleza da Desilusão**. [São Paulo]: [s/n], 1997

_____ (Org.). **Literatura marginal Talentos da Escrita Periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Manual Prático do Ódio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

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

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del cárcere**, “edizione critica dell’Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana”. III vol. Turim: Einaudi, 1975, p. 2120.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **Da diáspora identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende [et al]. 1. ed. Atualizada – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. A questão agora é outra. **Helloísa Buarque de Holanda**, Rio de Janeiro, 10 de mai. 2011. Disponível em:
<<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=1302>>. Acesso em 14 set. 2012.

_____. Intelectuais x marginais. **Helloísa Buarque de Hollnda**, Rio de Janeiro, 11 de set. 2011. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=636>>. Acesso em: 14 set. 2012.

JOGO DE IDEIAS. Formação do escritor. Fernando Bonassi e Ferréz, apresentado por Claudiney Ferreira, Itaú Cultural. São Paulo, set. 2003, parte I, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sNXO3krbIJc>>; e parte II, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=hxkZj2Zc-4U&feature=youtu.be>>. Acessos em: 20 set. 2012.

COIMBRA, Rosicley Andrade. *Mimesis e Literariedade*: (esboço de um) percurso investigativo. **Travessias**. Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte.

Programa de Pós-Graduação em Letras, Unioeste. Cascavel, v. 04, n. 01, 2010, p. 274-283.

MIRANDA, Waldilene Silva. **Intelectuais “da periferia”**: das ambivalências à (re)significação do imaginário nacional. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2010.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: Uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes Marginais na Literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. **Revista Ipotese**. Juiz de Fora, v.15, n.2 Especial, p. 31-39, jul./dez. 2011.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. De Coetze a Ferréz: Lições de humanismo e realismo. **Nau Literária**: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, Dossiê: Narrativa e Realismo. PPG-LET-UFRGS Porto Alegre v.05 n.01, p.1-11, jan/jun 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/9759/5786>>, acesso em 20 de set. 2009.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. 5. ed. São Paulo : Brasiliense, 2006.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In:_____. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PROGRAMA DO JÔ, convidado Ferréz, apresentado por Jô Soares, TV Globo, 2000. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SCb3olpfOxM>>. Acesso em: 25 mai. 2013.

PROVOCAÇÕES, convidado Ferréz, apresentado por Antonio Abujamra, TV Cultura, [2008]. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KQ1Hk3sd9w0>>. Acesso em 10 ago. 2012.

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

RIFATERRE, Michael. A explicação dos fatos literários. In:_____. **A produção do texto**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RIBEIRO, Gilvan Procópio; MIRANDA, Waldilene Silva. Intelectuais “da periferia”: uma análise das performances de Ferréz. **Revista Ipotese**. Juiz de Fora, v.15, n.2 Especial, p. 41-55, jul./dez. 2011.

