UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

LUCIANA ARAUJO MARQUES

Pacto em Capão pecado:
Das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem

Versão corrigida

São Paulo, 2010

LUCIANA ARAUJO MARQUES

Pacto em Capão pecado:

Das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Saad Hossne

Versão corrigida

São Paulo, 2010

*Para meus pais e avós, de quem herdei a carne e
histórias que não estão escritas*

Agradecimentos

A Andrea Saad Hossne pela aposta acolhedora e desafiadora e, sobretudo, por me acompanhar sem jamais se impor, em diálogos sempre marcados por liberdade e confiança. A Luiz Mattos, exemplo de gentileza, e demais funcionários do DTLLC, sempre prestativos. A Marcelo Coelho que foi quem primeiro incentivou minhas leituras. A Márcio Seligmann-Silva pela arguição na qualificação, que encorajou alguns rumos tomados. A Bruno Zeni, Carolina Rubira, Flavia Lago, Jonas Lopes, Milton Ohata e Paulo Werneck por livros emprestados, leituras compartilhadas e pelo espírito de inquietação diante da literatura de maneira mais ampla. A minha mãe, minha grande intercessora e modelo de batalha, a meu pai, pelas inspirações que provocam minha alma, a meu irmão, por me provar desde a infância como experiências comuns são incorporadas de modo sempre singular. Ao grande amigo José Cortizo Jr. (por motivos sem fim). Às amigas Ana Carolina Neves, Daniela Senador, Livia Deorsola e Maria Helena Arrigucci pelo carinho e pelas presenças luminosas em um momento muito especial na minha trajetória e que coincidiu com os tempos da redação deste estudo. A Cecília do Val por ter aberto a mim um espaço que se tornou um retiro para a escrita, num 20º andar do centrão paulistano, de onde tantas vezes pude me dar conta do meu próprio deslocamento. A Benjamin Moser pela afinidade e o reconhecimento de quem também se desloca. E, de modo especial, a Suzy Capobianco, por me ajudar a ler a história de uma viajante nas entrelinhas do que se confessa por meio do que as palavras escolhidas contam.

Depois da tentativa falha, isento-me de apresentar a alma de um criminoso, a de um seringueiro, almas que desejei expor, não vistas de fora para dentro, mas de dentro para fora, lançadas por gente pequenina, rebotalho social. Infelizmente os prisioneiros e os trabalhadores da borracha não escrevem.

GRACILIANO RAMOS

Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.

Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho? Há-os “bons” e “maus”, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade?

GUIMARÃES ROSA

A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer.

LEYLA PERRONE-MOISÉS

Resumo

O estudo analisa o romance *Capão pecado*, de Ferréz, publicado originalmente em 2000. A obra foi noticiada em um grande jornal do país antes mesmo de ser publicada e ganhou grande repercussão pelo fato de ter sido escrita por um jovem morador desempregado da periferia da zona sul paulistana, região marcada por altos índices de violência, entre outras mazelas sociais, onde a literatura nunca houvera sido um meio de expressão familiar. O discurso do autor, imbuído de uma missão de representar vivências até então excluídas da cena literária, e do processo simbólico de maneira geral, a partir de um ponto de vista interno, parece impor-se como mediação de seu texto, estabelecendo com o leitor o que chamo de *pacto de verossimilhança*, marcado pelo teor testemunhal como componente. O reconhecimento do extra-literário como fator determinante e intrínseco à fruição estética do objeto analisado, no entanto, não diminui o caráter decisivo de sua elaboração ficcional, como se procurará mostrar.

Palavras-chave:

Literatura brasileira contemporânea; violência; teor testemunhal; narrativa urbana; marginalidade; Ferréz

Abstract

This study analyzes the novel *Capão pecado*, by Ferréz, originally published in 2000. The book was reported on in a national newspaper even before publication and gained widespread attention because it was written by a young, unemployed resident of the poor areas in the south of the city of São Paulo, a region marked by high rates of violent crime and other social dysfunctions, a place where literature had never been a common form of expression. Inspired by a mission to show experiences that had, up to that point, been excluded from the literary scene and from the symbolic process in general, the author used an internal point-of-view that seems to function as a mediation on his own writing, creating a so-called *agreement of verisimilitude*. An important component of this project is the desire to bear witness. As will be demonstrated, however, the author's recognition that extra-literary factors are fundamental and intrinsic to the aesthetic elaboration of the object he is analyzing does not, however, diminish the decisive character of his fictional work.

Key words:

Contemporary Brazilian literature; violence; bearing witness in fiction; urban narratives; marginality; Ferréz

Sumário

Introdução.....	p. 9
-----------------	------

Parte I - Margens do texto, texto das margens

Da periferia para o centro, no centro um extermínio.....	p. 15
“Literatura Marginal”.....	p. 20
Missão de quem mora dentro do tema	p. 24
Imagem como mediação da leitura, leitura de imagem	p. 35
Identidade e compromisso, refrão dos manos.....	p. 47

Parte II - Fronteira e interioridades

Capítulo 1: Escrita e leitura como pacto

A autoridade da experiência vivida e escrita.....	p. 56
A narrativa como sobrevivente.....	p. 66

Capítulo 2: Brevidade e perpetuação onde o homem é o lugar

Identificação e distinção.....	p. 71
Passado e presente na quebrada.....	p. 79
Voz como acontecimento.....	p. 87
Assalto de Natal (paulistano?).....	p. 89
Deslocamentos e sujeitos deslocados.....	p. 96
Interiores sem laje e sem céu.....	p. 105

Capítulo 3: Domínios deles e delas

Mães que rogam.....	p. 109
Pais que se prostram.....	p. 117
Mulher, tentação, danação.....	p. 120
No corpo dela a reação dele.....	p. 125

Considerações finais, para continuar.....	p. 128
---	--------

Referências.....	p. 133
------------------	--------

Introdução

“A situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical”, já afirmava o crítico Roberto Schwarz em 1983. Quatorze anos depois, ele testemunharia a literatura ser levada a explorar possibilidades artísticas fora do comum frente aos desdobramentos brutais desse estado de miséria ao ler *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. O romance escrito pelo carioca foi saudado pelo intelectual como um acontecimento, entre outros aspectos, pelo interesse “explosivo” de sua temática e por seu “ponto de vista interno e diferente”. (SCHWARZ: 1999, p. 163) Avizinhando-se do trabalho científico, por ter como uma de suas bases o projeto da antropóloga Alba Zaluar sobre “Crime e criminalidade no Rio de Janeiro”, o ângulo diferenciado da empreitada de Lins marcava-se, sobretudo, pelo fato de os resultados dessa pesquisa terem sido “ficcionalizados do ponto de vista de quem era objeto do estudo”. (SCHWARZ: 1999, p. 168) No entanto, para o crítico, a perspectiva íntima de quem tinha sido morador da favela em foco seria marcada na narrativa pela postura de encarar suas desgraças com distância, proximidade e afastamento próprios de uma situação moderna.

O foco na ação, que a todo momento se precipita para soluções fatais, imprime ao livro o ritmo sem trégua. Ligada a essa rotina da tensão máxima, a trivialização da morte empurra para um ponto de vista desabusado e abrangente, a um passo da estatística, quer dizer, superior às emoções do suspense, ou ainda, voltado para coordenadas supra-individuais, de classe, as quais no caso são decisivas. (SCHWARZ: 1999, p. 167)

A capacidade de distanciar-se identificada por Schwarz na narrativa de Lins não era a principal façanha digna de nota nos meios de divulgação. A aproximação máxima com o real é que se torna seu principal atrativo. No texto de quarta capa de *Cidade de Deus*, o ritmo sem trégua que carrega e envolve o leitor salienta-se por ter sido escrito “por alguém que cresceu junto com o inferno que descreve”.

No final da década de 1990 e início dos anos 2000, outras obras escritas por sujeitos que tinham suas vivências também intrincadas a infernos – espaços marginalizados como a periferia urbana e a prisão como sua extensão – ganharam as prateleiras das livrarias brasileiras. Em todas elas, a intimidade do autor com o horror que ameaça a todos (dentro e fora desses espaços) figura como componente decisivo da escrita, tomada também como impulso e necessidade de denunciar uma dada situação até então calada, e do consequente interesse sobre sua leitura.

Nesse cenário editorial midiaticizado, que será retomado na primeira parte desta dissertação, é que é lançado o primeiro romance de Ferréz, *Capão pecado* (2000), objeto central deste estudo como desdobramento de um anterior: a monografia *De dentro – Escritos da periferia e da prisão*.¹ Essa primeira leitura nascera de uma ideia de pauta jornalística que foi perdendo força e dando lugar a uma reflexão que dificilmente poderia ser abarcada em uma reportagem, como meu orientador na ocasião, o sociólogo e jornalista Marcelo Coelho, ajudou-me logo a perceber, sugerindo-me a realização de um trabalho teórico. As respostas às perguntas que eu colocava certamente não deveriam ser respondidas em entrevistas com os autores, mas pelos próprios textos.²

Alguns pressupostos da análise que será desenvolvida a seguir já eram observados nessa monografia, como: o caráter performativo empreendido pelos escritores oriundos de espaços marginalizados ao dar voz por meio da literatura àqueles que não a tem na sociedade, em um registro histórico-cultural praticamente inédito até a década de 1990; a intenção testemunhal presente na identificação dos autores com os grupos por eles retratados que parece impor-se como missão e a força mediadora que esta posição exerce em relação ao texto; o embate entre a distinção via escrita e o projeto de igualdade em relação aos excluídos do processo simbólico, especialmente o literário; a identificação nesse modo de representação, no qual o autor coloca-se como testemunha de uma realidade; um movimento simultâneo de aproximação e distanciamento que caracterizaria a formalização da experiência.

¹ Monografia apresentada como projeto experimental à coordenadoria de jornalismo da Faculdade Cásper Líbero em 2003 na qual analiso o conto “Cela Forte”, de Luiz Alberto Mendes e *Capão pecado*.

² A partir dessa constatação que me lançou à análise literária, optei por não realizar nenhuma entrevista como princípio metodológico. Ao longo desta dissertação, cito uma série de falas, principalmente de Ferréz, uma vez que discurso extra-literário é um dado primordial a ser verificado nesta dissertação, no entanto, todas elas foram originalmente pronunciadas em veículos de comunicação, em eventos públicos ou em entrevistas concedidas a outros pesquisadores. Dessa forma, amparo-me em falas direcionadas a um público mais amplo, sendo, portanto, um material que obrigatoriamente não figura neste estudo com caráter de exclusividade, mostrando como ele media o contato de muitos outros leitores com o texto analisado.

O percurso interpretativo que se coloca agora retoma cada um desses aspectos em uma estrutura que se movimenta da periferia para o centro, onde se chega determinado pela origem de partida.

As etapas dessa viagem, que busca verificar a tensão entre experiência e invenção, representação e subjetividade na elaboração literária, estão dispostas em duas partes, a segunda formada por três capítulos. Na primeira, como adiantado, mapeio a recepção do romance de Ferréz na mídia antes mesmo de ter sido publicado, que se insere em um quadro que tem o Massacre de presos no Carandiru, ocorrido em 1992, como principal marco histórico. O lugar de fala do autor, legitimado pelo fato de ser morador do bairro que retrata como sinédoque de tantos outros, ganha um grande destaque, tal ocorrera com o romance de Lins e outros livros lançados no mesmo período. No caso de Ferréz, esse posto de emissário foi assumido como projeto do qual ele seria um líder, o que certamente não aconteceu com os demais e nem era meta de um autor como Paulo Lins, por exemplo.

A busca de Ferréz pela representação em dois sentidos (representar seus iguais e representar literariamente) trouxe para o campo das letras uma dicção nova que não só marcaria o estilo do autor numa linguagem coloquial e cravada de gírias, mas também impunha-se como conquista de um espaço na cena cultural, civil e política, que levou o jovem escritor a cunhar uma nova apreensão do rótulo “Literatura Marginal”, que será contextualizado na primeira parte.

Em uma primeira camada bastante evidente, esse discurso de autoridade e missão em nome de uma coletividade não só margeava a obra de ficção, por meio dos aparatos editoriais e da divulgação nos meios de comunicação, como a integrava nos textos de *rappers* que abriam cada uma das partes do romance e nas imagens do bairro Capão Redondo e sua gente, que também intermeava a narrativa. Cito essas características da obra (editada pela Labortexto em 2000) no tempo passado uma vez que sofreram alterações em uma nova edição (Objetiva) cinco anos após aquela primeira. De modo que, toda citação textual ao longo desta análise é retirada dessa última versão disponível no mercado (considerando-a como revista e aprovada pelo autor), exceto quando expressamente indicada a edição anterior. No entanto, creio que seria equivocado desconsiderar outros elementos que foram decisivos na recepção da primeira edição e que, a meu ver, orientam algumas mudanças constatadas na segunda. É importante ressaltar que os textos dos *rappers* e as fotos, apesar de tratados na parte I, que foca principalmente elementos extra-textuais, são considerados parte da obra, porque um dos objetivos de sua abordagem é acentuar os elementos híbridos a ela associados, por isso

também o comentário sobre as influências dos quadrinhos, da música, da televisão, entre outros meios não livrescos, é feito nessa parte.

No capítulo 1 da parte II, apresento a principal hipótese deste estudo, que nomeei como *pacto de verossimilhança*, como uma espécie de fronteira que o autor traçaria enquanto formaliza sua experiência em uma realidade onde o factível tem contornos funestos e marcados pelo trauma e que a escrita testemunharia a partir de uma situação de sobrevivência em relação a tudo o que é abatido ao redor e calado no mais interior, e pela qual o leitor passa inevitavelmente durante a leitura, considerando toda a mediação estabelecida pelos elementos e performances identificadas na parte anterior. São considerados, para um maior esclarecimento da proposta, a possibilidade de dois tipos de leitores implícitos, aquele que se identifica com o ângulo interno por ser integrante da periferia retratada, por exemplo, e aquele que está de fora, localizado em posições centrais no espaço urbano, o que implica uma série de acessos fundamentais ou privilegiados do qual o primeiro está apartado como consequência de ações, decisões, descasos que partem justamente desse centro definidor do espaço marginalizado. Para tal foram consideradas algumas aproximações teóricas com a bibliografia sobre a literatura de testemunho e com a diferenciação que Philippe Lejeune (2008) faz entre o pacto autobiográfico e o romanesco.

Sob essa aura em boa medida referencial, a análise da composição ficcional que alicerça o romance de Ferréz localiza no texto um universo, fruto de relações perversas estabelecidas desde a escravidão e perpetuadas a cada nova (sempre a mesma) ação brutal no presente sem fim, no qual o homem e esse lugar do banimento (AGAMBEN: 2004) equivalem-se em um “aqui” (ou “lá” para quem está de fora) que, como bem informa uma das legendas da primeira edição, é “sem inspiração para cartão postal” e onde “tudo parece que é ainda construção e já é ruína”, para citar um trecho da música “Fora da Ordem”, de Caetano Veloso, que poderia ser mais uma epígrafe do capítulo 2 da parte II.

Tudo é menino e menina no olho da rua/
O asfalto, a ponte o viaduto ganindo pra a
lua/
Nada continua/
E o cano da pistola que as crianças mordem/
Reflete todas as
cores da paisagem da cidade que é muito mais bonita e muito mais intensa do que
no cartão postal.

Adentrada essa zona onde o conflito é constante e a recomposição do luto parece impossível, a análise esmiúça no último capítulo resíduos das interioridades esfaceladas que constroem o texto, focando a tipificação de alguns personagens como estados de alma. Almas que penam

(sofrem) e penadas (escritas) inclusive a alma que move o próprio movimento dessa literatura perpassada por um certo sadismo, tamanha dor provocada pelos ferimentos na pele semântica e sintática, tocada com o prazer assustador que constata sua violenta presença, como em um êxtase religioso maldito. Afinal, trata-se de histórias de um lugar batizado Capão pecado pelo diabo, como o autor também batiza seu livro, colocando-se nesse lugar de criador que se opõe aquele presente no mito do Gênesis, ao transmitir uma história de destruição, mas dele também se aproximar no ponto em que, marcado com o pecado original, o homem é expulso do paraíso.

Em *Capão pecado* o único paraíso vislumbrado se dá no gozo sádico experimentado pelo personagem Rael (Real que passa da passividade sacrificial à ação agressiva?) no corpo da amante Paula (cidade de São Paulo?). Assim como no *pacto de verossimilhança*, o autor testemunha sua revolta a partir da posição de quem sofre, mas essa atitude autoral provoca a satisfação de missão que se cumpre, e por sua vez, o leitor, ao fruir essa realidade áspera por meio da dor do outro e tomando-a em toda a concretude que ela evoca, não sai dessa relação ileso. Machucado saudado como uma fratura, enfim, exposta, rompendo de dentro na literatura brasileira.

Parte I

Margens do texto, texto das margens

Da periferia para o centro, no centro um extermínio

Já tem favela na vitrine da livraria.

E pensavam que nem sabíamos ler.

ALESSANDRO BUZO

*E ao ouvir o silêncio sorridente de São Paulo/ Diante da
chacina/111 presos indefesos, mas presos são quase todos
pretos/ Ou quase pretos, ou quase brancos, quase pretos de
tão pobres/ E pobres são como podres e todos sabem como se
tratam os pretos.*

GILBERTO GIL E CAETANO VELOSO

A população da cidade de São Paulo somada a da região metropolitana atingiu 16,5 milhões de habitantes no final da década de 1990. O Capão Redondo, na região sul da capital, e bairros como Jardim Ângela, Guaianazes e Cidade Tiradentes foram os que registraram o maior crescimento demográfico e os mais altos índices de desemprego, criminalidade e violência. (FRÚGOLI JR.: 2000, p. 39) Os dados alarmantes não surpreendem o “morador-público” da cidade midiática. É o esperado. As chacinas, o tráfico, a gravidez precoce e demais mazelas não são novidade para aqueles que acompanham o que se passa naquelas regiões da metrópole através do noticiário. E estar informado é uma obrigação que, cumprida, não necessariamente problematiza e aproxima. Para quem os tais dados não são números, tampouco imagens ou notas efêmeras, mas vizinhos, filhos, maridos, esposas, si próprio, não há muro ou página virada que separe das consequências de sobreviver nessa realidade.