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

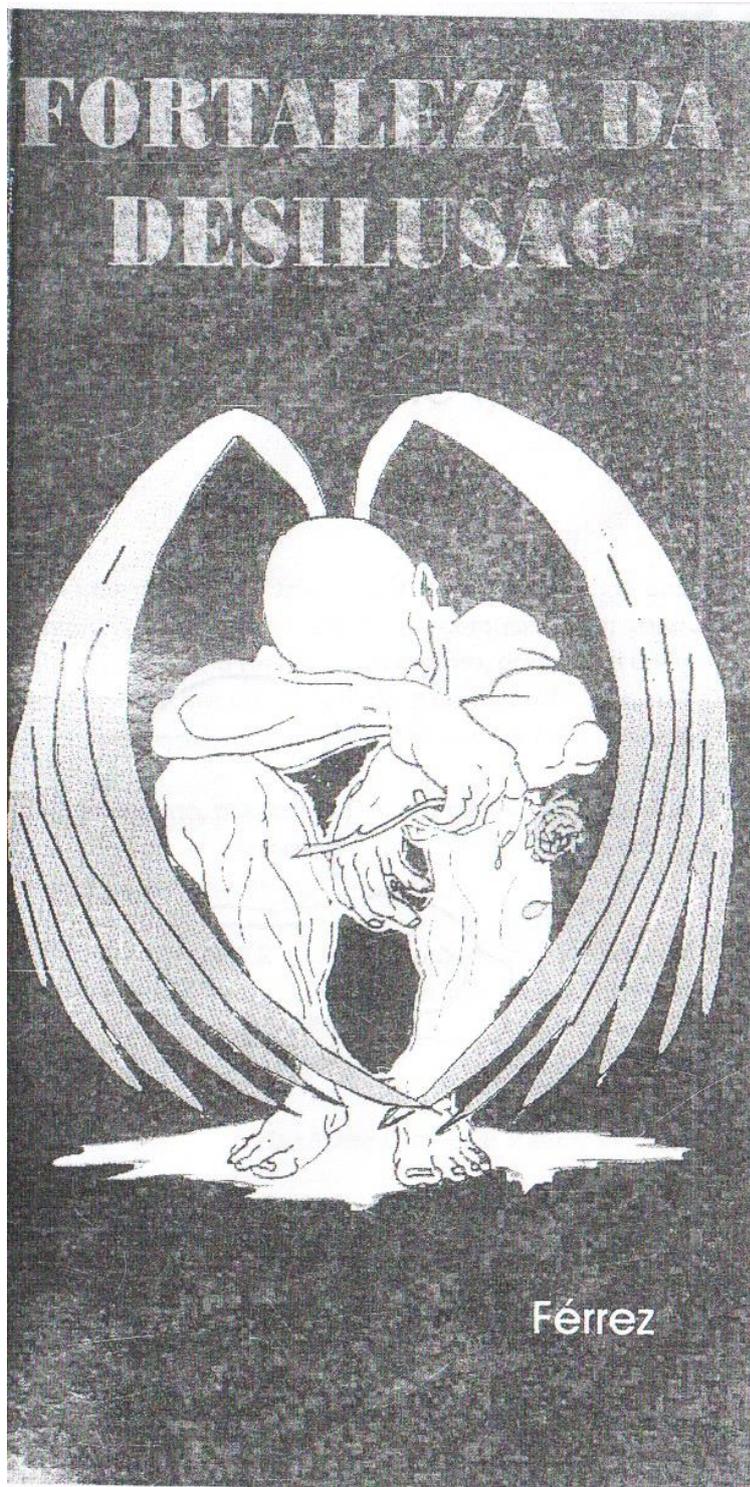
SERRA, Tania Rebelo Costa. **Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

VERAZZANI, Giovani D. Entrando e saindo da indústria cultural: *Capão Pecado* e a desmistificação do mito familiar da ideologia. **Darandina revistaeletrônica**. Leio muito tudo isso: Literatura e cultura de massa. Juiz de Fora, v. 5, n. 2, p. 1-11, dez. 2012. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/01/artigo_giovani.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2013.

_____. O Rastejo do Marginal: O Sujeito Periférico como Ameaça ao Decadente Projeto Moderno de Civilização. **Darandina revistaeletrônica** Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política, PPG Letras: Estudos Literários, UFJF. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/O-rastejo-do-marginal-o-sujeito-perif%C3%A9rico-como-amea%C3%A7a-ao-decadente-projeto-moderno-de-civiliza%C3%A7%C3%A3o.pdf>> Acesso em: 16 dez. 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. O mito familiar da ideologia. In: _____. **Em Defesa das Causas Perdidas**. Trad. Maria Beatriz de Medina. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

Anexo 1



Anexo 2

A MÁQUINA DO TEMPO POUPA SOFRIMENTO

Há desprazeres
Há de haver
Haveria de ter
Um motivo
Por você.
Mas não olhastes
P/ trás.
Mas não vistas o
Sentimento Por trás.
Se fosses plausível
Serias mais bela
Como um planeta
Que se chamou
Chamaram de Terra.
Coletaram meu ser
Não me deixaram
Pensar em você.
Haveria de ter
Há desprazeres
Muita amargura
Pouco espaço
Pouco corpo
Pouco coração
Muita mente
E muita solidão.

Anexo 3

ESTRANHO

É estranho
Mas me apaixonei
Por ti.

Disseram que
Era loucura
Te amar.

No desequilíbrio
De cada dia
Vivo.

A esquizofrenia
Se apossa de
Mim.

Resisto, mesmo
Que sofra
Assim.

Nego a aceitar
Que tenhas me
Traído.

Ninguém te
Conquistou, nem
Lá chegou.

Vou ser o
Primeiro a
Te ter.

No meu imenso
Querer, lá
Chego.

Saio do aconchego
Do lar e
Vou.

Me espera, já
Estou indo
Lua.

Anexo 4

ARREPIO	
A	
Chuva	
Molha	
A	
Chuva	Assim
Que	É
Caiu	O
Anteriormente	Que
Assim	Pensa
É	Na
O	Chuva
Que	Que
Se	Passa
Passa	
Na	
Mente	
Que	
Pensa	

Anexo 5

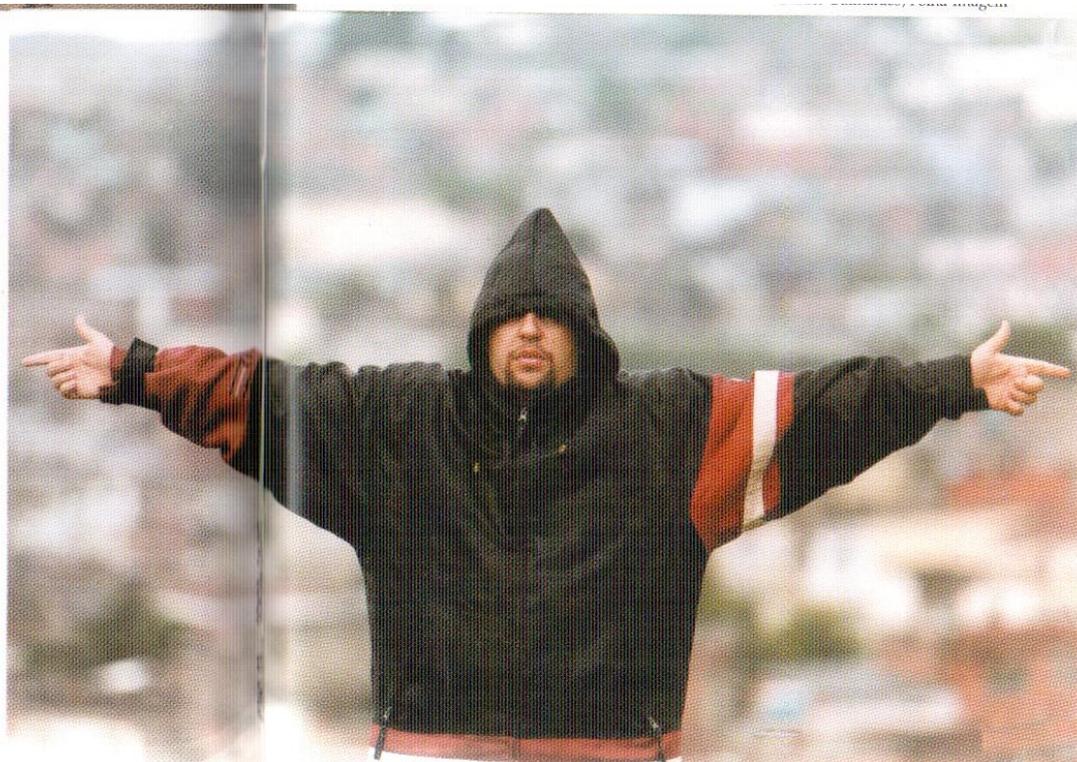
LOUCURA
NUM
MOMENTO
DIFERENTE
É POUCA
ESTÁ
AUSENTE
É QUERIDA
ADMIRADA
É LOUCURA
PROCURADA