Esse cenário está intimamente relacionado ao movimento sócio-econômico do Brasil como um todo. A forte industrialização, que em trinta anos fez a participação no produto bruto saltar de 19% para 30%, ajudou a aumentar a estruturação do mercado de trabalho e impulsionou a migração do campo para a cidade. A concentração populacional nas metrópoles, tendo como principal fluxo o que partiu do Nordeste em direção ao Sudeste, transformou a estrutura demográfica do país e inaugurou uma nova condição social urbana. No início da década de 1990, a partir da crise da dívida externa, a expansão econômica dava sinais de enfraquecimento. A redução de custos e a modernização tecnológica resultaram em muitas demissões. “[Entre 1981 e 2006], houve o estabelecimento de uma fase de semi-

estagnação, juntamente com um movimento de desestruturação do mercado de trabalho (desaceleração do emprego assalariado formal e expansão do desemprego e das ocupações precárias)”. (POCHMANN: 2007) As atividades autônomas, de remuneração incerta e baixa, tornaram-se “opção” para muitos daqueles que perderam suas vagas no mercado formal e para tantos outros jovens que sequer tiveram a chance de nele ingressar. Houve ainda o aumento do número de pedintes e dos “novos postos” associados à distribuição de drogas e ao crime organizado, no qual a vida humana é moeda barata em um sistema brutal de cobranças que gera uma dívida altíssima não só com os homens que pagam com a morte, a própria ou as que carregam no currículo de crimes, mas com o que representam do presente e do futuro de um país que em tantos níveis vivencia os reflexos da escravidão.³

Contrariando as expectativas ou o predomínio de sua falta, a notícia que figurou nas páginas do jornal *Folha de S.Paulo* em janeiro de 2000 parecia de fato trazer algo novo. Com o título “Bem-vindo ao ‘fundo do mundo’”, a reportagem de Ivan Finotti anunciava que um morador desempregado do Capão Redondo terminara de escrever um romance **“baseado em histórias verdadeiras de um dos bairros mais violentos de São Paulo”**. Essa não era a primeira vez que o feito do jovem escritor da periferia, filho de um negro que sempre trabalhou como motorista e de uma branca que foi faxineira e merendeira em uma escola pública, ganhava espaço na imprensa.⁴ Entretanto, o privilégio de estar nas páginas do caderno cultural do jornal com o maior número de leitores do país dava a dimensão da novidade em termos jornalísticos.⁵

³ Para uma leitura aprofundada sobre o processo de crescimento do meio urbano brasileiro ver Francisco de Oliveira (2003), *Crítica à razão dualista – O ornitorrinco*. O conhecimento e o entendimento das condições da formação da periferia paulistana, do modo como seu território foi ocupado e dos processos pelos quais passaram seus moradores que se inserem no contexto mencionado, apesar de não constituírem eixo vertical da abordagem desta dissertação, estão em seu horizonte como fundamento, uma vez que a prosa que se busca analisar e as condições nas quais ela se apresenta expressa ou tenta ser expressão da experiência dessa realidade complexa a partir de um ponto de vista que pouco figurou nas letras até a década de 1990: o do homem da periferia urbana.

⁴ Na nota do autor para a nova edição de *Capão pecado* (2005), informa-se que a primeira reportagem foi de Fernando Costa Netto, “que comandava o *Notícias Populares*”. Fundado pelo empresário Herbert Levy em 1963, esse jornal, que pertenceu ao Grupo Folha de outubro de 1965 a janeiro de 2001, era conhecido principalmente por sua linha editorial de teor sensacionalista, popularmente conhecido como “espreme que sai sangue”. “Acho que fui o único cara da periferia a sair vivo no jornal”, comenta Ferréz.

⁵ Como registro e interpretação taquigráficos da história, o jornalismo sofre o primeiro impacto do que em meio aos acontecimentos diários e temas diversos seleciona, torna didático, hierarquiza como fatos dignos de nota. Nesse caso, pode ser relevante levar em conta que um romance anterior a *Capão pecado*, que também chama a atenção para a origem do autor tinha sido “saudado” na cena literária brasileira como um “acontecimento” três anos antes: *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. “O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a dificuldade, o **ponto de vista interno e diferente**, tudo contribui para a aventura artística fora do comum. A literatura no caso foi levada a explorar possibilidades robustas, que pelo visto existem”, escreveu Roberto Schwarz (1999, p. 163). O respaldo que o livro de Paulo Lins recebera de um dos críticos mais conceituados do país pode ter sido um dos principais impulsionadores para que o livro de Ferréz entrasse na pauta daquele jornal de grande importância nacional, mas que tem sua cobertura mais

A reportagem informava que o livro ainda não tinha editora interessada na publicação e estava simultaneamente pronto e em processo, pois o autor continuava a mudar trechos de seu enredo quando algum de seus personagens morria na vida real. Essa colocação sugeria uma concepção diferente do fazer literário e da relação do autor com sua obra. Para Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, nascido em 1975, então com 24 anos de idade, a matéria de seu romance não era apenas baseada em pessoas de carne e osso, o destino dos personagens também seria alterado em “tempo real”, sendo a versão final do enredo das vidas retratadas só garantida com a publicação, que não tardaria a acontecer após tamanha repercussão.

Ao todo, dezenove editoras fizeram propostas ao autor e seis meses após a veiculação daquela notícia, o mesmo jornal trazia a nota de lançamento de *Capão pecado*, pela editora Labortexto, com as informações de local, data e hora e o seguinte complemento: “O romance é inspirado em experiências do próprio autor, morador do violento distrito do Capão Redondo, em São Paulo”. (*Folha de S.Paulo*, jul.2000) O evento foi realizado na Associação Atlética do Banco do Brasil, no próprio Capão Redondo, como foi exigido: “Quero que os maloqueiros vão mesmo, a festa é dos maloqueiros, o livro é dos maloqueiros que fazem parte da história, que passaram frio que nem os malucos da história”, disse Ferréz em entrevista concedida à revista *Caros Amigos*, em junho de 2000, publicação para a qual o autor passaria a colaborar mensalmente nesse mesmo ano e que se tornaria sua parceira no lançamento de três edições especiais dedicadas à chamada *Literatura Marginal* (agosto de 2001, junho de 2002 e abril de 2004) – nomenclatura que será abordada adiante, e que a revista ajudou a divulgar.

Ferréz não era o primeiro autor e integrante de um espaço marginalizado que estava despontando no cenário editorial na mesma época com repercussão. Em um mesmo intervalo de tempo, entre o final da década de 1990 e o início dos anos 2000, acompanhou-se o lançamento de algumas obras que tinham como tema o cotidiano de moradores da periferia

focada em São Paulo, como informa seu nome. O jornal supostamente estaria detectando um processo emergente na cultura do país e simultaneamente incentivando uma tendência no mercado editorial? É uma questão. No dia 22 de julho de 2000, dezenove dias após o lançamento de *Capão pecado*, a *Folha de S.Paulo* promoveu um encontro entre Paulo Lins e Ferréz no Capão Redondo. Era a primeira vez que o carioca visitava um bairro da periferia de São Paulo. “No bate-papo realizado num dos bares do local, revelou-se que a semelhança entre os escritores, que estudaram em escolas públicas e escreveram para o povo da favela [isso é o que escreve Marcelo Rubens Paiva, e não necessariamente o que afirma Paulo Lins, como se verá], abrevia os cerca de 400 quilômetros que separam o Rio de Janeiro de São Paulo e as diferenças culturais. Ambos anunciam que o Brasil vive um estágio pré-revolucionário, analisam a origem da violência urbana, destacam o papel do tráfico e o da cultura da periferia, como o *rap*, informam que grupos armados têm se organizado em facções e fazem um alerta: ‘se o governo não intervir, vai haver um banho de sangue’.” (PAIVA: 2000)

das grandes capitais do Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo), principalmente de presos comuns dessa mesma região, tendo como autores, majoritariamente, homens pertencentes a esses grupos sociais desprivilegiados⁶ e, portanto, conhecedores íntimos desses territórios periféricos onde a escrita nunca houvera sido meio de expressão familiar.

Dentre alguns dos outros autores identificados com tal ponto de vista interno⁷ aos espaços retratados naquele momento estavam Paulo Lins, com *Cidade de Deus* (Companhia das Letras, 1997), os presos Jocenir, *Diário de um detento* (Labortexto, 2001), Luiz Alberto Mendes, *Memórias de um sobrevivente* (Companhia das Letras, 2001) e José André de Araújo, o André du Rap, *Sobrevivente André du Rap (do massacre do Carandiru)* (Labortexto, 2002). Entre esses livros, apenas o de Paulo Lins, assim como *Capão pecado*, de Ferréz, é ficção, romance, os demais são autobiográficos, sendo o último escrito a quatro mãos, uma vez que André du Rap contou com a colaboração do escritor e jornalista Bruno Zeni para relatar seu testemunho.

Além do espaço social marginalizado e do ponto de vista interno de seus autores, os personagens de todos esses livros, detentos ou livres, são “ponto de acumulação de todas as injustiças de nossa sociedade”, usando aqui a constatação que Roberto Schwarz (1999) faz sobre um bandido temido, personagem de *Cidade de Deus*: “Morto no chão, o senhor violento e astuto da vida e da morte dos outros é um menino desdentado, desnutrido e analfabeto, muitas vezes descalço e de bermuda, de cor sempre escura”. (SCHWARZ: 1999, p. 167) E os próprios autores poderiam facilmente ter tido sina similar, sendo, de uma maneira ou de outra, sobreviventes, condição que impregna a narrativa de cada um.

Essas publicações tinham como principal propulsor histórico o Massacre no Carandiru, ocorrido no dia 2 de outubro de 1992. A ação policial na Casa de Detenção de São

⁶ A história literária no Brasil registra casos isolados de escritores que são membros de favelas ou outras comunidades carentes, o que não quer dizer que outros escritores não tiveram origens em extratos sociais desfavorecidos, como Machado de Assis (1839-1908), órfão de um pintor mulato e de uma lavadeira açoriana; Lima Barreto (1881-1922), de quem, como nota Alfredo Bosi, “a biografia explica o hùmus ideológico da sua obra: a origem humilde, a cor, a vida penosa de jornalista pobre” (BOSI: 1994, p. 316) ou, mais recentemente, João Antônio (1937-1996), também nascido em família pobre, de imigrantes portugueses, moradores do subúrbio de Presidente Altino. Só para citar esses três casos, todos começam a publicar como escritores já exercendo atividades na imprensa. Mais próximo dos casos aqui mencionados seria o de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), moradora de uma favela paulistana que publicou *Quarto de despejo*, em 1960.

⁷ A respeito da relevância da posição social e a apresentação de grupos de artistas como um aspecto da estrutura da sociedade a que a análise literária deve estar atenta, destaco as palavras de Antonio Candido: “No nosso caso importa averiguar como esta atribui um papel específico ao criador de arte, e como define a posição na escala social, que envolve não apenas o artista individualmente, mas a formação de grupos de artistas. Daí sermos levados a indicar sucessivamente o aparecimento individual do artista na sociedade como posição e papel configurado; em seguida, as condições em que se diferenciam os grupos de artistas; finalmente, como tais grupos se apresentam nas sociedades estratificadas”. (CANDIDO: 2006b, p. 34)

Paulo, até então o maior presídio da América Latina, que anos depois seria implodido, resultou na morte de 111 presos, número oficial, absolutamente contestado, que passa a figurar em manifestações diversas como emblema da barbárie. Pessoas que estavam sob a guarda do Estado haviam sido dizimadas no interior do presídio com toda a imprensa acompanhando o fato do lado de fora de seus muros.⁸

Ecoando de dentro, as poucas vozes daqueles que sobreviveram ao extermínio, entre tantas outras que foram caladas com a morte – mas também em vidas que não ousarão quebrar o silêncio –, traziam a marca do trauma e aumentavam o coro que se formava através de produções em diversas áreas realizadas por aqueles que acompanharam “de fora” e indignados até as entranhas a experiência impenetrável do outro e de sua alteridade. Alguns exemplos são a música “Haiti”, de Caetano e Gil, usada acima como epígrafe, o livro *Estação Carandiru* (Companhia das Letras, 1999), no qual o médico Drauzio Varella dedica três capítulos sobre a matança a partir de relatos que ouviu de presos e que seria adaptado para o cinema com título homônimo sob direção de Hector Babenco e roteiro de Fernando Bonassi, em 2002, a ficção *Pavilhão Nove: Paixão e morte no Carandiru* (Geração Editorial, 2001), de Hosmany Ramos, a produção dos veículos de comunicação que seguia acompanhando o desenrolar judicial do fato, a instalação *III* (1993), de Nuno Ramos, o disco *Sobrevivendo no inferno* (1997), dos rappers Racionais MC’s, a peça *Apocalypse 1,11* (2000), também de Fernando Bonassi, a exposição *Carandiru* (2001), de Lygia Pape, com sua cachoeira de “sangue”.

Impunha-se a necessidade de reflexão diante do desastre, o que ao mesmo tempo podia gerar riscos de ilusionismos midiáticos e de construções factoides ou mercadológicas disfarçadas de repercussão engajada. A complexidade da discussão que se colocava no cenário brasileiro em plena redemocratização, no que deveria sinalizar de reconquista da esfera e do espaço públicos de direitos, tanto pelas vítimas diretas da ditadura como de minorias excluídas dos grupos que falam com autoridade, muitas delas maiorias, parece ter sido simplificada nos meios de comunicação. A partir do mercado editorial, a divulgação de rótulos também imperava. Para além da marca apropriada para o consumo, no entanto, algo diferente acontecia, tratava-se de um texto que sugeria algo novo, mas antes de se chegar a ele, era inevitável deparar-se com seu invólucro. Do mesmo modo como Ferréz [e seu discurso] chegou a um público mais vasto via jornal antes de seu próprio livro estar nas mãos

⁸ As observações de Giorgio Agamben (2007), que serão retomadas nesta dissertação, sobre a matança de civis por poderes estatais nos choques que o século 20 impôs à experiência do indivíduo são absolutamente apropriadas para se pensar a matança no Carandiru.

de seus primeiros leitores, fazendo as vezes não de um prefácio transitório, como os de Balzac, mas de prefácio que será reiterado a cada oportunidade.

“Literatura Marginal”

Esse rótulo de auto-referência utilizado por Ferréz é bastante problemático e não é entendido nesta dissertação como conceito. No entanto, é preciso esclarecer alguns pontos em torno da utilização dessa nomenclatura, a começar pelo próprio sentido de marginal como adjetivo do qual não me absterei de usar quando considerar apropriado. A marginalidade pode estar relacionada a uma condição jurídica (associada ao mundo do crime), sociológica (vítimas de processos de marginalização) e em um sentido mais amplo liga-se a todos “aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante”. (DALCASTAGNÉ: 2007, p. 2) Quando adjetiva a literatura, pode referir-se à posição dos autores em relação ao mercado editorial ou ao cânone, à linguagem utilizada em relação ao padrão formal, aos personagens em foco e as situações vividas por eles e também aos cenários. Mas nada disso esclarece totalmente a atribuição cunhada por Ferréz para sua literatura e a de outros com perfil similar. Nesse caso, o sentido que se aplica ao cidadão ou não-cidadão (condições jurídicas e sociológicas) também recai sobre tais escritos quando o autor reivindica a aproximação com esse universo marginalizado por pertencer a ele e não apenas por se dispor a dar forma a ele em obra. Essa literatura que não está excluída do mercado editorial, ao contrário, é dentro dele um nicho, é produzida por quem é excluído socialmente, por sujeitos que vivenciam situações de marginalidade e que até são chamados de marginais em seu cotidiano.

E, se a literatura, tantas vezes, é vista como atividade à margem, para um autor como Ferréz é um meio de incluir-se, adentrar uma zona até então inacessível. Neste território novo, não à toa, o jovem escritor tenta buscar seus pares e precedentes, para responder uma pergunta repetida, principalmente, por quem vê a literatura que produz de fora, do alto, distante do seu ponto de origem, de uma identidade formada em uma área específica (apesar de imensa) na geografia da metrópole:

Quando eu lancei o *Capão pecado* me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda... e eu não era nada, só era do *hip hop*. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia

porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram *boyzinhos*, e eu passei a falar que era “literatura marginal”. (Fala de Ferréz apud. NASCIMENTO: 2006, p. 15)⁹

Como mencionado anteriormente, esse rótulo ganha maior força com o lançamento da *Caros Amigos/Literatura Marginal - A cultura da periferia. Ato I*, que chegou às bancas em agosto de 2001. Ao falar dessa publicação, Ferréz mais uma vez esclarece como chegou ao entendimento da sua escrita como “Literatura Marginal”. Ele apoia-se nas referências de João Antônio e Plínio Marcos, como a fala acima adianta, mas o comentário abaixo dá pistas de uma aproximação possivelmente mais autêntica (com os *rappers*) e menos elaborada como resposta idealizada para aqueles que vêem a literatura sempre dentro de uma ordem cronológica e cada obra como continuação ou quebra do que foi produzido anteriormente como intenção clara para os autores:

Eu sempre fui chamado de marginal pela polícia e quis fazer como o pessoal do *hip hop* que se apropriou de termos que ninguém queria usar. Já que eu ia fazer a minha revista maloqueira, quis me autodenominar marginal. Eu fiz como os *rappers*, que para se defenderem da sociedade, aceitam e usam os termos “preto” e “favelado” como motivos de orgulho. [...] A história da literatura nasceu assim, eu nem boleí nada, só peguei a referência do Plínio Marcos e do João Antônio. (Fala de Ferréz apud NASCIMENTO: 2006, p. 16)¹⁰

De fato, João Antônio autodenominava-se escritor marginal, porque narrava da margem sobre as margens da nossa sociedade. “E, polêmico, também dizia querer falar dos intestinos da sociedade brasileira.” (CHIAPPINI: 2000, p. 157) Mas, diante dessa autodenominação, creio que a observação de Alfredo Bosi continua pertinente e atual:

Sei que o termo ‘marginal’ é fonte de equívocos; sei que, na sociedade capitalista avançada, não há nenhuma obra que, publicada, se possa dizer inteiramente marginal. O seu produzir-se, circular e consumir-se acabam sempre, de um modo ou de outro, caindo no mercado cultural, dragão de mil bocas, useiro e vezeiro em recuperar toda sorte de malditos. Mas este fato bruto

⁹ Fala extraída do evento “450 anos de Pauliceia Desvairada”, realizado em 20 de julho de 2004, no CEU Pêra Marmelo (SP).

¹⁰ Fala na Mostra Artística do Fórum Cultural Mundial, realizado em 30 de junho de 2004, no Sesc Consolação (SP), sob o título “Da periferia ao centro: diferentes olhares em torno da literatura marginal”.

de sociologia literária não impede o leitor solidário de ouvir os tons diferentes que sustentam o recado de João Antônio e a sua combinação de estilo original, realista até o limite da reportagem sem deixar de envolver-se em um fortíssimo *pathos* que vai do ódio à ternura e do sarcasmo à piedade. Ora, realismo fervido na revolta pende mais para a margem que para o centro da sociedade. (BOSI: 1986)

Na terceira edição especial da *Caros Amigos* (2004), organizada por Ferréz, o autor registra alguns aspectos da recepção do que ele chama de “movimento” sob o tal rótulo “Literatura Marginal”, e escreve na primeira pessoa do plural, acentuando o caráter coletivo:

Como sempre acontece a todo movimento feito por pessoas que estão ‘à margem’, as críticas vieram aos montes também, fomos taxados de bairristas, de preconceituosos, de limitados, e de várias outras coisas, mas continuamos batendo o pé, cultura da periferia feita por gente da periferia e ponto final.

Em reportagem de capa, a revista *Cult*, número 59, de julho de 2002, referiu-se aos relatos dos presos identificados no tópico anterior como “Literatura Prisional”, mas de maneira geral as obras citadas também eram associadas à chamada “Literatura Marginal”, expressão que a essa altura já estava propagada e consolidada especialmente com as publicações das duas primeiras edições especiais da revista *Caros Amigos* dedicadas ao tema. É interessante verificar como o próprio discurso de Ferréz procura reforçar sua aproximação com o “prisional”, mostrando como ele, por ser da periferia, vive sob suspeita, como seus personagens, sempre sujeitos à prisão a cada dobrar de esquina. O autor declarou ao jornalista Luís Antônio Giron: “Não há diferença entre os presidiários e a gente. Rezo para não ser preso. Vivemos um universo estranho aos outros. A elite brasileira vê a gente como corpo jogado”. (GIRON: 2002, p. 40) À jornalista Marina Amaral (2000), antes mesmo de seu livro ser lançado, já havia afirmado algo semelhante: “Aqui a linha que separa a gente do crime é muito tênue. Eu mesmo juntei 500 reais para comprar uma moto, dei duro, e quando fui levar a moto pra consertar descobri que o motor era roubado. Ali eu já era coadjuvante do crime, tá ligado?”.

Não há dúvida de que tanto o primeiro romance de Ferréz como o de Paulo Lins, para ficar nesses exemplos ficcionais, se passam nos universos isolados dos lugares, que nos dois casos, figuram nos títulos das obras: *Capão Redondo* e *Cidade de Deus*, respectivamente. São poucos os momentos em que a narrativa sai desses espaços e quando isso acontece, na maioria das vezes, o fora se dá dentro dos presídios, quase como extensão espacial das

margens da cidade representadas literariamente. No entanto, Paulo Lins, diferentemente de Ferréz, mesmo sendo um dos autores da edição especial da *Caros Amigos*, não entende sua obra como “marginal” e deixa claro de quem partiu a ideia:

Foi o Ferréz quem começou com essa onda de literatura marginal, eu nunca tinha ouvido falar nisso do jeito que está sendo apresentado atualmente. O Ferréz me ligou falando do projeto da revista e me perguntou se eu não tinha algum texto inédito; eu mandei o texto para ele e de lá pra cá não se parou mais de falar sobre isso. O que eu conhecia de escritores marginais tem a ver com a poesia marginal dos anos setenta [...] Quando fiz o livro, eu não pensei que eu era marginal; e o livro saiu pela Companhia das Letras, que não tem nada de marginal. O meu livro não tinha nada de marginal, a não ser o tema, se bem que a miséria e o urbano sempre apareceram na literatura. O José Lins do Rego e o Graciliano Ramos já falavam sobre isso; sempre contrastaram o campo com a cidade. Eu penso que quem é engajado vai discutir a pobreza e a criminalidade – pra mim, a temática é que é marginal. (Fala de Paulo Lins, apud NASCIMENTO: 2006, p. 24)¹¹

O grupo de escritores que despontou na década de 1970, sob o regime ditatorial, ao qual Paulo Lins refere-se era formado em sua maioria por integrantes da classe média que foram chamados de “marginais” por não estarem entre os autores privilegiados pela editoras. Sobretudo, poetas que começaram a publicar no decênio anterior àquele, mas não se identificavam com a vanguarda da época, representada por movimentos como o concretismo, poesias práxis e processo. Glauco Mattoso e Nilto Maciel explicam na abertura de uma antologia que “marginal”: “não designa propriamente o conto, mas o autor, assim considerado face a uma conjuntura bestsellercrática”. (MACIEL & MATTOSO: 1977, p. 14) A produção e a divulgação eram feitas de modo alternativo, com livros mimeografados, textos expostos em muros, jornais, camisetas e vendidos em bares, teatros, cinemas, praias. Ao contrário de João Antônio e Ferréz, em um primeiro momento, não foram esses escritores que se autodenominaram marginais e chegaram inclusive a ironizar essa nomenclatura. Quem primeiro adotou a classificação foram os críticos, ainda que cautelosos, uma vez que tomavam o cuidado de colocar “ditos” ou “chamados” antes de “marginais”, até porque o termo não se afirmava a partir da literatura em si, mas apenas de suas condições de produção e veiculação. (HOLLANDA: 1981, pp. 98-99) Com o tempo, a apropriação do rótulo foi ampliada por

¹¹ Fala na Mostra Artística do Fórum Cultural Mundial, citada anteriormente.

poetas como Francisco Alvim, Cacaso e Chacal, entre outros, e a subversão dos padrões de qualidade e a desvinculação do que era considerado engajado, intelectualizado ou populista se dava em textos, sobretudo, irônicos. (PEREIRA: 1981)

Missão de quem mora dentro do tema

A referencialidade como ponto de partida e de honra é explorada em uma performance afetiva ligada a um discurso hiper-representativo, de pertencer a, de ser possuidor de uma experiência de grupo, o que pode sugerir a suspensão de qualquer alargamento e afastamento da percepção dos limites desse representar. Em tese de doutorado, Adécio de Souza Cruz (2009), também identifica esse componente como próprio da literatura que ele nomeia de “ruidosa”, da qual a literatura de Ferréz seria representante, e cita uma definição que o próprio autor teria dado a ele: “morar dentro do tema”. Essa intenção e missão de quem mora dentro do tema somam-se às necessidades do jornalismo que privilegia o biográfico e o tema e levam a discussão para um plano que raramente se atém à estrutura semântica e formal de uma obra literária:

É preciso parecer-se com seu livro, imitá-lo, colocá-lo em palavras, *ser* ele próprio. Você se transforma em homem-sanduíche de você mesmo. Inútil lembrar o que foi realmente o seu trabalho: um trabalho bem feito apaga seus vestígios. Impossível alegar que se escreve justamente para dizer algo diferente do que é transmitido pelos meios ordinários. Perigoso pontificar. Um único imperativo: visar a *transparência*. (LEJEUNE: 2008, p. 199)

No caso de Ferréz, mas certamente não apenas no dele, é preciso notar que esse efeito performático de “transparência” e de “verdade” reforçado pela exposição na mídia também é almejado pelo autor e vai mediar a leitura de sua obra e daquelas que ele próprio apadrinha sob o rótulo de “Literatura Marginal”, ainda que seja preciso lembrar que essa autoridade em relação ao tema é atribuída a qualquer autor de ficção, mesmo os que não se preocupam em relacionar explicitamente biografia e produção literária. Autoridade também no sentido de autorizar a inclusão dos sujeitos que ganham voz na obra. De modo que essas atribuições que dão autenticidade à escrita podem, ao mesmo tempo, abrir possibilidades de leitura inéditas, mas também inibir interpretações menos coladas ao sentido referencial.

Ele detém a verdade: gostaríamos de lhe perguntar o que quis dizer... Ele é a verdade do texto: sua obra “se explica” por sua vida. Ao produzir minha leitura, imagino-me indo em direção a uma fonte capaz de avalizá-la, quando, na verdade, o que faço é apenas mergulhar numa miragem mais ou menos tautológica, já que, na maioria das vezes, a “vida” é reconstruída à luz da obra que deveria explicar. Miragem ainda mais insidiosa por não ser totalmente uma miragem: frequentemente é o próprio autor que nos incentiva a reagir dessa forma, quando tende mais ou menos diretamente a se representar em sua obra ou dar margem para se pensar isso. (LEJEUNE: 2008, p. 192)

A quarta capa de *Caros Amigos/Literatura Marginal - A cultura da periferia. Ato I* traz um texto de Ferréz no qual ele afirma que “todos os artistas que participaram deste projeto”, apresentado como um produto desenvolvido e criado integralmente na periferia, “representam a verdadeira cultura popular brasileira”. “De gueto para o gueto, nada mais verdadeiro”, conclui. Também assinado por Ferréz é o “Manifesto de abertura” que abre a revista. Esse texto, além de apresentar a coletânea de contos, os identifica como uma voz reivindicadora da periferia, fruto de uma história marcada pela exploração e violência que não teria sido nunca contada e deturpada pelas fontes oficiais, além de afirmação de sua identidade:

O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país. Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, e ao contrário dos senhores das casas-grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado mas não derrotado. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte. Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, o *Caros Amigos/Literatura Marginal* vem **para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias**, mas em seu todo uma maioria. E temos muito a proteger e a mostrar, temos **nosso próprio vocabulário** que é muito precioso,

principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde **a maioria não tem representatividade cultural e social**.¹²

No texto de orelha da edição da Labortexto de *Capão pecado* (2000), Gaspar, *rapper* do grupo Z'África Brasil, faz reivindicação de mesmo tom: compara a vida na periferia à dos escravos, prega uma revolta contra essa situação e aponta Ferréz como líder e autor do que ele nomeia de uma “poesia realista”:

Ainda continuamos distantes, longe das capitais, vivendo em periferias entre barracos, redutos, morros, vielas, selva de casas amontoadas. Liberdade vigiada pelo sistema, correntes feitas de moeda. A mesma elite ainda comanda”. “Politicamente nada mudou, os capitães-do-mato agora estão fardados. Nas ruas, temos que obedecer leis que não ajudamos a criar. [...] A gente se supera, pois todas as drogas e as armas que estão aqui, devolveremos em guerra. [...] Um líder não se escolhe, ele já nasce predestinado, e, como todo líder, tem sua missão. Ferréz é mais 1 Da Sul, e sua missão é retratar a periferia através de sua poesia realista”.

Por mais valoroso que o trabalho e o *status* do escritor seja visto na contemporaneidade e por Ferréz, como ele próprio deixa entender na nota da edição da Objetiva de *Capão pecado* (2005) ao referir-se ao “título” que passou a carregar, (“Quantas vezes minha mãe levou café **durante a madrugada**, página após página sendo tecida a coberta que me cobriria com o **calor do título de escritor**”), a missão abraçada por Ferréz em nome do grupo do qual é integrante faz pensar numa certa cobrança moral e de comprometimento com atividades concretamente úteis para o bem coletivo, como remetem ao sentido etimológico de profetismo, do grego *profemi*: *pro* = em lugar de, diante de; *femi* = falar. O profeta fala em lugar de quem não pode falar, do inaudito, e diante daqueles que detêm o poder e responsáveis pela injustiça que, inclusive, emudece, rouba o direito à fala.

A relação do autor com esse lugar de enunciação é incômodo, de modo que pairam perguntas como: o papel de qualquer obra que não estivesse a um pré-concebido alcance de um leitor específico, no caso o morador da periferia, e não fosse suficientemente permeável, consequentemente fonte de reflexão com fins utilitários para a comunidade, seria questionado? O trabalho artístico poderia ser visto como reprovável defronte a uma realidade

¹² Esse mesmo texto está na quarta capa do livro *Literatura marginal – talentos da escrita periférica* (Agir, 2005), organizado por Ferréz.

tão precária? Será por isso que o autor frisa, conscientemente ou não, que escrevia de madrugada e não durante o horário considerado “comercial”, que é quando todos deveriam trabalhar?

Ao analisar este tipo de postura por parte de alguns escritores, o crítico Antonio Candido observa que em resposta a ela, tais autores tendem a enxertar em sua obra um máximo de não-literatura, “pensando justificá-la deste modo, não apenas ante os tribunais da opinião pública, mas ante os tribunais interiores da própria consciência”. (CANDIDO: 2006a, p. 99) Para o estudioso norte-americano Arthur Jerrod Tieje, mencionado nesse mesmo ensaio, o conhecimento de tal intenção importa na medida em que influi na composição do romance. Não se pretende aqui cometer a chamada “falácia da intenção”, que consistiria em admitir o intuito como critério de valor. Procuro identificar a motivação profunda do criador em termos sociais e psíquicos, verificando em que medida seu esforço de conhecer sua própria realidade e daqueles que o cercam se articulam na economia do livro, expressando uma visão do mundo.

Na verdade, executa a obra para ver o que pretende dizer, e di-lo para ver o que mobiliza o seu mundo interior no instante da criação [...]. Escreve para se conhecer e para conhecer a sua circunstância. Eis por que, ao concluir a obra, torna-se leitor dela, posto que privilegiado. Do contrário, tombaríamos na hipótese insensata de que tem ele consciência absoluta da intenção que lhe agita os estratos mentais profundos. Assim considerada, a intenção localiza-se não nos escritos marginais da obra, mas nela própria, e pode constituir critério de valor na medida em que aponta para a cosmovisão do autor. (MOISÉS: 2004, p. 242)

Com base em seu levantamento de intenções de escritores manifestados por eles próprios em prefácios e trechos das obras estudadas, Tieje mostra “como o tipo de intuito, a combinação dos intuítos e a hierarquia entre eles estão estreitamente ligados ao tipo de romance, podendo ao mesmo tempo decorrer dele e influir nele”. (CANDIDO: 2006a, pp. 99-101)

O escritor Paulo Lins, para citar novamente um exemplo de autor que, apesar das origens, não parece ver a literatura da mesma forma que Ferréz, assume sua vontade de que *Cidade de Deus* seja lido nas favelas, mas não parece orientar-se por essa “missão” de modo tão obstinado como o de Ferréz. Lins fala com humor do fato de seu romance não ser uma leitura exatamente acessível para os moradores do morro e, ao comentar o que no romance causa dificuldade, refere-se apenas ao fato de ser volumoso. “Fiz o meu livro para que o

pessoal da favela lesse. Uma vez, um amigo meu, chefe de quadrilha, leu meu livro em voz alta, para um monte de gente armada. Mas o meu livro é muito grosso, dá preguiça (risos)”, declarou o autor carioca. (PAIVA: 2000)¹³ Ferréz, por sua vez, ao esboçar opinião sobre o romance do colega, diz que o considera “mil vezes melhor” que o seu (*Capão pecado*), mas sem deixar de reforçar nessa comparação entre os livros qual é o objetivo de seu trabalho como autor: “[*Cidade de Deus*] é uma história amarrada, que explica como surgiu a guerra do tráfico, mas é grosso, e a linguagem não é para periferia. Mas, de repente, ele [Paulo Lins] quis isso mesmo, mostrar essa linguagem literária para a periferia. Eu quero que o maloqueiro leia o meu livro e não esbarre em nenhuma palavra mais complicada”. (PAIVA: 2000)

A diferenciação que Ferréz faz entre o que considera “uma linguagem literária” e a que emprega em seu livro seria um indício de que considera aquela que usa em seu romance real (mimética) e popular em oposição à ficcional e elevada, portanto, literária? É uma outra questão para se pensar o caráter missionário que interfere diretamente e media a formalização e a leitura do texto do autor. Carolina Correia dos Santos (2008) argumenta que a formalização da pobreza para os escritores marginais não é opção artística, mas imposição:

Não se escolhe tratar ou não da pobreza e da violência: para esses escritores, elas são parte constitutiva de quem são e, portanto, do que escrevem. Nesse sentido, ambas se tornam fatores que geram união, características inerentes a essas vidas e, assim, a essas obras. Dar-lhes forma é uma espécie de compromisso com uma coletividade. (SANTOS: 2008, p. 7)

Capão pecado não foi a estreia de Ferréz na literatura, embora, conforme ele próprio indica, o marco inicial de um projeto, “missão”, de ser o representante de um grupo, de falar a partir do lugar do semelhante como uma testemunha.¹⁴ Seu primeiro livro foi *Fortaleza da desilusão*, de 1997, patrocinado pela empresa de recursos humanos, para a qual trabalhava como

¹³ Paulo Lins viveu na favela que retrata em seu romance e realizou um trabalho etnográfico no local. A antropóloga Alba Zaluar conta nas orelhas da primeira edição do livro que ele foi seu assistente de pesquisa de 1986 a 1993. No entanto, cabe destacar que na segunda edição de *Cidade de Deus*, lançada em 2002, por ocasião da estreia do filme homônimo de Fernando Meirelles e Kátia Lund, foram realizadas várias modificações. Algumas dessas mudanças parecem ter sido feitas para (ao contrário do que se identifica em *Capão pecado*) acentuar o caráter ficcional do livro em detrimento do “real”: suprimiram as orelhas nas quais figuravam o texto de Alba citado acima e um retrato de Paulo Lins; foram feitas diferentes opções de capas com fotos dos personagens (atores) do filme; e adicionada a seguinte mensagem: “Os personagens e situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos e sobre eles não emitem opinião”, até porque aqueles que se identificaram com personagens ficaram muito incomodados. Apesar de todos esses recursos que buscam vincular *Cidade de Deus* a um universo ficcional, a força da vivência do autor não deixa de pesar muito sobre o interesse do livro, tanto que é destacada na contracapa a seguinte frase retirada de um artigo publicado no jornal espanhol *El País*: “Vinte anos de vida numa favela narrados por dentro. Um verdadeiro fenômeno”.

arquivista. Ao lançamento, que não teve nem de longe a repercussão que teria o segundo livro, objeto central deste estudo, compareceram apenas moradores do Capão Redondo. Os vizinhos de Ferréz não teriam se reconhecido nas poesias e perguntaram insistentes a respeito do conteúdo dos versos: “Eu não apareço?”. Segundo o escritor, foi a partir dessa ocasião que decidiu dedicar seus escritos para aquela gente que, para ele, é quem os valoriza. Duas páginas à frente a dedicatória ao amigo Marquinhos se estende a muitos outros “vizinhos” do autor, uma vez que se só há um Capão Redondo em São Paulo mas muito “Capão pecado” Brasil afora, adentro, nas margens:¹⁵

Este livro é dedicado também a todas as pessoas que não tiveram sequer uma chance real de ter uma vida digna; que não puderam ser cidadãos, pois lhe impediram de ter direitos, mas lhe foram cobrados deveres. Àqueles que foram maltratados física e psicologicamente pela nossa “bem informada polícia brasileira”, àqueles que não foram alfabetizados e, portanto, não poderão ler esta obra, àqueles que num momento de dor, se deram conta de que estão sozinhos e que o Estado é bem pago, mas não cumpre suas obrigações. Àqueles que padeceram num leito de hospital por não ter dinheiro suficiente para serem tratados como seres humanos, àqueles que foram baleados e esfaqueados pelos próprios manos de pobreza; àqueles que sucumbiram à vontade de ter algo melhor, pois estavam cansados de viver na monotonia, e resolveram assim ter aquilo que a mídia clicou em suas mentes desde pequenos. Embora minha profissão para essas pessoas não tenha o menor sentido, este livro é também dedicado a elas.

¹⁴ Cinco anos após o lançamento de *Capão pecado*, Ferréz mantém discurso que enaltece seu lugar de fala, ainda que escrever o tenha levado a conhecer lugares que nunca sonharia em visitar. Relata, por exemplo, a adoção de seu livro em universidades, alcançando um público-leitor muito além do que aquele com origem na periferia, entretanto, ressalta que é da periferia, onde ainda vive, que escreve e para ela: “A nova edição está aí, aniversariando com cinco anos de muitas histórias, reflexos de **um bairro que ainda é minha casa, que é onde me sinto o melhor escritor** e melhor ser humano, pelo menos da minha aldeia”. (FERRÉZ: 2005).