Anexo 6

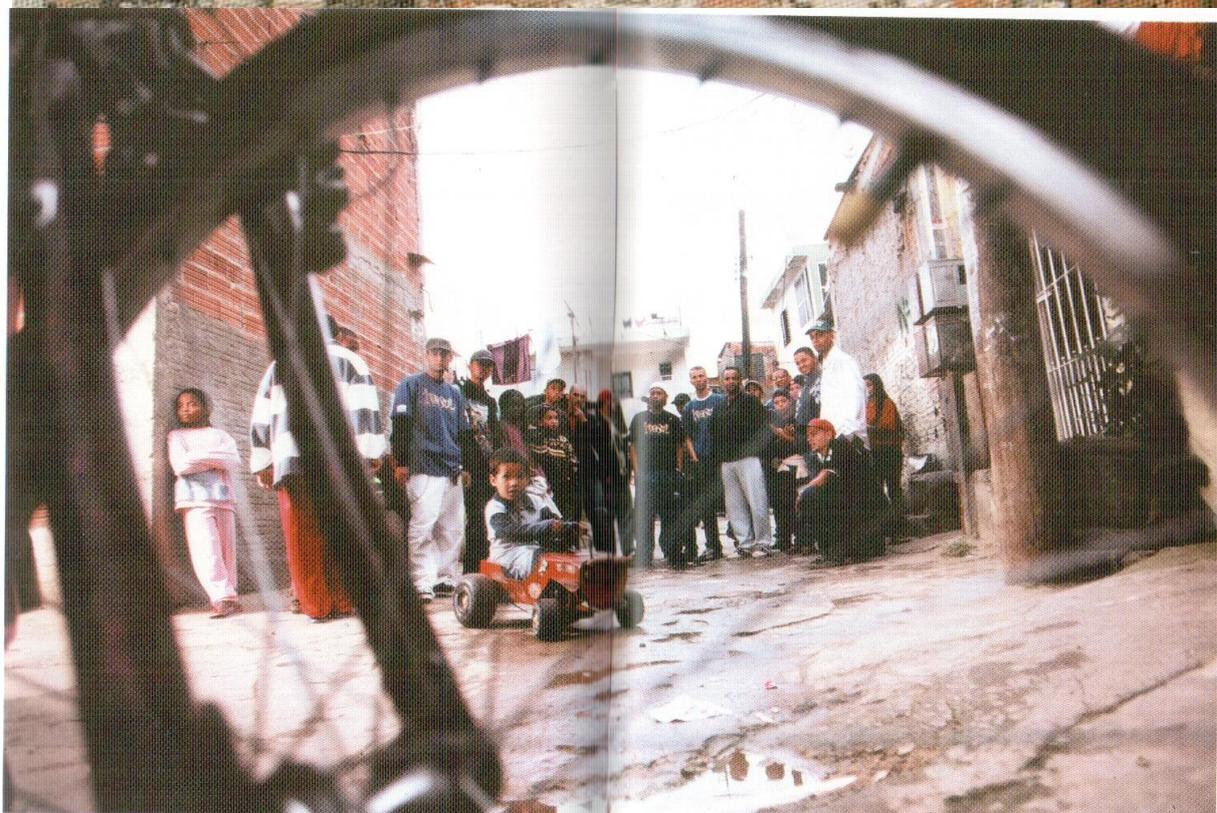
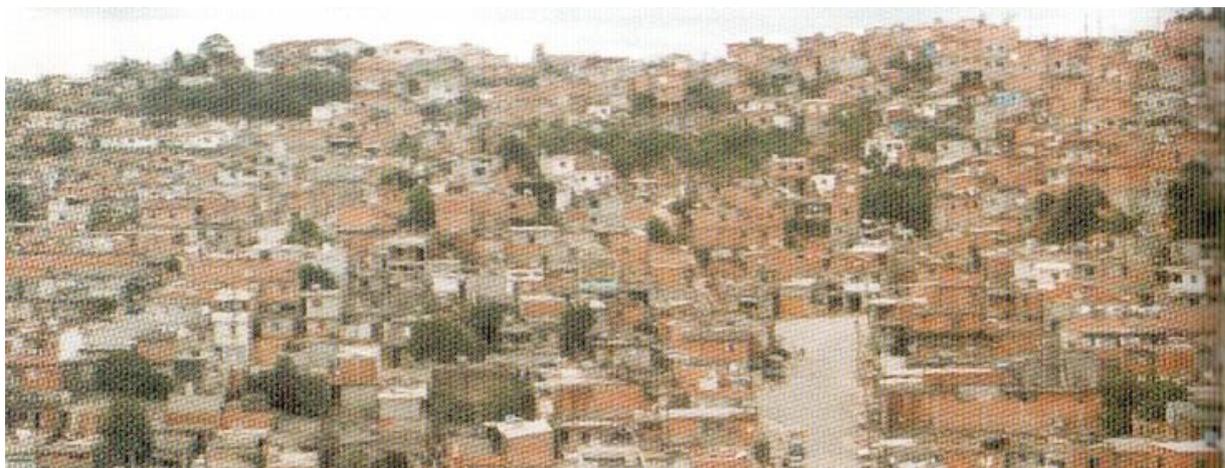
AL	EM
TE	SEMPRE
R	NEM
NA	SEMPRE
A	SEMPRE
TIVA	NEM
AL	EM
R	SEMPRE
TE	PRENSE
NA	EM
TIVA	MEN
AL	SEMPRE
TER	ME
NAN	SEMPRE
DO	PRENSE
A	ERPMS
ALTER	ME
NA	MEN
TIVA	SEMPRE
AL	NEM
TER	SEMPRE
NA	SEMPRE
ATIVA	É
AL	SEMPRE
TE	
R	
NA	
A	