¹⁵ Cabe registrar que a periferia compreende as parcelas de território das cidades onde vivem os trabalhadores que têm baixa renda diferencial, o que significa uma série de características conjugadas onde o fator distância é apenas uma delas. (BONDUKI & ROLNIK: 1979. p. 84.). A propósito, há nas franjas das cidades áreas de alto padrão como é o caso de Alphaville, em São Paulo. Ainda considerando apenas a periferia pobre, tem-se em mente que não existe apenas uma periferia, mas várias periferias, pois há gradação entre elas. “E ‘estas periferias’ não se configuram necessariamente como círculos concêntricos. As correntes de estudos urbanos que sustentam a existência de uma estrutura radial concêntrica são vistas como uma aproximação genérica, tanto da caracterização social quanto da distribuição espacial dos grupos sociais, o que não significa que a segregação tenha desaparecido, mas que há uma intrincada complexidade na localização dos grupos pobres: “Por um lado, podemos observar diferentes centralidades dos grupos mais bem posicionados na estrutura social e, por outro, a distribuição dos grupos mais pobres nas regiões periféricas se apresenta bastante complexa e heterogênea, inclusive com a presença mesclada no espaço de grupos de renda média e mesmo alta.” (MARQUES & TORRES: 2004)

Na edição da Objetiva (2005) essa dedicatória mais abrangente destacada acima foi suprimida, assim como a seguinte homenagem a Marquinhos que figurava na edição da Labortexto:

Falta alguém...
Mas ele não virá mais
As noites em claro
A roda de amigos em volta do Postinho
Falta alguém...
Que vestia a humildade
Mas ele não virá mais
Sorrindo, querendo ver televisão na nossa casa
Tomando café, atento à tela.

Apesar das supressões, permanece na última edição a dedicatória: “Marquinhos, meu amigo, queria te dar um livro, mas, como não posso, o dedico a você”. Seguida das seguintes informações:

Marcos Roberto de Almeida
25/7/1975
22/8/1999

Essa dedicatória não é apenas em memória. Ela evoca a imagem de um epitáfio, de modo que o que será encontrado nas páginas seguintes não deixa de ser o resultado da abertura de vários túmulos onde estão enterrados não os restos de corpos que sucumbiram à natureza após uma história singular, mas vidas abatidas pela violência. As datas de nascimento e de morte do rapaz que tinha nome e sobrenome, que seja bem destacado o registro afetivo e civil, contam 24 anos de idade, mas também contam uma História. A dedicatória, como observa Gerard Genette (2009), sempre é ambígua a serviço da obra como argumento, porque se dirige ao dedicatário, mas também ao leitor que testemunha esse ato público. Ao homenagear um jovem amigo que foi assassinado, Ferréz adianta de alguma forma a quem dará voz em seu romance:

“Para Fulano” comporta sempre uma parte de “Por Fulano”. O dedicatário é sempre, de alguma maneira, responsável pela obra que lhe é dedicada, e à qual ele leva, *volens nolens*, um pouco de seu apoio e, portanto, de sua participação. Este pouco não é nada: ainda será preciso lembrar que, em latim, para designar fiador se dizia *auctor*? (GENETTE: 2009, p. 124)

A missão pessoal de aproximação com os personagens e leitores de um espaço marginalizado por parte de Ferréz faz pensar no empenho pessoal de Lima Barreto em realizar uma representação direta da realidade em seus romances. Para Antonio Candido (2006a), as convicções desse escritor afetam sua literatura, que ao se opor aos padrões estéticos dominantes, marcaria uma posição contrária a quem está no poder, intervindo via texto na realidade de forma direta:

A análise dos escritos pessoais contribui para esclarecer isto, mostrando inclusive de que maneira o interesse dos seus romances pode estar em material às vezes pouco elaborado ficcionalmente, mas cabível enquanto testemunho, reflexão, impressão de cunho individual ou intuito social – como se o fato e a elaboração não fossem de todo distintos para quem a literatura era uma espécie de paixão e dever; e até uma forma de existência pela qual sacrificou outras. (CANDIDO: 2006a, pp. 48-49)

Essa influência sobre a comunidade a que Lima Barreto se liga conscientemente, ao contrário do que o comentário de Candido faz acreditar, resulta em um produto estético “tanto ao nível do assunto, dos personagens, dos cenários e dos procedimentos de linguagem, quanto das camadas mais profundas de significação”. (SEVCENKO: 2003, p. 151) A missão de Lima Barreto cumpre-se a despeito de todas as contrariedades, entre elas, a definição de caminhos opostos na linguagem. E ao opor-se, agride as convenções.

O compromisso do jovem Lima Barreto com a verdade quase documental, revelado em anotações como “Tudo é mentira e tudo é verdade” (preocupação com o teatro de Calderón de la Barca) era uma obsessão moral, uma estratégia militante para a literatura que, portanto, recusava a conversão moral em artifício retórico ou o uso das vidas dos homens como simples matéria de fabricar beleza. Afasta-se da tradição realista, da onisciência dos narradores que revelam o mundo do alto e determinam os destinos, mas achando-os no cotidiano.

A ficção de Lima Barreto alterna a improvisação da montagem com a permanência das imagens verbais elaboradas. Daí apontar para a transformação das tarefas do narrador num trabalho de pesquisa estética permanente. (PRADO: 1989, p. 54)

Por sua vez, Jesus Antonio Durigan (1983) identifica na ficção de João Antônio a presença de um narrador que não apenas valoriza e toma como seu o ponto de vista dos seus personagens (“atores marginais”), como também procura assumir a sua própria representação de “narrador malandro”:

[O processo criativo desse narrador] resulta e só pode ser verificado a partir de sua capacidade de montar, do trabalho de compor um todo com partes heterogêneas e descontextualizadas. Nesse sentido, os “erros sintáticos”, os enunciados quebrados, as frases curtas, a sonoridade reproduzindo a linguagem oral, as gírias, os estereótipos, os ditos populares, os dramalhões, as tragédias cotidianas etc. não devem ser entendidos superficialmente e preconceituosamente. Constituem partes integrantes de um tipo de criação literária, que se realiza através de um trabalho particular de montagem. / [...] Ao contrário de muitos narradores que falam da pobreza, às vezes do alto da torre, seu narrador assume e, com isso, dá voz ao objeto representado. (DURIGAN: 1983, pp. 217-18)

A aproximação acima parece pertinente, no entanto, merece cautela. Afirmar que há entre esses autores uma motivação comum, em alinhar realidade concreta e escrita ficcional, não significa dizer que os resultados, visões de mundo e projetos literários se assemelhem. O habitual esforço da crítica em identificar os pares literários de um autor estreante não precisa ser descartado, mas não parece ser um caminho que elucide muito a respeito das referências e filiações de um autor como Ferréz. Do mesmo modo, é raro um jornalista cultural não incluir na entrevista com um escritor perguntas como: “o que gosta de ler?” e a clássica “quem te influencia?”. Se este ponto de interesse é quase regra, não parece absurdo pensar que se preparar para este tipo de questionamento seja algo feito pelo autor – de modo legítimo ou simulado. Afinal, ter seu nome relacionado a determinado rótulo de impacto ou trabalho já

reconhecido é sempre bom negócio para efeitos de divulgação em se tratando de mercado editorial.¹⁶

Apesar do nome de escritores figurarem no discurso de Ferréz quando questionado sobre suas leituras, o diálogo com a tradição literária, mesmo com as obras daqueles com quem ele diz se identificar, não é tão evidente em seu texto. Ao falar sobre o papel da escola no incentivo à leitura, o autor expõe sua descrença e destaca suas preferências como leitor:

O ensino é todo errado, se fosse pela escola eu nunca pensaria em escrever. Os caras jogam um Machado de Assis na classe, marcam a prova e pronto. Não tem aquele preparo, aquele carinho, o cara fica sem saber o que aquele cara do século passado tem a ver com o real. Eu gostava mesmo era de história em quadrinho, revista, jornal. Trabalhei quatro anos em uma padaria e lia aqueles jornais usados pra embrulhar o leite. Depois tentei frequentar biblioteca, mas tinha de pegar dois ônibus e não podia trazer o livro pra casa. (AMARAL: 2000)

A narrativa produzida é impregnada pela missão de representar o grupo e incorpora o leitor como componente, mas quem lê não é sempre o mesmo, de modo que não será a mesma a apreensão do que é narrado. Não se busca uma unidade.

É como se fossem dois livros: um interativo para quem mora aqui e outro pras pessoas de fora, que vão viajar na história também mas não vão entender cem

¹⁶ Em março de 2001, Ferréz participou de uma seção chamada “Eu Leio”, do caderno “Folhateen”, do jornal *Folha de S.Paulo*. Disse, acrescentando à menção feita ao romance *Bouvard e Pecuchet*, de Gustave Flaubert: “Estou lendo também *Abraçado ao meu rancor*, de João Antônio, que considero o pai da literatura marginal.” (FERRÉZ in *Folha de S.Paulo*, 2001). Ficam questões: João Antônio integra os autores que ajudaram a formar o leitor-escritor ou Ferréz só começa a ler João Antônio depois de ter publicado o primeiro livro, o qual levou às comparações entre os autores? Quase dois meses depois, em entrevista ao mesmo jornal, respondeu às seguintes perguntas: “Folha - Quais os seus autores favoritos? /Ferréz - Hermann Hesse, Gorki, Flaubert. Dos autores nacionais, eu gosto do João Antônio e do Plínio Marcos [1935-1999]. O João Antônio era muito fã do Lima Barreto, dedicou a ele todos os seus livros e, no fim da vida, alugou um apartamento onde o Lima Barreto morou e morreu”. Em seguida: “Folha - E o que você está lendo agora? /Ferréz - Cinco livros de ufologia. Leio para me distrair. Não gosto de ler livros que falam sobre o que eu escrevo.” (ANDRELLO & GLÓRIA: 2001). Por que o autor, ao citar seus escritores favoritos, desdobra-se para relacionar João Antônio a Lima Barreto, e a partir de um dado biográfico (e não literário, por exemplo)? E sobre a segunda resposta: como um escritor que teria um projeto literário aparentemente comprometido com a função transformadora da literatura diz ler só para se “distrair” ou será que se referia apenas aos livros de ufologia? Mas se referia-se apenas aos livros de ufologia, por que completaria a resposta dizendo “Não gosto de ler livros que falam sobre o que eu escrevo”? Lembrando que àquela altura não existiam livros sobre a obra de Ferréz, faz-se crer que ele então pode estar se referindo ao fato de não gostar, ao menos até aquela época, de ler livros que abordem os mesmos temas de seus próprios livros: periferia, gente à margem, etc.

por cento. O meu público é o pessoal da favela, é um presente pra eles, uma vingança até. Nunca vi em nenhuma livraria nenhum livro que tivesse a minha cara, a cara deles. Sei que o cara daqui vai ler o livro tomando café gelado. É de irmão para irmão, de mano pra mano”, afirma Ferréz. (AMARAL: 2000)

A cor local a todo custo e as imposições ditadas pelo tom de manifesto permeiam *Capão pecado*. Seu esforço de mimetizar “tal e qual” linguagem e referências de quem busca representar parece almejar para esses um reconhecimento no desconhecido que é a literatura. Apreendem-se duas possibilidades de leitor implícito: o integrante do grupo em foco e aquele que não pertence a ele. Para os representados, é uma espécie de homenagem e também de contrato, como se tudo o que é contado fosse compartilhado plenamente apenas pelos moradores do bairro em questão (inclusive a compreensão completa do vocabulário cravado de gírias) e, para os demais leitores, a descoberta daquele universo por uma via distinta e inédita. A esses é que se dirige a “epígrafe-recado” que antecede a Primeira Parte do romance. A mensagem sugere que a mera publicação e exposição do livro, ainda que não seja lido, já é conquista de um espaço almejado num campo onde o que representa é excluído ou rebaixado, é afronta no território do outro que é responsável pela exclusão e injustiça: **“Querido sistema”, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa**”. E o que se vê na capa?

Imagem como mediação da leitura, leitura de imagem

*Santa Clara, padroeira da televisão/ Que a televisão não
seja o inferno, interno ermo/ Um ver no excesso o eterno
quase nada (quase nada)*

CAETANO VELOSO

E a cidade ia tomando a forma que o olhar revelava

CLARICE LISPECTOR

A capa da edição de *Capão pecado* da Labortexto,¹⁷ a primeira que esteve disponível no mercado, traz ao fundo uma foto em preto-e-branco que mostra um amontoado de casas de alvenaria construídas de modo precário e sem qualquer tipo de acabamento, o que sob o título que carrega o nome do bairro, sugere que a trama se passa ali, naquele lugar real, registrado e localizável no mapa da cidade. Sobreposta a essa imagem, há uma outra que traz a figura de um garoto de braços abertos segurando uma arma de fogo. A colagem da figura do menino é feita sobre a beira de um telhado. Essa imagem é ainda estilizada: toda pintada de vermelho e impressa com um material que a torna brilhante. Dá-se um contraste com o acinzentado do concreto das moradias, reforçado com o recurso fotográfico que a registrou sem cores. Acrescentou-se uma tarja preta sobre os olhos do menino, um recurso da mídia para a preservação da identidade de menores de dezoito anos.

Pode-se interpretar que o garoto é um criminoso por estar com a arma em punho e que, encurralado, rende-se. Simultaneamente, ele figura a própria vítima, visto que os braços

¹⁷ A edição da Objetiva não traz nenhuma imagem do escritor, mas na capa o nome dele aparece em letras maiores do que a do próprio título do romance, um recurso editorial usado quando o nome do autor chama mais a atenção do público do que o da obra. A capa desenvolvida pela empresa Pós imagem integra o nome do autor como parte de uma interferência gráfica que parece simular um arame farpado, marcando uma fronteira. Algumas diferenças entre as edições de *Capão pecado* pela Labortexto (2000) e Objetiva (2005) serão apontadas ao longo desta análise. Esta dissertação não se propõe a investigar os bastidores editoriais, concessões ou resistências do autor diante de seu novo editor e/ou orientações de mercado, mas não se privará de sublinhar mudanças que interferem em seu exame crítico-literário. É fato que Ferréz trocou de editora, e na edição de *Capão pecado* feita pela Objetiva todas as imagens foram excluídas. No entanto, até mesmo esse dado parece pertinente ao embate teórico que a obra suscita e levanta questões: a edição opta por cortar imagens para reduzir custos ou por uma opção conceitual que procuraria vincular Ferréz mais à tradição livresca? Qualquer que seja a resposta, não modifica o impacto da recepção provocada pela primeira edição disponível no mercado. A nova edição não altera o efeito causado pela primeira, que, por sua vez, segue mediando as interpretações da segunda, entretanto, não pode ser ignorada. As mudanças de edição para edição podem indicar um modo distinto de um autor lidar com sua obra, o que deveria também mobilizar a atenção da crítica. Quem pode saber quantos autores teriam alterado trechos hoje cotejados com esmero se tivessem tido a chance de reeditá-los? As mudanças entre edições podem indicar intenções de mercado, mas também de concepções do escritor.

estendidos e o peito exposto imitam uma crucificação, e toda a descrição reforça a visão da falta; o gorro na cabeça não visa proteger do frio, pois ele está sem camisa, de bermuda, descalço, mas pretende mascarar uma identificação mais clara de seus traços pessoais, ainda que o queixo erguido e o modo como a boca aparece cerrada deixem transparecer a fúria e a altivez de quem promete vingança.

Enquanto a foto ao fundo tem características jornalísticas, sendo um retrato que tem a intenção de ser visto como um recorte da realidade, a que mostra o menino deixa evidente a interferência estética. Não importa saber se o garoto é um modelo contratado pelos profissionais que trabalharam na seleção iconográfica do livro, um vizinho do autor que posou com uma arma que nunca tinha segurado antes ou um menino que pratica crimes, porque o que predomina é justamente uma ambivalência que não é só da capa, mas de toda a obra nessa relação entre ficção e realidade. Ao mesmo tempo, a tarja preta que oculta a identidade do garoto parece anunciar que nem tudo será revelado, por uma questão de preservação e sobrevivência.

Em uma das primeiras páginas dessa edição do romance, antes que qualquer palavra escrita pelo autor apareça (a não ser as de seu título), temos uma foto na página cinco em que Ferréz está em primeiro plano e o seu bairro ao fundo. A imagem parece funcionar como uma espécie de atestado da autoridade do escritor em seu assunto, afinal o vemos dentro do espaço de que tratará nas páginas que se seguem. Nela, o autor aparece fazendo uma saudação com os dedos que é, ela própria, ambígua. Por um lado, parece pertencer a um código interno, isto é, um gesto que funciona como um modo de confraternização e reconhecimento entre os integrantes de um mesmo grupo. Por outro, para os que terão o primeiro contato com aquele mundo por meio do livro, o gesto sugere uma recepção em que o escritor se oferece como guia. O crédito dessa fotografia é Daniel Guimarães/Folha Imagem, portanto trata-se de um material que, em um primeiro momento foi produzido para apresentar ao público do jornal aquele espaço e situação. O fotojornalista é o representante do centro e o olhar que se revela é o de quem chega e é recepcionado, o que se estende aos leitores do livro. Entre as fotos coloridas que integram o livro e serão descritas abaixo, adianto o comentário sobre uma outra com crédito desse fotógrafo da *Folha*, nela, Ferréz posa de braços abertos como o menino da capa, não porta revólver ou pistola, mas apontando polegares e indicadores, num gesto popularmente conhecido, transforma as próprias mãos em armas. A imagem do autor amplamente divulgada faz com que se reconheça facilmente que se trata de Ferréz ainda que esteja apenas com os olhos, praticamente tapados pelo capuz da enorme jaqueta, e parte do rosto e as “mãos-que-disparam” de fora. Cabe registrar também que os braços abertos em

cruz, simulando armas em punho, é uma pose do personagem central da HQ *Justiceiro* (Marvel), criado por Gerry Conway, Ross Andru e John Romita em 1974.¹⁸ De modo que as referências religiosas e da cultura pop mesclam-se na imagem.

Philippe Lejeune (2008), ao analisar a aparição de escritores em um programa de televisão, afirma não concordar que tamanha exposição mate o “monstro sagrado”. Para ele, “em primeiro lugar, há um efeito de ‘sacralização’ peculiar à própria mídia. Se seu vizinho aparecer na televisão, você não o verá mais com os mesmos olhos”. (LEJEUNE: 2008, p. 196) Um outro efeito apontado pelo ensaísta e professor francês é o de que a imagem do autor no livro, mas principalmente divulgada na mídia, faz com que não só o público leitor como também o não-leitor conheça e passe a reconhecer o autor:

Os periódicos literários do século 19 continham poucas ilustrações e o “retrato do autor” aparecia sobretudo nas edições das obras completas ou nas biografias, ao passo que, hoje, a publicação da fotografia não é mais um signo de consagração, mas faz parte dos procedimentos de “lançamento”. (LEJEUNE: 2008, p. 194)

Para os moradores do bairro, ou de outras periferias, que podem reconhecer o retratado de um outro ângulo, não deixa de ser significativo o destaque no centro de um possível líder no qual eles possam se reconhecer e reconhecer como seu. No centro, Ferréz autentica sua autoridade pela experiência na margem. Na margem, não deixa de ser autorizado pelo centro. O grupo com quem ele comunga determinada vivência se sente representado por uma autoridade reconhecida fora de suas fronteiras e com prestígio.

Ao todo, o livro traz 37 imagens, uma delas aparece duas vezes, mas com edição diferente. Além das comentadas acima, as outras dividem-se, principalmente, em dois conjuntos: o primeiro disposto entre os capítulos oito e nove do romance, e o segundo entre o décimo quarto e o seguinte. A primeira sequência traz fotografias coloridas. Quatro delas registram a paisagem do bairro. Formas que tendem ao retangular se acumulam sem simetria em tons cinza do cimento e alaranjado dos tijolos baianos. Nota-se uma ou outra antena parabólica e construções com a laje ainda por fazer e a maioria sem qualquer acabamento, como se fosse um grande canteiro de obras cortado por uma rua asfaltada, onde é possível ver bem de longe que gente passa por ali.

¹⁸ Essa associação não é casual, uma vez que a HQ será citada textualmente no romance, o que comprova que Ferréz é seu leitor.

Em outras duas fotos, o amontoado de casas se repete: na tomada por Ferréz, destaca-se uma quadra cheia de gente; na de Teresa Eça, do ângulo de um telhado, vê-se ruas de terra, tijolos em um canto, crianças na beira de um mato que parece margear um córrego. De autoria de Edu Lopes, temos o primeiro plano desfocado e no segundo Ferréz com outros três rapazes. Eles encaram a câmera com raiva, fazem cara de mau. Parecem de alguma forma esconder-se debaixo de largas jaquetas e sob os bonés (chamados de “bombetas”) ou ainda de “capacetes de guerra”, como escreve Garret em seu “C. R. Campo de Guerra da nova era”. Exibem nas camisetas a marca 1 Da Sul, movimento que reúne vários grupos de *rap*, *break* e grafite da região. Uma das legendas também parece referir-se ao significado e intenção do movimento, ao informar “todos somos 1”, esse “1” estampado representa todos e vice-versa.

Esse mesmo vestuário – imagens de si, e último invólucro da vida em grupo –, e pose se repetem em uma fotografia que tem o aro de uma bicicleta como moldura. A diferença é que nela aparece um número bem maior de pessoas, todos dispostos para um retrato numa ruela, majoritariamente homens jovens negros. Há crianças: um menino dentro de um carrinho de brinquedo e três meninas. Entre todos, apenas dois rapazes se permitem sorrir. A imagem da mulher é ausente. A única moça mais próxima de uma idade adulta, pelo que se pode notar de sua silhueta, aparece com o rosto completamente escondido no canto direito de quem observa, atrás do corpo do mais alto deles.

O mesmo grupo é fotografado em outras duas situações que aparecem no segundo conjunto de imagens dispostas no livro. Uma delas tem como ângulo a visão do interior de uma das casas. Do alto de uma janela que faz vezes de moldura, se vê o grupo diante do portão do número 111: “Travessa Santiago (1 da Sul)”, informa a legenda. O livro não diz quem mora ali ou porque escolheram o local como cenário para a foto. A tal casa do número 111 não tem janelas voltadas para rua. Dela só vemos um corredor estreito. Na outra, o grupo não está posando, conseguimos notar no canto esquerdo a tal moça mencionada anteriormente, desta vez o corpo dela é que está escondido por trás de uma criança em primeiro plano.

A marcação de um território masculino acentua-se na imagem de jovens em motocicletas. Sua legenda diz “empinando o cavalo”, gíria que transporta para o universo urbano a bravura dos homens que dominam os animais nos interiores e para o contemporâneo uma referência ao símbolo do cavaleiro guerreiro amplamente divulgado e explorado na literatura, em filmes, desenhos animados, quadrinhos e em jogos de videogame e que, mesmo fora do contexto medieval, configura-se como um elemento da cultura universal. No âmbito

religioso, temos as imagens do arcanjo São Miguel vencendo o demônio e todo o exército do mal, e de São Jorge derrotando o dragão.

Entre as fotos do segundo conjunto, está uma na qual o destaque é Mano Brown, líder do grupo de *rap* Racionais MCs. “Capão Redondo é Vida Loka... A quebrada dos Guerreroz de Fé”, diz sua legenda. Esse local, “a quebrada”, parece contar com a luta de “Guerreroz” imbuídos por uma missão de recusa à corrupção ambiente e que enfrenta forças que requerem “fé”, tom religioso próprio das músicas desse *rapper* que também permeia o romance de Ferréz. O local onde se passa o romance é “batizado pelo Diabo como Capão pecado”. Na música “Capítulo 4, versículo 3”, Brown canta “Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor”. Há uma intenção de espiritualizar um determinado combate, como é próprio da simbologia do cavaleiro citada acima, na qual ele escolhe uma causa considerada superior e seu ideal.

O sonho do cavaleiro revela o desejo de participar de um grande empreendimento, que se distingue por um caráter moralmente muito elevado e de certo modo sagrado. A cavalaria confere um estilo à guerra, bem como ao amor e à morte. O amor é vivido como um combate, e a guerra, como um amor; tanto a um como a outro, o cavaleiro sacrifica-se até a morte. Ele luta contra todas as forças do mal, inclusive as instituições da sociedade, quando essas lhe parecem violar suas exigências interiores. (CHEVALIER & GHEERBRANT: 2009, p. 202)

O embate entre mocinhos e bandidos, muito explorado no Faroeste do cinema norte-americano, gênero tão veiculado na tv brasileira, é retomado nas histórias de heróis, anti-heróis e vilões presentes nos quadrinhos. Entre esses personagens está o Motoqueiro Fantasma (codinome de Daniel Blaze)¹⁹ que, inclusive, atualiza na motocicleta a alusão ao cavalo. Sua força sobrenatural é adquirida em um pacto com o demônio e um de seus principais poderes é o de fazer voltar contra os criminosos todos os males que estes tenham praticado, por isso um de seus nomes é também “espírito da vingança”.

Essa atmosfera que remete à vingança, à culpa, com tons religiosos, todas elas características inerentes ao próprio romance de Ferréz, é marca de outro anti-herói, o Justiceiro (codinome de Frank Castle), citado textualmente em *Capão pecado*. A origem do Justiceiro é italiana, com forte formação católica. Sua criação é crivada de valores como o

¹⁹ Outro personagem que integra o repertório de Ferréz e de toda uma geração.

trabalho, a honestidade e a importância dos laços familiares. Casado e pai de dois filhos, um dia sua família testemunha um assassinato e é exterminada, apenas ele sobrevive. Desde então passa a combater a criminalidade de modo geral. O fato de ser um fuzileiro naval condecorado na Guerra do Vietnã, especialista em armamentos, o ajuda nessa empreitada, mas ele não tem super-poderes. Sua principal arma é a vingança. (*The Marvel Comics Encyclopedia*: 2006, p. 235) Chamo a atenção para o momento em que essa leitura feita pelo personagem aparece na narrativa: antes de cair no sono, como único instante em que suspende a realidade: “Terminou de comer, pegou uma revista do Justiceiro e, após algumas páginas, já estava dormindo”. (p. 74) Essas leituras convertem-se em meios de Rael descolar-se da dura realidade. “Pegou um livrinho de bolso de faroeste e começou a ler. Era uma terapia para ele, uma forma de esquecer aquelas pessoas tão preocupadas consigo mesmas”. (p. 25) No entanto, o que distrai, está impregnado dos valores locais.

Outra HQ aludida no romance, também como leitura que antecede o sono do personagem Rael, é *Preacher* (DC/Vertigo), publicada entre 1995 e 2000: “Pegou algumas revistas em quadrinhos, sentou à beira da cama e começou a entrar nas histórias de Garth Ennis, seu autor favorito. Leu algumas páginas, mas quando o pastor estava para matar os anjos rebeldes, ele dormiu”. (p. 57) Mais uma referência carregada de significados que remete ao universo simbólico de *Capão pecado*. O trabalho do autor irlandês é caracterizado por violência, humor negro, o universo masculino, o profano e o sagrado. O protagonista, Preacher, é Jesse Custor, um ex-pastor do Texas que foi possuído por uma criatura sobrenatural chamada Gênesis (filha de um demônio e um anjo), tendo toda sua comunidade dizimada na ocasião. Em sua jornada pelos Estados Unidos para encontrar Deus (literalmente), que teria abandonado o Paraíso depois do nascimento de Gênesis, ele enfrenta muitos obstáculos e inimigos. Mas também conta com uma espécie de guia espiritual, ou sua própria consciência, materializada na silhueta de ninguém menos do que John Wayne, uma entre tantas outras referências ao *western*.

Não resta dúvida de que a televisão e os quadrinhos são referência para o autor e para toda uma geração.²⁰ Nas áreas nobres, nos bairros remediados, nessa ou naquela favela todos assistiam aos mesmos programas, como constata Rael na infância, quando precisa se

²⁰ Cabe registrar também que em 2006 o próprio Ferréz lançou uma história em quadrinho de sua autoria, *Os inimigos não mandam flores*, com arte de Alexandre De Mayo. A HQ conta a história de um rapaz da periferia que é obrigado pela polícia a assumir um homicídio que ele diz não ter cometido e acaba preso. Anos depois de sair da cadeia, ele de fato entra para o mundo do crime e se torna um assassino implacável. Na história ela mata um outro jovem que passa a atuar ao lado de bandidos após perder o emprego. A atmosfera é de traição e vingança, onde a frase “da traição nem Jesus escapou”, que marca o enredo de *Capão pecado*, também é destacada.

mudar com a família para o novo terreno da prefeitura e teme ter de deixar para trás sua “vizinhança-televisiva”:

Mas o que mais agradava era que o seu temor não tinha se cumprido, os seriados e desenhos ainda eram os mesmos; e, por incrível que pareça, até os horários haviam sido mantidos, e em sua pequena televisão em preto-e-branco ele se via numa realidade melhor.// Enquanto o Zorro chamava seu amigo Tonto, os Flintstones e os Jetsons aprontavam no passado e no futuro, o Pica-Pau nunca se dava mal, o gato Félix continuava engenhoso e tirando tudo de sua bolsa mágica, o gorila Maguila pedia para ser adotado, o Manda-Chuva sempre tapeava a polícia local, mas ele nunca gostou de *Eu amo Lucy*, achava que era para menininha. Seus preferidos eram mesmo os heróis de ponta de desenhos e seriados como *Super-homem*, *Batman*, *Daniel Boone*, *Rin Tin Tin*, e os superseriados japoneses, *Robô Gigante*, *Vingadores do Espaço*, *Spectreman*. O fenomenal Ultraman parecia fraco quando a luz em seu peito começava a piscar, mas com o Ultraseven não tinha nada de frescura não, ele cortava os monstros no meio, arrancava-lhes a cabeça e depois voltava para base como o humano Kenji, sem nenhum remorso. (pp. 16-17)

Décadas antes, Antonio Candido (2006a) previa negativamente em “Literatura e Subdesenvolvimento” os efeitos dessa influência sobre as massas que, mesmo que alfabetizadas, absorvidas pelo processo de urbanização, buscariam suas necessidades de ficção em outros meios:

É *normal*, por exemplo, que a imagem do herói de *far-west* se difunda, porque, independente dos juízos de valor, é um dos traços da cultura norte-americana incorporado à sensibilidade média do mundo contemporâneo. Em países de larga imigração japonesa, como Peru e sobretudo o Brasil, está-se difundindo de maneira também *normal* a imagem do *samurai*, sobretudo por meio do cinema. Mas é *anormal* que tais imagens sirvam de veículo para inculcar nos públicos dos países subdesenvolvidos atitudes e ideias que os identifiquem aos interesses políticos e econômicos dos países onde foram elaboradas. Quando pensamos que a maioria dos desenhos animados e das histórias em quadrinhos são de *copyright* norte-americano, e que grande parte da ficção policial e de aventura vem da mesma fonte, ou é decalcada nela, é fácil avaliar a ação negativa que

podem eventualmente exercer, como difusão anormal junto a públicos inermes.
(CANDIDO: 2006a, p. 175)

No prefácio da polêmica antologia *Geração 90 – Manuscritos de computador*, que reúne contistas que estrearam na última década do século 20, o escritor Nelson de Oliveira (2001) destaca essa mesma influência como fonte de criação:

Vale a pena ressaltar que esta é a primeira geração de escritores cuja infância foi bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão. Se o leitor procurar com cuidado vai encontrar no imaginário dessa moçada, e conseqüentemente nos seus textos, as pinceladas rupestres aplicadas pela tela da tevê. (OLIVEIRA: 2001)

Tais formas de entretenimento poderiam ser vistas apenas como fonte de alienação, mas é interessante pensar na estética e nos valores que as mensagens de seus produtos e histórias transmitem, incorporando-se à narrativa como referência temático-estrutural.

Retomando a leitura das fotografias da primeira edição de *Capão pecado*, nota-se que as do segundo conjunto são todas em preto-e-branco em oposição as do primeiro, todas coloridas. Se as imagens no livro, assim como as imagens no jornal e na televisão, podem sugerir uma evidência de autenticidade, contribuindo para o “efeito de realidade”,²¹ essa nuance entre umas (coloridas) e outras (em preto-e-branco) faz pensar em diferentes leituras possíveis (o que também pode ser feito em relação à “verdade” que comunica o texto). O historiador Peter Burke (2004), cita uma expressão de Marshall McLuhan, para refletir como a imagem em preto-e-branco é uma forma mais “serena” de comunicação do que a colorida, que é mais ilusionista. Dessa forma, estimula um certo distanciamento. (p. 21)

Tais fotografias privilegiam áreas do bairro, proporcionando uma tomada que, como adianta a legenda é “sem inspiração para cartão postal”. Vemos uma partida de bola no “Campão do Pq. Independência”, uma padaria chamada Capão Redondo, a igreja São José Operário, barracos à beira de um córrego sujo, uma rua sem pavimentação, um escadão público, uma placa indicando os caminhos para Itapequerica, Capão Redondo e Jardim Ângela, a propaganda do Governo do Estado de São Paulo sobre a Estação Capão Redondo do Metrô pichada com a palavra “FOBIA”. Uma estrada grafitada em um muro tem como horizonte os seguintes dizeres: “Zona Sul Paz”. O portão na esquina está assinalado com *spray*: “Vida

²¹ Nos termos de Roland Barthes citado por Peter Burke a partir da tradução inglesa “The Reality Effect” (1968). In: BARTHES, Roland. *The Rustle of Language*. Oxford, UK: Blackwell, 1986. pp. 141-48.

Loka” (expressão que será comentada adiante em sua relação com o *rap*). Bem ao lado do muro grafitado, um menino passa distraído, segue em frente, sem notar a câmera ou a mensagem na casa do vizinho.

Fotos de Pedro Cardillo e Teresa Eça registram crianças brincando, que se divertem apesar de tudo. Em alguns dos rostos, entretanto, não há como deixar de notar um certo abatimento e austeridade. A criança encara a lente alegre e a legenda lança a questão: “Onde mais serei feliz?”, como numa apologia ao lugar onde se vive, o que é colocado em xeque por outras que também acompanham imagens de crianças e afirmam: “Viver no gueto, vixe!” e “Morro do Piolho, não é brincadeira”. Poderia dizer que se contrastam as imagens registradas por Teresa de um homem sentado na porta de um boteco onde estão escoradas suas muletas, ao lado da de um garoto de sorriso aberto, mas completam-se, fazem parte do mesmo contexto. Uma das fotos do primeiro conjunto que ainda não foi comentada, de autoria de João Wainer, denota uma perspectiva de esfacelamento via um símbolo de infância, ao focar os pedaços de uma boneca enfiados em uma poça de lama, entre pedras e bitucas de cigarro.

Em outra fotografia, uma família posa sobre uma pinguela. A única mulher em destaque é uma mãe de rosto sofrido, que carrega uma criança no colo. Não é difícil associá-los a tantas representações de retirantes nordestinos que povoam o imaginário e as referências simbólicas brasileiras, mas ali, na beira do córrego, não temem a seca: o pai e marido carrega um imenso guarda-chuva. Em outra imagem, vista de longe, o casal atravessa a ponte improvisada, ele na frente, ela atrás com a filha nos braços. As legendas dizem respectivamente: “Sobreviventes” e “A humildade é a trilha de um vencedor”. Por último, não poderia deixar de mencionar a fotografia de um poste de energia elétrica que tem de um lado uma antena comum e do outro uma parabólica, referência fundamental ao aparelho de televisão que não vemos – não há uma imagem sequer do interior de uma residência no livro, mas estão dentro de todas as casas, por mais humildes que sejam.

O propósito das descrições acima não é a objetividade, ou teria sido mais fácil reproduzir as imagens. Trata-se de uma proposta metodológica para refletir as especificidades do texto verbal sem isolá-lo. Nesse caso, a exposição é marcada por meu olhar como determinante do ressaltado e transmutado em palavras, que em si já são um recorte e interpretação. Essa inscrição de um observador implícito prevê ainda que este ao comunicar o que observa não se atenta apenas ao que vê, faz conexões a partir de suas referências e memória. Creio que se fizesse o contrário, isto é, comentasse o texto e depois as imagens, elas perderiam sua aura de comunicar sem dizer palavra. Tratando-se de *ekphrasis*, como forma de reescrita de um *discours multimédial*, como Leo Hoek nomeou a justaposição de textos

compostos em sistemas de signos diferentes e auto-suficientes em uma mesma obra ou performance. (CLÜVER: 1997) Essas reconstruções interpretativas que se amontoaram nos parágrafos acima também apontam para uma hipótese relacionada à presença daquelas imagens no livro: a de que elas podem proporcionar uma leitura de seu conteúdo. A meu ver, não há como ler o texto sem que essa leitura de imagens e de todo paratexto seja afetada por elas. É evidente que as leituras e relações que desenvolvo acima não serão as mesmas de uma outra pessoa, com outras referências. Não parece exagero afirmar, no entanto, que por causa das imagens, não é preciso ler uma linha sequer de *Capão pecado* para saber ao menos quais são seus temas: pobreza, violência, falta de perspectiva.

Por meio das imagens, esta obra é capaz de comunicar-se com todos a quem ela é dedicada, inclusive com os analfabetos. Nelas, os “excluídos do reino das palavras” podem reconhecer a vizinhança, o que induz uma noção de representação do que também é seu em um livro escrito também por um vizinho, um igual. Essa convocação ao pertencimento está no centro da análise que Alberto Manguel faz sobre as possibilidades de leitura da iconografia cristã por analfabetos. O ensaísta ressalta o fato de que tal experiência visual possibilita que o observador crie uma história e um vocabulário próprios:

Para os analfabetos, excluídos do reino da palavra escrita, ver os textos sacros representados num livro de imagens que eles conseguiam reconhecer ou “ler” devia induzir um sentimento de pertencer àquilo, de compartilhar com os sábios e poderosos a presença material da palavra de Deus. Ver essas cenas em um livro naquele objeto mágico que pertencia exclusivamente aos clérigos letrados e eruditos da época era bem diferente de vê-las na decoração popular da igreja, como sempre ocorrera no passado. Era como se de repente as palavras sagradas, que até então pareciam ser propriedade de uns poucos, os quais podiam ou não compartilhá-las com o rebanho, tivessem sido traduzidas numa língua que qualquer um, mesmo uma mulher “pobre e velha” e sem instrução [...] podia entender. (MANGUEL: 1997, pp. 128-29)

Marshal McLuhan, por sua vez, aproxima tais gravuras antigas produzidas sob as ordens da Igreja a outros suportes de imagens contemporâneos, como televisão e quadrinhos que, como visto, figuram expressivamente em *Capão pecado*. Essas imagens ofereciam poucos dados sobre a relação do objeto em foco no tempo ou no espaço. O espectador ou leitor é compelido a completar e interpretar essas informações.