Anexo 7

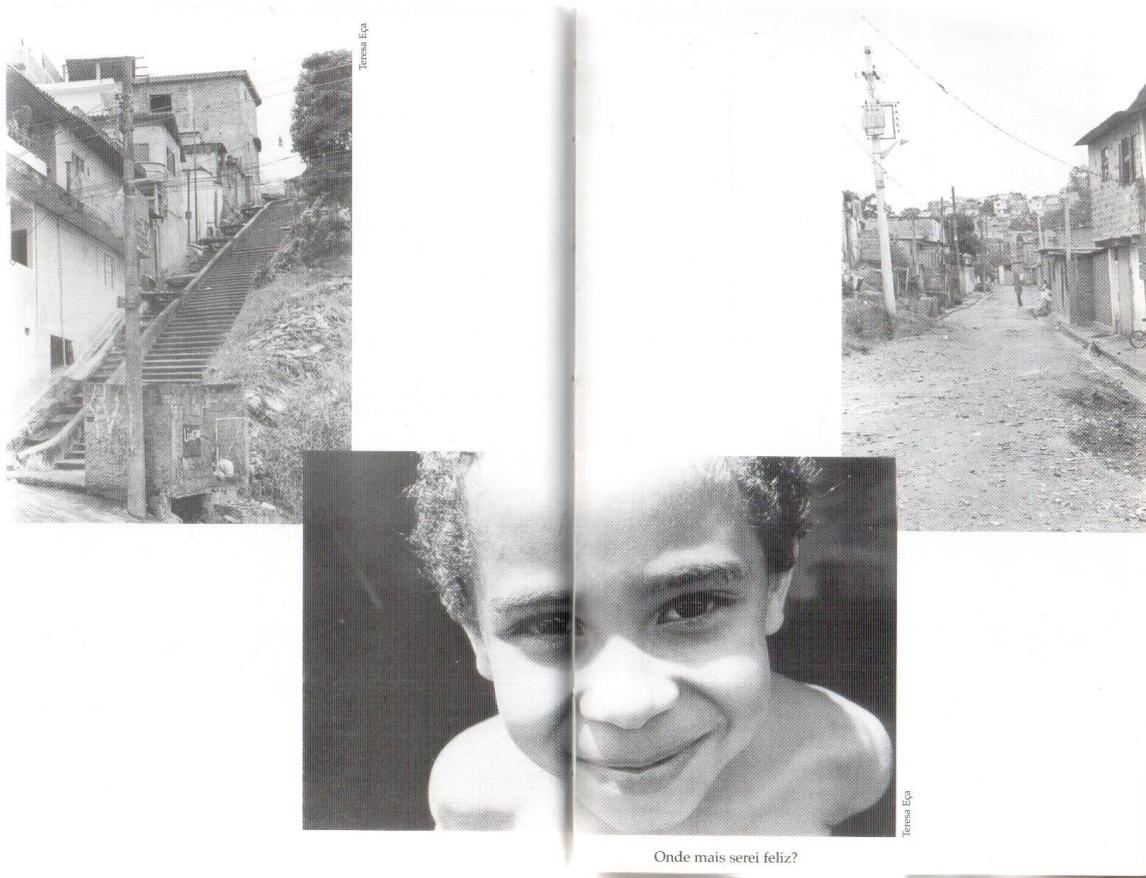
Me tomaram tudo, menos a rua.



Anexo 8



Anexo 9



Todos somos 1.

Edu Lopes

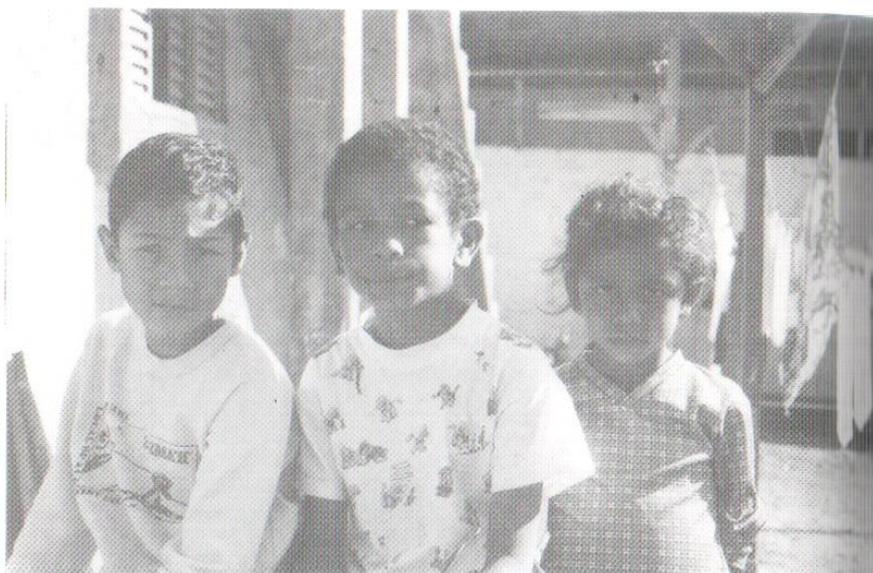
Anexo 10

Tá tudo pela ordi.