Não muito diferente do caráter da gravura e do cartum é a imagem da televisão, com seu baixo grau de dados sobre os objetos e o consequente alto grau de participação do espectador, a fim de completar o que é apenas sugerido na malha de ponto emaranhados. (McLUHAN apud MANGUEL: 1997, pp. 125-26)

MacLuhan e Harley Parker (1975) mostram que, ao contrário do tato e da audição, para os quais cada momento é único, para a visão o mundo é uniforme e contínuo. E qualquer prolongamento das faculdades humanas quando materialmente corporificados tendem a dar origem a um novo ambiente que é imperceptível a não ser em termos de seu conteúdo. “Os efeitos da TV no cinema passam despercebidos e os efeitos do ambiente da televisão alterando todo o caráter da sensibilidade humana e da vida racional empírica são inteiramente ignorados. A imagem passa o espectador pelo raio x.” (McLUHAN & PARKER: 1975, pp. 244-46)

Entretanto, mesmo considerando esta possibilidade de leitura visual, em nenhum momento a força da palavra é subestimada em *Capão pecado*. A escrita não deixa de ser colocada numa posição privilegiada enquanto meio de o homem compreender o mundo que o cerca:

O emprego de imagens, de um lado, parece pôr em dúvida a força da palavra; de outro, reforça a oposição entre a linguagem e a “visão analfabeta”, que limita os horizontes dos que não têm acesso ao estudo. (FABRIS: 2002, p. 126)

Nessas seções visuais, como foi adiantado acima, existem legendas. Algumas delas revelam uma utilização própria do registro da palavra escrita. Não se trata apenas de trazer gírias, mas de inscrevê-las com uma ortografia que rompe com a oficial. Aproxima-se mais da oralidade da periferia paulistana, assim temos “ordi” e não “ordem”, além de registrar uma outra visualização da palavra dialogando com opções de registro usadas no grafite e na pichação. Na legenda “Capão Redondo é Vida Loka... A quebrada dos Guerreros de Fé” não se trata apenas de subtrair as vogais não pronunciadas na fala das palavras “louca” e “guerreiros”, é preciso subverter a ortografia. A troca da letra “c” pela “k” e da “s” pela “z” não altera a pronúncia. Esses registros nos aparatos do texto principal mostram que não se trata mais apenas de falar, mas de escrever fraturando as regras de quem até então as ditou. Por isso, nesse caso, seria limitado tratar a linguagem que encontramos em *Capão pecado* apenas como próxima da oralidade.

A inserção de imagens em um romance, por sua vez, pode ser reflexo de um certo privilégio do visual próprio da atualidade. Conferem mais trabalho e custo a uma edição, de maneira que sua intenção não é literariamente nem literalmente gratuita. Também é importante afirmar que essa questão se impõe para a análise de qualquer texto contemporâneo, independentemente da origem do autor ou de seu leitor, uma vez que os membros de todos os estratos sociais estão sob o impacto da produção visual das redes midiáticas.

Como ressalta Karl Erik Schollhammer (2007) na introdução de seu livro *Além do visível*, as imagens ocupam cada vez mais um lugar dominante na recepção estética contemporânea e por isso é importante não restringir possíveis leituras ao texto, isolando-o ao desconsiderar as potencialidades que a exploração estética da imagem pode suscitar. Evidentemente, não estou me referindo às imagens inseridas nos livros, ao citar a proposta do ensaísta, mas a todas aquelas a que leitores e autores estão expostos que se acumulam ao longo de sua formação cultural, uma vez que todos os produtos de todas as formas de comunicação relacionam-se com outras referências no imaginário individual. Há nesse acúmulo por meio do consumo cultural o risco da banalização de imagens que se impõem e contaminam a leitura, disfarçando sua natureza sógnica. Imersa nesse quadro, Schollhammer identifica um desafio para a literatura:

As imagens visíveis são fontes de inspiração para a produção literária, mas na literatura as imagens visíveis se cruzam com as não-visíveis e estabelecem com elas uma relação de mútua inspiração. O próprio da literatura talvez seja destacar essa diferença fundamental e assim servir como regulador da visão interior, protegendo-a contra as infinitas imagens do dia-a-dia. [...] A tarefa do escritor passa a ser criar visibilidades na literatura como uma força imaginária mais contundente que a das imagens balizadas da mídia e assim aceitar o desafio de intervir literariamente numa situação cultural em que já não há possibilidade de distinguir com rigor entre o visível e o dizível e entre a palavra e a imagem. (SCHOLLHAMMER: 2007, p. 10)

Identidade e compromisso, refrão dos manos

Volto a chamar a atenção à capa da edição da Labortexto. Nela, lê-se no canto inferior direito: “participação de Mano Brown”. Esse destaque remete-se ao texto “A número 1 sem troféu”, escrito pelo *rapper*, que abre a primeira parte do romance naquela edição, e é texto de orelha na da Objetiva. Em ambos os casos, há a intenção de apresentar Ferréz e seu livro ao público vinculando-os ao cantor. Figura reconhecida no cenário nacional quando o assunto é expressão de arte originada na periferia, Mano Brown está qualificado para atestar o que conta Ferréz. O *rapper* é uma espécie de testemunha da testemunha que é o escritor, pois é sabido que também conhece por experiência própria cada mazela vivida no espaço retratado pelo romance.

Capão Redondo é a pobreza, injustiça, ruas de terra, esgoto a céu aberto,
crianças descalças, distritos lotados, veículo do IML subindo e descendo pra lá
e pra cá, tensão e cheiro de maconha o tempo todo.

Ao falar da realidade da periferia na qual também se baseia para compor, Mano Brown, em seu texto não-ficcional, acaba adiantando as características das histórias e dos personagens que serão encontrados no romance: “Aqui as histórias de crime não têm romantismo e nem heróis”. (p. 24) As condições precárias que Ferréz e Mano Brown conhecem de perto são o ponto de partida de suas criações em nome dos demais. Em nota de abertura na edição da Objetiva, Ferréz comemora o sucesso do livro, porém, faz questão de afirmá-lo como fonte de união entre semelhantes também nos momentos de fracasso, um casamento que cumpriria as juras de estarem juntos na “alegria e na tristeza”: “Um livro serve para muitas coisas, no caso do Capão, serviu para fortificar amizades, como dos manos que sempre ficaram lado a lado comigo, no desemprego, nos desenganos e nos desassossegos dessa vida tumultuada como as casas daqui”. (p. 8)

A análise que Maria Rita Kehl (2000a) faz sobre os Racionais é até certo ponto apropriada para se refletir sobre a literatura de Ferréz. Ela identifica a intenção de igualarem-se com quem buscam representar, o que se revela, por exemplo, na eleição do vocabulário e até dos apelidos, vistos como um segundo batismo que se dá por meio de relações horizontais: entre irmãos, ou, melhor “de mano pra mano”:

O tratamento de ‘mano’ não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de fratria, um campo de identificações *horizontais* em contraposição ao modo de identificação/dominação *vertical*, da massa em relação ao líder ou ao ídolo. [...] A força dos grupos de *rap* não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades. [...] A designação “mano” faz sentido: eles procuram ampliar a grande fratria dos excluídos, fazendo da “consciência” a arma capaz de virar o jogo da marginalização. (KEHL: 2000a, p. 212)

Nessa mesma chave proposta, uma das possíveis interpretações para o “tá ligado?” está no sentido de comunhão do verbo ligar (unir(-se) por vínculo moral e afetivo). Os que estão ligados formariam uma liga? Pode ainda servir como chamado de atenção no qual um não deixa o outro se desligar. E ainda que seu uso seja banalizado, funcionando nas frases dos “manos” praticamente como pontuação, trata sempre de pontuar diálogos. Há sempre um outro a quem dirigir seu interrogar. Entre os companheiros o “tá ligado?” conecta, para os desavisados é um alerta, e para os inimigos, uma ameaça. Faz pensar ainda nos aparelhos televisores e rádios sempre ligados em oposição aos livros que permanecem fechados, calados, ausentes.

“Sem pretensão, a gente aqui do Capão nunca ia conseguir chamar a atenção do resto do mundo, porque da ponte João Dias pra cá é outro mundo, tá ligado?”, escreve Mano Brown. Ele escreve “a gente” e não “eu” e localiza o seu lugar de enunciação: “da ponte João Dias pra cá” e não um “lá distante”. E quando usa “eu”, trata-se de um “eu” que se ajusta a tantos outros: “Eu era bem pivetinho e já ligava o nome Capão Redondo a sofrimento, 80% dos primeiros moradores, ou quase primeiros, eram nordestinos, analfabetos”. (p. 23) “Eus” que falam por meio das palavras de Brown, por isso, no texto dele todo pronome possessivo no singular funciona perfeitamente no contexto em questão se passado para o plural. E o que ele atribui como sendo seu? Uma possível pretensão, uma mãe, um lugar garantido: “Pode ser pretensão minha, mas eu acho que Tupac e Bob Marley também tem a cara da nossa quebrada”; “Gente muito humilde, sofredora, que gosta da coisa certa. Gente igual à minha mãe.//São Paulo Massacra os + pobres e aqui no extremo sul eu senti na pele o que é ser preto, pobre, filho de mãe solteira negra, que veio da Bahia com doze anos de idade”; “No mundão eu não sou ninguém, mas no Capão Redondo eu tenho meu **lugar garantido**, morô, mano?”.

Entre as mensagens contidas nas letras das músicas dos Racionais a cerca de um universo e dos valores com os quais os leitores deparam-se na obra de Ferréz, é interessante notar desde já, questão que será retomada no capítulo 3 desta dissertação, outro aspecto abordado por Maria Rita Kehl: a imagem da mulher. Elas (com exceção das próprias mães) são sempre interesseiras, enganadoras, traiçoeiras. Enquanto no romance Rael cede aos encantos da namorada do amigo, em um dos *raps* do grupo, que abre com uma voz feminina tentando conquistar o cantor, esse consegue resistir à mesma tentação:

A traição, para Brown, é imperdoável. Destrói a fratria; talvez revele a fragilidade do pacto simbólico que mantém a união entre os excluídos. Num universo em que o espaço público ainda é predominantemente masculino, as mulheres, de seu lugar silencioso, manifestam desejo (que os homens tentam, se não recalcar, ao menos censurar) de ascensão social facilitada pelo uso do corpo. (KEHL: 2000a, p. 242)

A expressão “vida loka”, usada na periferia paulistana e cunhada pelo *rap* na música “Fórmula mágica da paz”, também adianta muito sobre a narrativa, revelando ao mesmo tempo, além da homenagem, um vínculo de visões de mundo entre as manifestações :

A “vida loka” é o coeficiente da violência gratuita na sociedade brasileira, e funciona como uma roleta russa descontrolada, não havendo lógica pela qual uma pessoa está viva ou morta. Em *Nada como um dia após o outro* [álbum lançado em 2002 pelos Racionais], há o desdobramento do conceito em “Vida loka I”, onde a “vida loka” tem caráter mais gratuito e exterior, e “Vida loka II”, em que domina o tom introspectivo, de pensar e sentir a “vida loka”. O *rap* agregou outro sentido para o termo: substantivo masculino “o vida loka”, presente em “Vida Loka I”, seria o sujeito capaz de viver com integridade nesse ambiente desconjuntado e hostil. (PASINI: 2007, p. 97)

Outro aspecto importante que abre a participação de Brown e é ponto comum com a narrativa é a temática da sobrevivência. A condição de sobrevivente convoca música e narrativa como dever para com os mortos. Em “A número 1 sem troféu”, o *rapper* agradece a Deus em primeiro lugar por mantê-lo “malandramente vivo”. Em segundo, o obrigado se dirige ao autor do livro pelo “espaço cedido”. Esse espaço é amplo demais para alguém acostumado a observar os conhecidos serem enfiados em covas rasas e estreitas. No cemitério São Luís,

Brown reconhece os traços de sua mãe nos daquela que choram seus filhos mortos, porque neles também se reconhece: “Todas as senhoras têm roupa humilde, pele escura, o rosto abatido pela vida dura, colocando flores sobre a sepultura. (Podia ser a minha mãe)”, canta em “Fórmula mágica da paz”. De modo que continuar vivo é um privilégio e também uma sina:

A sobrevivência aqui é o maior ato de rebeldia de Mano Brown (“passei dos 27, eu sou um sobrevivente”). Mas essa “sobrevivência” carrega seus mortos, o peso da sobrevivência tão gratuita quanto as mortes dos amigos, da “vida loka”, da tristeza inconsolável das mães de “pele escura” e o conflito resultante dessa órbita de opressões. (PASINI: 2007, p. 100)

A presença do manifesto do músico em um espaço tão privilegiado do livro também é uma forma de Ferréz revelar sua filiação e apontar os precursores do tipo de expressão na qual busca inserir seus escritos. Assume que o trabalho que procura realizar na literatura por meio de *Capão pecado* já vem sendo feito na música, especialmente pelos Racionais. Em relação a essa analogia, no entanto, é preciso destacar uma diferença importante observada pelo crítico e professor Alcir Pécora (2000). O crítico lembra o fato de o esforço de Ferréz ser diferente daquele dos amigos com *rap*, uma vez que existe uma referência rítmica e musical organizada segundo o modelo norte-americano, mas não um equivalente no mundo das letras:

Ferréz não tem em mãos uma linguagem *hip hop* neste gênero literário para fazer nela sua contribuição particular em prol dos direitos “manos”. Não encontra pronto quase nada que lhe possa servir imediatamente de modelo fora do cânone letrado, mais ou menos erudito, a que só têm acesso os *playboys*, que são todos os que não vivem sob o regime de crueldade instalado na periferia, e que por isso, são identificados com os que o promovem. (apud SANTOS: 2008, p. 28)

Em *Capão pecado* encontra-se ainda escritos de outros ícones do *hip hop*.²² Os textos abrem cada uma das cinco partes do romance. Há nessa posição que ocupam um lugar de epígrafe,

²² Entre as duas edições de *Capão pecado* aqui estudadas, há a participação de diferentes autores, o que sugere rompimentos, mas este aspecto não foi averiguado nesta pesquisa. Como citado anteriormente, o texto “A número 1 sem troféu”, de Mano Brown, que abre a primeira parte da edição da Labortexto é orelha da edição da Objetiva. “A revolução dos bandidos beneficentes”, de Cascão foi substituído por “+ 1 AKIM”, de Ratão, como abertura da segunda parte do romance. Nas aberturas das terceira e quarta partes foram mantidos os textos “Se eu quero, eu posso, eu sou” e “Talvez seja melhor seguir a honestidade”, de Outraversão e Negredo respectivamente, já na quinta parte, “Ponto de vista sobre o campo de batalha”, do grupo Conceito Moral, cedeu lugar a “C. R. Campo de Guerra da nova era”, de Garret.

no entanto, não se trata de textos que o autor leu em algum lugar e cita ali. São vozes que ele convida para se erguerem pela primeira vez no espaço do seu romance, mas no romanesco de maneira inédita. Os escritos dos *rappers* expressam alguns traços que também são de *Capão pecado*, como se poderá constatar ao longo da análise. Em “A revolução dos bandidos beneficentes”, por exemplo, Cascão (2000) (Mc do grupo Trilha Sonora) acentua a atmosfera de violência presente nos espaços marginalizados, que coloca o homem diante de certas regras e limites impostos para a garantia da sobrevivência, ao omitir alguns nomes, poupando-se e poupando-os de uma possível retaliação e reforçando a ideia de pacto entre iguais: “Acreditando a cada minuto e agradecendo a cada pensamento ao bondoso Deus, por ser + 1 DA SUL, juntamente com Mano Brown, Ferréz e outros em oculto”. (p. 55) Além desse aspecto, o texto de Cascão reforça a identificação de sua arte e a de Ferréz com o lugar onde vivem personificando-o ao afirmar que ambos são vistos pela sociedade com os mesmos preconceitos: “Sei que assim como eu no *rap*, o Ferréz na literatura, seremos taxados de Capão Redondo, e com ele virão seus predicados, ou seja: analfabeto, ladrão, maloqueiro, filho de mãe solteira e pai cachaceiro, e muitos outros”.

O texto “Se eu quero, eu posso, eu sou”, assinado pelo grupo Outraversão também destaca essa identificação presente no romance. Ao escrever “nós sabemos quais são as carências daqui”, reforça a autoridade dele e do próprio livro de Ferréz para falar não só do Capão Redondo, mas de toda a periferia brasileira, porque o “daqui” ultrapassa os limites deste bairro, como pode ser verificado no trecho abaixo:

Periferia é tudo igual, não importa o lugar: zona leste, oeste, norte ou sul. Não importa se é no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, Brasília ou em São Paulo. Enfim, seja lá qual for o lugar, sempre serão os mesmos problemas que desqualificam o povo + pobre, moradores de casas amontoadas umas em cima das outras. (2000, p. 89; 2005, p. 69)

Em “Talvez seja melhor seguir a honestidade”, Negredo, do grupo Realismo Frontal, usa a expressão “baseado em fatos verídicos”, e acaba por escrever literalmente a mensagem que os demais textos dos representantes do *hip hop* e o próprio romance de Ferréz querem transmitir: que a matéria de tudo o que está escrito no livro é para além de qualquer inventividade, é baseada na realidade concreta: “Representando a quebrada do J. Ypê, baseado em fatos verídicos, o grupo Realismo Frontal tem o imenso prazer de estar participando desta importante obra literária”. (2000, p. 133; 2005, p. 109)

Os textos interrompem a narrativa e a ação de personagens ficcionais para dar voz a representantes de uma realidade. A participação dos integrantes do *hip hop* no livro tem ainda a característica, mais musical do que literária, de refrão, pela repetição de opiniões semelhantes. Ou ainda a de um coral. Ferréz “introduz o próprio discurso num discurso maior, no discurso de uma coletividade do qual ele se faz porta-voz”. (FABRIS: 2002, p. 131) Há nessa narrativa de “mano” um ideal coletivo que ecoa, uma vez que a experiência praticada com o respaldo dos semelhantes legitima o sujeito como criador de linguagem:

Desde as gírias e neologismos que se produzem a partir das turmas de adolescentes e jovens, procurando nomear vivências singulares e inscrevê-las no campo do Outro, até a produção de novas narrativas que forneçam sentidos para experiências que a cultura ainda não classificou. Que um sujeito se destaque do grupo na forma do ‘poeta mítico’ citado por Freud e assine sozinho o resultado do ato criativo não anula o caráter coletivo do que, na origem, possibilitou a emergência do artista. (KEHL: 2000a, p. 42)

Enquanto no teatro épico de Bertolt Brecht, por exemplo, entre outras formas de arte, há a intenção de afastar o envolvimento emocional do espectador utilizando-se de artifícios artísticos (como por exemplo, as canções) para provocar um estranhamento no público e, assim, ao lançar sobre esse público espanto e curiosidade a respeito do assunto em foco, fazer com que ele possa passar por um aprendizado crítico, os textos de terceiros (personagens reais) no meio da construção ficcional de *Capão pecado* parecem buscar o mesmo efeito, mas pela via contrária de qualquer forma de artifício: sinceridade, verdade. A identificação, de quem escreve, com os moradores da periferia representada literariamente, não é privilégio só de Ferréz. Os outros *autores-rappers* também cumprem o papel de legitimar a autenticidade de sua criação. Esse esforço em atestar veracidade, no entanto, não torna *Capão pecado* menos ficcional, a sua “verdade” também se formaliza como obra na qual cada ser é intencional e cumpre uma função.