Teresa Eça

Anexo 11

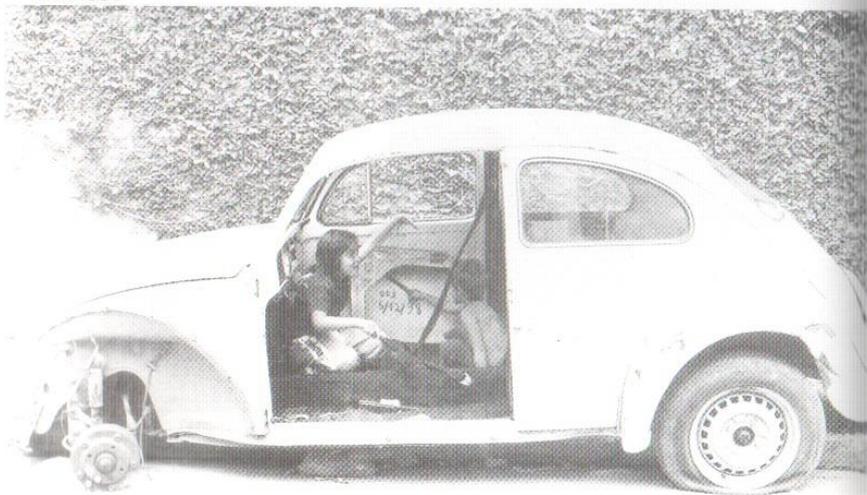


"Viver no gueto, vixe!"

Pedro Cardillo

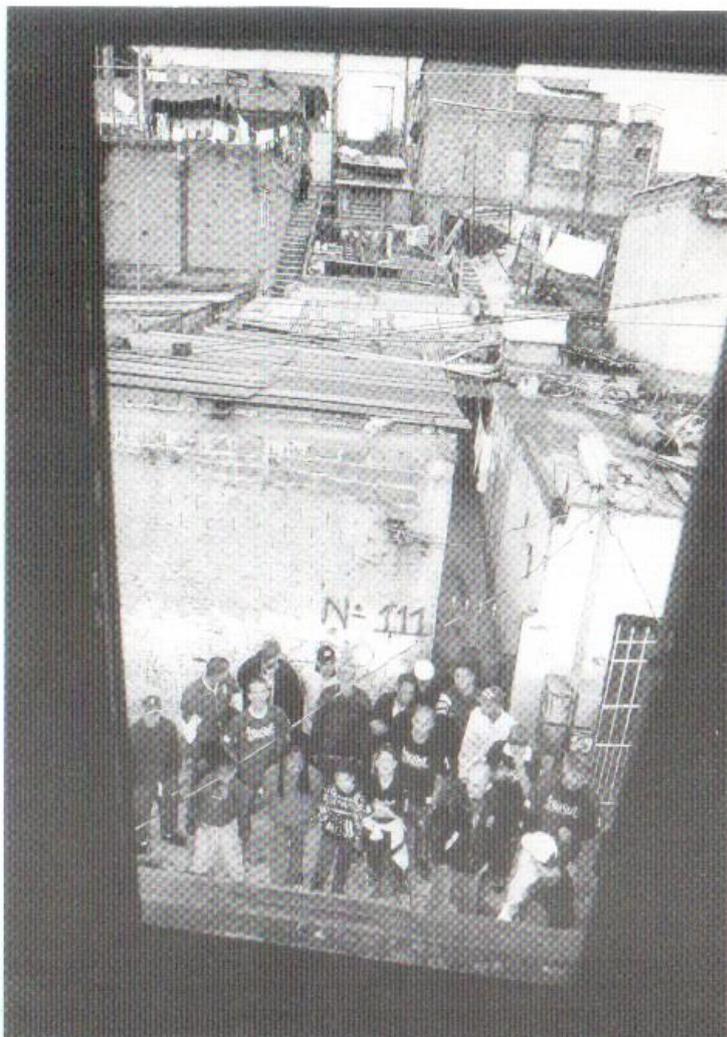
Teresa Eça

Deixa o menino brincar.



Anexo 12

Edu Lopes



Travessa Santiago (1 da Sul).

Anexo 13



Teresa Eça



Igreja São José Operário, centro do Capão.