Ainda observando elementos e informações que estão às margens do texto, atento novamente para sua dedicatória a Marquinhos. O amigo e vizinho de Ferréz fora assassinado por um assaltante menos de um ano antes do lançamento do romance e “aparece no livro”, como faz questão de frisar o autor [há de fato um personagem chamado Marquinhos no livro]. Numa primeira versão, Marquinhos morria, mas depois de morrer na vida real, Ferréz decidiu mantê-lo vivo no livro. (FINOTTI: 2000) O próprio esforço do autor em relacionar sua

literatura a um referencial externo ao plano da elaboração escrita revela a ficção, o que somente sublinha a referência consagrada de que a análise da composição literária é que deve importar ao crítico em detrimento da comparação com o mundo, uma vez que o real só parece real graças a uma organização interna. Não tenho dúvida quanto ao que Antonio Candido afirma sobre o fato de a narrativa se constituir “a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser”. (CANDIDO: 2004a, p. 9) E concordo que o crítico de literatura deve estar, sobretudo, atento à formalização via escrita da experiência extraliterária, identificando traços sociais e psíquicos como componentes estéticos inerentes às paredes do texto “unificados para formar um todo indissolúvel”. (CANDIDO: 2006b, p. 15) No entanto, creio que a leitura de um objeto como *Capão pecado*, entre outros com características similares, só tende a ser mascarada se isolada de tudo o que está à sua margem e de tudo o que traz de margem para dentro da obra. Todos os elementos apresentados até então interferem na elaboração de um ponto de vista sobre a periferia e a partir dela e mediam a leitura.

Ao analisar a virada que a literatura argentina dá na década de 1920, fazendo com que as margens que constam no mapa de Buenos Aires passem a ser visíveis no território das letras, Beatriz Sarlo (2010) mostra como somente um novo pacto de leitura e novas faixas de público a ele vinculadas foram capazes de abrir a possibilidade de abordar o espaço social em questão de forma menos externa, incorporando dimensões pessoais e biográficas. O subúrbio, como topografia real, só pôde ingressar nessa literatura quando pensado como espaços culturais, impondo-se qualidades não apenas estéticas como ideológicas: “Realiza-se, então, um movimento triplo: reconhecer uma referência urbana, vinculá-la a valores, construí-la como referência literária. Nessas operações não se compromete apenas a visão “realista” do subúrbio, mas também a perspectiva de onde ele é visto”. (SARLO: 2010, p. 327)

Essa referência não pretende aproximar realidades históricas díspares, mas atentar para o funcionamento do pensamento de Sarlo, uma vez que pode ajudar a pensar na proposta teórica que exponho na parte seguinte. O *pacto de verossimilhança* com teor testemunhal que identificarei considera os elementos e informações até apresentados como mediadores do texto, o que não significa que eles vão definir toda leitura possível. Como procurarei mostrar principalmente nos capítulos 2 e 3 da segunda parte, as escolhas tecidas pelo autor ao formalizar sua experiência literariamente, possibilitam interpretações para além da camada conotativa.

Parte II

Fronteira e interioridades

Capítulo 1

Escrita e leitura como pacto

A autoridade da experiência vivida e escrita

Eu acreditava que só a ficção poderia tornar legível a inverossimilhança do real.

ANDREÏ MAKINE

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

Ela [literatura] é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos.

NICOLAU SEVCENKO

Com sua literatura, Ferréz busca “representar” os excluídos em dois sentidos do verbo: ser ao mesmo tempo “porta-voz” e “retrato” da realidade em que vive, seja ela conhecida ou não para quem lê. A identificação com o grupo que retrata, e a força mediadora que esta posição exerce, parece se impor como missão. Para o autor, a literatura não é uma forma de libertar-se da periferia, nem é isso que almeja.²³ Ferréz faz uso de sua escrita para ser emissário da periferia, unindo-se ainda mais a ela. Sua identificação com o grupo é o ponto de honra de seu texto e de sua assinatura na capa dos livros. Seu objetivo aponta para uma série de amarras sociais e desconfia de que a arte sozinha seja capaz de desatá-las. O olhar sobre a realidade revela-se de modo duro, em uma consciência catastrófica – presente em vários pontos da obra.

O ideal de representar por meio de uma manifestação escrita grupos formados em sua grande maioria por iletrados, carrega indícios de um possível embate entre dois pontos observados: de um lado a distinção via escrita; de outro, um projeto de igualdade, inclusive em relação aos que não têm acesso ao universo letrado. Identifico nesse modo de representação um movimento simultâneo de aproximação e distanciamento que parte do ponto de vista de classe,²⁴ deslocando-se em algum momento para um outro ângulo que não é *de fora*, porque o homem em determinada situação não se separa radicalmente do artista, mas *de*

²³ Maria Rita Kehl identifica essa mesma postura nos rappers: “O real é a matéria bruta do dia-a-dia da periferia, é a matéria a ser simbolizada nas letras do rap. Uma tarefa que como todo trabalho de simbolização, depende de um trabalho de criação de linguagem que só pode ser coletivo. É como se os poetas do rap fossem as caixas de ressonância, para o mundo, de uma língua que se reinventa diariamente para enfrentar o real da morte e da miséria; por isso eles não deixam a favela, não negam a origem.” (KEHL: 2000a, p. 235)

²⁴ Cabe destacar que quando se afirma que “o movimento parte de um ponto de vista de classe”, a identificação deste momento como partida inicial funciona como método para observação e análise dos textos, mas não implica necessariamente a primeira etapa do processo de criação.

dentro, que aqui não se entende somente como um olhar que contempla o espaço e dele participa internamente com seus códigos coletivos no plano social e psíquico, mas *de dentro* do sujeito que o experimenta, com todas as suas implicações subjetivas e sua singularidade, forças nem sempre conscientes que movem o homem em sua relação com o que está a seu redor, constituindo, sobretudo, uma realidade textual, estética, que não é puramente histórica nem somente imaginativa, mas a confluência entre essas esferas de modo inseparável.

Se o reforço da referencialidade pode conduzir o leitor ilusoriamente para fora da linguagem, o que se experimenta via leitura é provocado por um modo específico de narrar. E um plano depende do outro, o que tem uma certa tradição na literatura brasileira, por isso merece ser lembrado, ainda que ela não pareça ter determinado a orientação artística da obra aqui estudada, mas sem dúvida influencia em sua recepção no campo das letras. Flora Süssekind (1984) atenta para o “privilegio concedido ao documental, à literatura presa ao fato, a serviço da ‘verdade’” em seu *Tal Brasil, qual romance?*:

Oculta-se todo o trabalho de linguagem, dissolve-se a ficcionalidade própria ao romanesco e obriga-se o leitor a olhar o fato ficcional sempre em analogia a um referente extratextual ao qual deve obrigatoriamente corresponder o mais possível [...] Para que não se desconfie dele é preciso que aprenda a ignorar a maneira como a ficção emprega a linguagem, a ignorar o próprio caráter literário do que lê. [...] Não é o romanesco, o literário, o que importa, mas a possibilidade de tais narrativas retratarem com “verdade” e “honestidade” aspectos da realidade brasileira. (SÜSSEKIND: 1984, p. 38)

Para a estudiosa, cada retorno do naturalismo assume diferentes funções, mas mantém um núcleo: a necessidade de afirmar a identidade nacional como um todo, sem fraturas, o que sugere a autoridade do escritor legitimada pelo leitor. Sob esta perspectiva o ficcional seria “vetado” porque exigiria que o leitor inquirisse sua própria noção de realidade. Um romance que seguiria na contramão da tendência de estabelecer uma unidade entre literatura e verdade apontado por Süssekind é *Luzia-Homem*, que pinta por meio da descrição uma aproximação com as telas de Rembrandt, chamando “a atenção, com essa analogia ao terreno pictórico, para o seu caráter de representação”. (SÜSSEKIND: 1984, p. 72) Outro exemplo de romance que acentua o trabalho de elaboração e que ela lembra é *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, no qual “revela-se a dificuldade da escrita” (p. 73) e mostra que para conseguir sua fluência foi preciso “um máximo de literatura” em detrimento da verdade.

Antonio Candido vai mais a fundo nas raízes históricas que motivaram essa tendência naturalista na literatura latino-americana em face do subdesenvolvimento econômico e da incultura dominante. O crítico mostra como a posição ideológica dos escritores resultou em obras desastrosas e deslocadas, outras que cumpriram seu papel, ainda que datadas, mas também outras absolutamente legítimas, como o romance social das décadas de 1930 e 1940, culminando no revolucionário Guimarães Rosa, tributário do super-regionalismo. “Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo.” (CANDIDO: 2006a, p. 195)

A veracidade do discurso, isto é, os artifícios de que um escritor lança mão para dar ao leitor essa “impressão de verdade” ao texto ficcional, resultam em dois tipos de obras, segundo Candido (2004a): aquelas que buscam *reproduzir* a realidade, alicerçadas histórica e socialmente, e aquelas que a *transfiguram*, criando paisagens irreais ou inexistentes. Para o crítico, as obras realistas de maior alcance são aquelas que buscam justamente algo mais geral sob o factual, uma vez que a literatura é o espaço do simbólico e a realidade como invenção da linguagem, acessa planos e camadas além do concreto. A conclusão paradoxal a que chega Candido, de que a realidade talvez seja encontrada em elementos que transcendam a aparência dos fatos e que, portanto, o realismo não seria necessariamente o melhor condutor da realidade, no entanto, não parece funcionar plenamente em uma literatura como a de Ferréz, envolta por todo aquele discurso apresentado na primeira parte. Não se trata de negar o valor decisivo da elaboração literária, como será demonstrado, mas de reconhecer a imperiosa mediação do extra-literários.

Os personagens fictícios são mais definidos e definitivos do que qualquer pessoa real:

Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. (ROSENFELD: 2007, p. 35)

Paul De Man (1979) coloca em xeque qualquer possibilidade de tecer relações de equivalência entre o eu de um relato e seu autor e a experiência vivida. Ele recusa inclusive a ideia de gênero autobiográfico, uma vez que o que se dá é apenas uma “ilusão de uma vida

como referência” e o que se tem é apenas auto-referência do eu, o que torna inviável qualquer verificação de pacto de leitura, ainda que autor e leitor acreditem nele.

Diante dessa concepção crítica consagrada retomo a questão: como conciliá-la ao desejo de realidade e de proximidade máxima que obras como *Capão pecado* trazem à cena literária? Como abordar uma literatura que não necessariamente coloque seu leitor em contato com personagens, sobretudo, fictícios que, como nas palavras de Rosenfeld, reconstruam “o mistério do ser humano”? Simplesmente devemos (especialmente os leitores acadêmicos) ignorá-las por não contemplarem os critérios da chamada alta literatura?

À luz dessas perguntas, ainda sem respostas, e tendo *Capão pecado* como objeto, identifico o que chamo de *pacto de verossimilhança*, nomenclatura que busca apenas explicitar uma chave de interpretação que se une ao movimento simultâneo de aproximação e distanciamento apontado acima e que considera inextricavelmente a figura do leitor. O que não significa tratar-se de um pacto verificável no plano da recepção, pois um mesmo pacto proposto pode ter diferentes leituras. Northrop Frye lembra que “fixar padrões do ‘crível’ muitas vezes também é arriscado, porque ninguém sabe exatamente o que é possível ou, de modo mais preciso, o que é impossível”. (FRYE: 2006, p. 72) Se eu não tenho determinado alcance de uma realidade, posso tomar por inverossímil aquilo que é verossímil: daí a necessidade desse pacto e da, talvez, inédita necessidade dele nessa literatura que arranca o leitor da tranquilidade da constatação. É preciso acreditar no narrador quanto à verossimilhança do que ele narra porque eu, leitor, não tenho acesso ao índice de realidade. E, eu, leitor que sou integrante do mesmo meio que o autor, reconheço no esforço de representação da obra a minha própria experiência, ainda que não seja tal e qual a narrada. Por isso é tão diferente do pacto romanesco, porque seria muito mais fácil tomar por romanesco algo que, de fato, não é. Isso não significa ausência do romanesco, afinal, trata-se de um romance, mas da coexistência desses aspectos paralelos na mesma obra.

A palavra “pecado” no título já indica um princípio narrativo do texto e como se dará a seleção e arranjo que dispõe sua matéria. A noção de que a forma da ordenação de palavras numa sequência vem de fora do verbal é ilusória, no entanto, essa ilusão interfere na fruição estética. Frye mostra que de certas áreas verbais, como o jornal, espera-se veracidade. Diria que a literatura de Ferréz, mediada por seu discurso, configura-se como uma dessas áreas. Entretanto, por tratar-se de ficção, o que nela pode ser apontado como verdadeiro não está lá no sentido do que assim chamamos o que está no jornal. A sua verdade recai sobre a estrutura do romance e não exatamente sobre seu conteúdo. Não importa o acontecimento registrado, mas a forma como se dá o registro de uma vivência às margens. A principal

reivindicação é de ser literatura autêntica escrita por um integrante da periferia, está aí a verdade que ostenta, ao contrário daquela que vira notícia. Se lermos *Capão pecado* apenas como literatura sem considerar essa relação íntima e inevitável pouco ele perde uma dimensão vital. Como documento, então, muito menos se sustenta. De todo modo, a *verossimilhança* se dá dentro e fora do princípio aristotélico:

O poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; caso as obras de Heródoto fossem postas em metros, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. (ARISTÓTELES: 1999, p. 47)

Frye (2006) recorre ao mesmo princípio para tentar responder por que a leitura da Bíblia não pode ser apenas poética tampouco histórica:

A história faz afirmações particulares; portanto está sujeita a critérios externos de verdadeiro ou falso. A poesia não faz afirmações particulares; portanto não está sujeita aos mesmos critérios. A poesia expressa o universal no evento, o aspecto do evento que o faz um exemplo do **tipo de coisa que está sempre ocorrendo**. Em nossa linguagem o universal na história é o que é veiculado pelo *mythos*, a forma da narrativa histórica. Um mito não é projetado para descrever uma situação específica, mas para contê-la de tal modo que não restrinja seu significado àquela única situação. Sua verdade está dentro da sua estrutura; não fora dela. (FRYE: 2006, p. 73)

Seria inapropriado[ou impróprio] em vários sentidos afirmar que *Capão pecado* concretize-se como mitologia, mas sem dúvida é preciso considerar seu diálogo com os mitos bíblicos, tão enraizados como experiência verbal e herança compartilhada pelos moradores das periferias brasileiras, marcadas por forte sincretismo e que, nos últimos anos vêm testemunhando um grande avanço da adesão às igrejas evangélicas.²⁵ A mitologia cristã amplamente aceita no

²⁵ Estudos da década de 1960 e 1970 (SOUZA: 1969; D'EPINAY: 1975; CÉSAR: 1974) refletem sobre o crescimento religioso a partir do processo de industrialização dos centros urbanos associado à migração, o que explicaria a adesão às doutrinas (especialmente as evangélicas) como resposta a um estado de anomia.

espaço que buscar retratar, e familiar para tantos outros leitores, parece estar na base simbólica do romance em questão e tem para com ela uma analogia, mas certamente marcada pela reivindicação das relações com o extra-literário. Profana, a história de Rael, Burgos, etc. também não deixa de conter um significado próprio ao mito como função social, o de contar para uma sociedade o que é importante saber sobre seus deuses, demônios, leis, ilustrando uma preocupação específica com a comunidade em questão, iluminar a consciência da condição humana. Por isso suas histórias são repetitivas estruturalmente, as condições previsíveis, os desastres similares. Mas é uma narrativa exemplar do que segue acontecendo fora do universo livresco, dentro dos espaços marginalizados. E para reforçar o que o pacto de verossimilhança na literatura estudada tem em sua relação com essa leitura que Frye faz do mito, cito-o mais uma vez:

Uma vida humana levada a sério [...] não começa de fato enquanto não se veja um traço de ilusão no que ali se encontra, nem enquanto não se veja algo de real nas fantasias sobre o que ali possa quem sabe se encontrar. É neste ponto que o imaginativo e o empenhado começam a se unir. (FRYE: 2006, p. 77)

A metáfora legal que perpassa toda a Bíblia, no qual o homem está durante toda sua existência sujeito a tribunal e julgamento, também é adotada pelo estudioso ao referir-se ao que é registro em detrimento do que é imaginativo. O registro seria acusação enquanto Satã desempenharia o papel de promotor, por isso Byron veria na história, como registro dos feitos humanos, “a escritura do diabo”. “Este aspecto da história não diminui sua importância, muito pelo contrário. Mas a função da literatura não é a de fugir do real, mas de ver neste a dimensão do possível.” (FRYE: 2006, p. 76)

A capa e as fotografias, como o discurso presente nas reportagens, orelha, dedicatória e prefácio de *Capão pecado* reforçam a natureza de um romance que busca apresentar-se como obra de interesse coletivo, calcado numa dada realidade e na experiência de seu autor, Ferréz. Uma prova viva? Para fazer uso mais uma vez do vocabulário jurídico. A interligação entre autoridade, experiência e representação compartilhada, dá ao romance um teor testemunhal que, como será visto, implica algumas questões ligadas à condição de sobrevivência em relação a algo que morre (lembremos a dedicatória ao amigo morto). Produzida à margem de uma representação vigente, “o que é mais singular passa a constituir autoridade”, como interpreta Ana Maria Medeiros da Costa (2000) a partir de leitura de

Benjamin, para quem a experiência também depende da autoridade de modo que a autoridade é a própria experiência.

O simples relato de uma experiência não é suficiente para incluí-la como experiência compartilhada. A recuperação da experiência na ordem cultural contemporânea parece ligada a uma condição de testemunho. Provavelmente seja esta a razão de que as experiências marginais passaram a interessar tanto. De alguma maneira, quando se fracassa na recuperação de uma experiência marginal, não é só o indivíduo que a viveu que fracassa, é o próprio laço social. É isso que significa o deslocamento da representação, de uma precedência à experiência, para uma posteridade à mesma. Hoje, é do mais singular e único que se espera construir uma representação compartilhada. (COSTA: 2000, p. 94)

Ferréz clama para si o direito moral e legítimo de quem “sentiu na pele” a convivência com os corpos estendidos no chão do bairro, entre outras experiências particulares que não são ordinárias, mas muito particulares de um contexto. Coloca sua própria vivência como parte central de um projeto literário, mas sua reivindicação de “verdade” nesse âmbito, diferentemente da intenção de produzir um documento bruto, objetivo e distanciado, estabelece um contrato no qual a subjetividade e o compromisso ético e identitário com uma dada realidade e seu grupo são pontos de partida da escrita ficcional, de modo que o texto é inscrito em um espaço ambíguo. Por isso não se trata de identificar o romance em foco como testemunho – representação em que não seria possível atribuir o sentido da mimese aristotélica – mas reconhecer nele o testemunhal como componente de sua fatura e que sela o pacto com o leitor.

A testemunha como figura jurídica e em situação de tribunal é solicitada quando os fatos sobre os quais se vai julgar não são precisos e são questionados. Trata-se de um terceiro como indica a derivação etimológica, do grego *terstis* do qual se exige objetividade e neutralidade na disputa entre réu e acusação. A derivação da palavra latina *superstes*, simultaneamente sobrevivente e testemunha, amplia o lugar de fala da testemunha: ela viu com os próprios olhos e não consegue se livrar do que presenciou, por isso compartilha o instante em que se mata e se morre, preso num tempo que não passa e não se supera. (SELIGMANN-SILVA: 2006, pp. 371-85)

Transformar o incomunicável em comunicável, dar voz a quem estava mudo, é um desafio à representação, o que não significa que o teor testemunhal garantirá um discurso totalizador e completo, mas até mesmo o contrário.

A designação para testemunhar é paradoxalmente, uma designação para transgredir os limites daquela posição isolada, para falar intercedendo pelo outros e para os outros. [...] No testemunho, a linguagem está em processo e em julgamento, ela não possui a si mesma como uma conclusão, como constatação de um veredicto ou como saber em si transparente. [...] Testemunhar é prestar juramento de contar, prometer e produzir seu próprio discurso como evidência material da verdade é realizar um ato de fala, ao invés de simplesmente formular um enunciado. Como um ato de fala performático, o testemunho volta-se para aquilo que, na história, é ação que excede qualquer significado substancializado, para o que, no acontecer, é impacto que explode dinamicamente qualquer reificação conceitual e delimitação constativa.[...] O modo legal do julgamento dramatiza, deste modo, uma *crise da verdade* dominada, culturalmente canalizada e institucionalizada. O julgamento tanto deriva quanto instaura o processo de uma crise da evidência, que o veredicto deve resolver. (SHOSHANA: 2000, pp. 16-19)

A narrativa de Ferréz não está presa a um passado ou a uma experiência única, mas a algo que se passou, se passa e que, se nada for feito, continuará em processo. O que é representado é presente e acontece repetidas vezes, é revivido, ainda que a dimensão do desastre não seja explícita como quando o extermínio se concentra, como foi nos campos de concentração nazistas ou no massacre do Carandiru, por exemplo. A narrativa transmite a mensagem de que está acontecendo agora: enquanto se lê há sempre um outro que é calado com uma morte violenta que poderia ter sido impedida. Assim, trata-se de um texto que também reivindica um direito civil, político e democrático.

O que se coloca hoje não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da *representatividade*, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade das percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela

boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala. (DALCASTAGNÉ: 2007, p. 3)

“Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*.” (SARLO: 2007, p. 25) E ao comunicar, tornar comum, essa literatura não apenas descreve, mas realiza as ações todas que designa, cria uma situação inédita para as letras e para aqueles que estão excluídos dela, tornando-se um acontecimento. Diferenciando-se da elocução *constativa*,²⁶ que afirma apenas descrever as coisas como são, a noção da literatura como performativa mostra que sua arte não é uma pseudodeclaração frívola e “assume seu lugar entre os atos de linguagem que transformam o mundo, criando as coisas que nomeiam.” (CULLER: 1999, p. 97)

O paradoxo que Philippe Lejeune identifica na autobiografia, com “seu jogo duplo essencial”, de querer ser arte e discurso verídico, também ajuda a refletir sobre a obra de Ferréz e a autoridade presente em sua assinatura, como integrante da realidade que retrata, ainda que a credibilidade não seja cega, afinal, como bem destaca Anatol Rosenfeld (1976), “o leitor também não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana *em face* do mundo e não acredita mais na possibilidade de a partir dela poder constituir uma realidade que não seja falsa e ilusionista”, o fato é que “o sobrevivente, aquele que passou por um ‘evento’ e viu a morte de perto, desperta uma modalidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida que desarma a incredulidade”. (SELIGMANN-SILVA: 2006, p. 375) E aqui é preciso tomar o mesmo cuidado que se tomou acima quando citei o conceito de mito, isto é, assim como *Capão pecado* não é mitologia tampouco é autobiografia, muito menos a memória de um sobrevivente de um extermínio específico (ainda que sua posição de fala marque uma proximidade constante com a morte), mas há paralelos possíveis aí, guardadas as especificidades de cada caso.

Enquanto o romance é um atestado de ficcionalidade, que implica o pacto romanesco, na autobiografia elementos externos e internos ao texto mesclam-se em outros níveis estabelecendo outra forma de relação. Por exemplo, no texto autobiográfico, o nome do autor equivale ao eu que narra e sua existência de maneira geral não é contestada.

²⁶ Palavra usada na tradução do texto de Culler realizada por Sandra Vasconcellos, remetendo ao verbo “constar”.

Exceções e abusos de confiança não fazem senão confirmar a credibilidade atribuída a esse tipo de contrato social. Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. (p. 23) ²⁷

Na ficção, o lugar ocupado pelo nome do autor também é capital, pois liga-se ao compromisso de uma pessoa que tem responsabilidades legais sobre o que é enunciado, mas fica evidente a prática de não-identidade, pois autor e personagem não têm o mesmo nome. *Capão pecado* é romance, autor e personagem não têm o mesmo nome, o narrador em terceira pessoa não se confunde em nenhum momento com o eu (Ferréz), mas essa assinatura tem um peso testemunhal que também não é contestada. Ao escrever, o autor engaja-se no processo de reencontrar seu nome próprio e o resultado dessa busca é simbolizada no gesto de assinar por outros tantos anônimos. Porta-voz de uma coletividade até então massificada, o romance de Ferréz contraria a individualidade como fundamento da forma romance em sua origem burguesa, sem abrir mão da singularidade, de modo que o teor testemunhal da obra constitui não uma perda do nome, mas a multiplicação dos nomes próprios (o que pode ser verificado, inclusive, na profusão de personagens individualizados em nomes, quando não em apelidos que conotam um batismo por parte do grupo, questão que será retomada adiante):

O termo anonimato não significa aqui, assim, a perda da identidade pessoal, do nome próprio, e sim sua multiplicação, não mais a média sociológica ou exemplo sem rosto ou no mínimo denominador comum, mas sim a associação de um indivíduo com uma pluralidade de outros nomes e indivíduos concretos. Esse é, então, um conceito tanto literário (pois se relaciona à natureza de um tipo de discurso narrativo e sua categoria básica do personagem, ou mais especificamente do protagonista – o herói ou heroína) quanto social, uma vez que oferece o que considero como uma nova concepção da coletividade e da

²⁷ O contrato entre leitor e autor determina as condições da leitura. Um caso que merece ser lembrado diante dessa reflexão é o do livro *Fragmentos: memórias de uma infância 1939-1948*, de Benjamin Wilkomirski, saudado como grande acontecimento no mundo das letras até que foi descoberto que se tratava de uma fraude. A partir de então, o que era visto como original enquanto narrativa memorial da perspectiva de um menino passou a ser visto como literatura mediana ou ruim. O livro, lançado pela mais conceituada editora alemã, a Suhrkamp (no Brasil foi lançado pela Companhia das Letras, 1998), foi apresentado pelo autor como o relato verídico de suas memórias de criança, que teria presenciado o pai ser esmagado por um tanque, escapado de barco para a Polônia, sido levado para Majdanek e Auschwitz, e, ao final da guerra, enviado para um orfanato na Cracóvia. A recepção crítica e do mercado foi notável até que se descobriu que se tratava de uma fraude. O jornalista Daniel Ganzfried, em reportagens publicadas no jornal suíço *Weltwoche* em 3 de agosto e 27 de setembro de 1998, comprovou que Benjamin se chamava Bruno Dössekker (e Grosjean antes de receber o sobrenome dos pais adotivos), não era judeu e que teria conhecido os lugares em que diz ter estado na infância apenas como turista em idade adulta.

vida coletiva (muito diferente das turbas ameaçadoras e das multidões sem rosto da fantasia do Primeiro Mundo, peculiar à cultura e experiência do Terceiro Mundo. (JAMESON: 2001)

A narrativa como sobrevivente

No romance de Ferréz não se constata a equivalência entre um narrador em primeira pessoa e o autor, ressaltado mais uma vez. Há um narrador em terceira pessoa que aparece muitas vezes colado aos pensamentos de vários personagens e que não tem a objetivação típica da onisciência seletiva múltipla, carregando muito das características do narrador-testemunha, segundo a classificação de Friedman. O narrador parece dar ao leitor acesso a acontecimentos de modo mais direto, como um eu que não aparece, que não se conhece o nome, que fala “deles” com uma propriedade distinta. Trata-se de um narrador em terceira pessoa que escolhe alguns eus para adentrar, mas que sabe mais que eles em sua onipresença – porque ele não só sabe como parece fazer parte de todos esses espaços onde homem e lugar se confundem. Há nesse aspecto uma natureza lírica, porque o narrador confunde-se com os estados de alma dos personagens, buscando evocar o mesmo em seu leitor, o que ficará mais evidente nos exemplos usados na análise do tempo verbal no capítulo 2 da parte II desta dissertação.

Esse narrador conhece intimamente os personagens e suas histórias, e se dirige a alguém de fora, o que às vezes resulta em excesso de explicação com relação ao vocabulário, mas o desnível entre sua própria linguagem e a dos outros personagens é mínimo. A narrativa conduzida por essa terceira pessoa espelha ainda um juízo moral mais afinado com o do personagem Rael, que valoriza o estudo, o trabalho, a honestidade. Isto é, as virtudes desse personagem parecem direcionar a eleição de situações e pensamentos a serem narrados para enaltecer ou condenar as ações dos outros:

Trabalhando em uma construção está Carimbê, a vida não é fácil, estude, meu fio, foi o que seu pai lhe disse a vida inteira, mas ele só veio a sentir a falta do estudo quando saiu de sua cidade e começou a procurar emprego no Rio de Janeiro. (p. 97)

A caneta usada como arma para calar o personagem Rael não sugere uma condenação à morte, mas à narrativa, mesmo que fragmentada e com o devido cuidado de não expor o que

não deve, porque quem viu e sobrevive se sente ameaçado em sua condição de testemunha, situação que aparece não apenas simbolicamente no texto:

[...] estranhou quando viu aquele monte de gente, e parecia que aquele movimento era em frente à sua casa. Correu, pois sabia que o povo dali só se unia assim para falar mal dos outros, ou então pra ver morto. Rael corria e preferia que se tratasse de seu primeiro pensamento; mas não foi assim, Dida estava caído em frente à sua casa: estava de costas, sem o par de tênis e com uma enorme mancha de sangue nas costas. Rael se abaixou, tocou seu rosto e começou a chorar. Sua mãe insistiu para que ele entrasse, estava com medo de que o assassino achasse que Rael, por ser amigo de Dida e Will, poderia servir de testemunha, ou então querer uma vingança. (pp. 36-37)

Nos dias que se seguiram à morte de Dida, quase ninguém estava saindo depois de escurecer, sabiam que o próximo a morrer era Will, a não ser que alguém matasse Burgos primeiro. (p. 38)

Nesse quadro, a narrativa é o sobrevivente, sobrevive a todos e é testemunha de cada um, abarcando todos os dilemas que implicam a substituição de alguém que morreu, uma vez que a verdadeira testemunha não sobrevive para testemunhar, como é amplamente discutido na bibliografia literária e crítica sobre a Shoah,²⁸ e aqui tomado como um modelo extremo de crime desse tipo e não simplesmente comparado como equivalente. “Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas vítimas”, escreve Primo Levi (1990) em *Os afogados e os sobreviventes*:

Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “mulçumanos”, os que submergiram são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. Nós tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só nosso destino, mas também aqueles dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso “em nome de terceiros”, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada,

²⁸ Palavra hebraica que significa “destruição” e usada por judeus e estudiosos no lugar de holocausto, uma vez que essa palavra refere-se ao ritual religioso de imolação.

ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, por que sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já tinham perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação. (LEVI: 1990, p. 48)

Ao criticar o positivismo histórico e ver a própria História como ruína, Walter Benjamin reconhece o mandato da redenção do passado pela memória, devolvendo-o à subjetividade. Para os críticos do Deus Thoth, o inventor da escrita, no *Fedro* de Platão, o registro tem muito mais a ver com o esquecimento do que com a lembrança, “com manter o passado no passado, ao invés de recriá-lo continuamente no presente”. (FRYE: 2006, p. 48)

Se o anulamento pode ser uma forma de esquecer o fato traumático, a busca por uma forma de contestá-lo via palavra impõem-se. Esse desafio está no cerne da escrita de Levi. Citando Maurice Blanchot em *L'Écriture du desastre* (1980), Schollhammer reflete como diante do desastre opera-se um empobrecimento da experiência e a corrosão da subjetividade, convertendo cada um em “testemunhas anônimas, em ninguém”:

O desastre não termina, ele é anti-apocalíptico, é simultaneamente aquilo que já passou e o que ainda há por vir. O que caracteriza o desastre é o inacabável, o movimento perpétuo sem redenção, que corrói a história e perverte toda a totalidade. Narrar uma história é esquecer o desastre, é o próprio esquecimento, mas o desastre opera na narrativa como a obrigação de re-contar a história, repetir o narrado e abrir a narrativa ao inacabado, ao fragmento e ao infinito. Assim, narrar de novo, repetir, torna-se o pesadelo da linguagem, seu declínio em direção ao desastre da escrita, só passível de ser contestada pela própria escrita do desastre. (SCHOLLHAMMER: 2007, p. 209)

Nesses relatos calcados em experiências de extrema violência, no qual incluo *Capão pecado*, há a exposição rotineira à morte, sem o trabalho de recomposição do luto, o que configura uma persistência do e no trauma, conceito psicanalítico a partir da teoria de Freud a respeito das situações em que há o fracasso do psiquismo diante do impacto da realidade exterior transbordante. Essa “fixação no trauma” é, a meu ver, muito bem ilustrada na imagem da flecha implantada sugerida por J. Laplanche (1993, p. 186), refletindo sobre a teoria de Freud e comentada por Paulo César Endo:

A imagem que Laplanche sugere fala de algo cuja origem e força partem do exterior e que, mesmo após atingido o alvo permanece em grande parte como exterioridade. Objeto que se implanta e que não pode ser arrancado sem produzir estragos ainda maiores e onde a força (de onde ela partiu) é tão determinante quanto o lugar que ela atinge e onde ela se fixa. Tratar-se-ia de uma ferida mantida aberta pela presença física do objeto perfurante (a flecha), cuja autonomia em relação ao alvo não se discute. (ENDO: 2005, p. 127)

Esse traumatismo contínuo gera uma narrativa de “afeto sujeitado”, para usar aqui um grifo de Monique Schneider (1993) ao tratar das reflexões do trauma na obra freudiana. O que significa dizer que a subjetividade que emerge na escrita é incrustada por tais eventos. As ações não apenas desencadeiam ações, mas formam ou deformam interioridades que essa literatura convida a adentrar.

Capítulo 2

Brevidade e perpetuação onde o homem é o lugar

Identificação e distinção

Capão pecado conta a história de um jovem chamado Rael, que sobrevive honestamente em meio a um ambiente marcado pela criminalidade até que ele próprio torna-se um assassino e vai parar na cadeia, onde é morto. Cabe destacar desde já que no livro essa trajetória aparece entrecortada por histórias de outros personagens, o que torna a narrativa descontínua, característica que concorre para a unidade formal da obra.

Rael é apresentado com as características do pobre honesto, trabalhador e temente a Deus, entre outros estereótipos de virtude. Na correlação de forças ele é o mais fraco, mesmo aparentemente sendo o mais forte, uma vez que sua ascensão e queda são determinadas por fatores que parecem escapar ao seu controle, como se fosse tão iluminado quanto amaldiçoado. O retrato que se tem das condições materiais de seu lugar no mundo é de absoluta exclusão, de maneira que todo acontecimento que no decorrer do enredo parece inclusão, em seguida mostra-se como perspectiva falsa e até como cilada. Há em vários momentos do texto um movimento de identificação e diferenciação do personagem Rael diante daqueles que pertencem ao mesmo grupo de moradores do bairro. Parece diferente, mas acaba igual a todos.

Uma das principais distinções está no fato de ele ter familiaridade com as palavras e os estudos. Ao receber um cartão de Natal, o pai de Rael, Zé Pedro, só consegue identificar que foi a empresa onde trabalha que o enviou porque reconhece seu símbolo. A família sente-se grata com a suposta atenção dos patrões, por sua vez Rael faz uma leitura “mais esclarecida” do episódio, como se o fato de ele ler o dotasse de uma consciência que falta aos outros:

Mas Rael era muito curioso, e não conseguia dormir. Algo o incomodava. Levantou-se lentamente, acendeu a luz, foi até a árvore, pegou o cartão e resolveu ler, pois quando seu pai olhava o cartão, ele só estava fingindo entender o escrito, pois tinha vergonha de ficar dizendo que era analfabeto. Rael leu o cartão:

“Um Feliz Natal e que seja feliz, você e toda a família, é o que nós da METALCO desejamos a todos nossos funcionários, Amor & Paz!

E Rael continuou a observar o cartão, notou que atrás havia letrinhas minúsculas, e, curioso, as leu.

“Cartão comprado de associações beneficentes com efeito de abate no imposto de renda”. (p. 18)

Este movimento parece orientar os gestos do próprio personagem, que opta por não comentar com seus pais a descoberta. Se ele parece distinguir-se dos pais ao compreender uma informação que o faz ver de maneira diferente o recebimento do cartão, em muitos outros momentos há na narrativa todo um empenho em mostrar que Rael é um legítimo representante dos dramas vividos por seus vizinhos da periferia. Também termina preso, ainda que na cadeia, enquanto os outros pensam em bens materiais (mulheres entre eles) e na viagem proporcionada pelas drogas, Rael recorde as palavras de um amigo poeta, que o fazem refletir sobre a realidade que o cerca. (p. 166)

Em um universo em que a oralidade predomina, a escrita e a leitura não são reconhecidas pelos homens de *Capão pecado* como elemento simbólico intrínseco à sua representação individual ou como grupo, estando mais associada a um fator de exclusão. Os personagens demonstram-se incomodados com as leituras de Rael e o questionam sobre este hábito. Até a maneira como essa temática é abordada nos diálogos parece interromper a lógica do que está sendo tratado, entrando como um assunto “forçado”:

– Certo! Então nós estamos indo lá, depois a gente se cruza, tá ligado? Mas chega aí, você ainda continua lendo que nem um louco ainda?

– É, eu continuo estudando, né, mano. Tô comprando uns livros no Sebo do Messias lá no centro, mas depois nós troca uma ideia melhor, vão lá no Panetone, depois vocês colam aí, acabei de acordar. (p. 31)

E aí, mano, como vai?

Tudo bem, Zeca. Vou bem, só minha mãe que não está muito bem.

Por quê? O que aconteceu com a Dona Maria?

– Ela está com aquelas dor de novo, tá ligado? E os médicos num sabe o que é!

– Que pena hein! Ela é tão legal!; não merece isso.

– Pois é, mas já tá melhor. Ela tomou um chá e melhorou.

– Tá certo; mas mudando de assunto, você tá mesmo lendo direto, é?

– Bom, eu leio quase todo dia mesmo

– É, Rael, o Matcheros que me disse, ele ainda ligou que você pode ficar meio xarope de tanto lê. (p. 75)

A leitura não privilegia Rael efetivamente, como não foi capaz de salvar Emma Bovary, personagem de Flaubert, outra leitora que não conseguiu melhorar a própria vida, apenas sonhar com uma outra, que jamais esteve a seu alcance, produto que era de uma representação falida como a do amor romântico. O conhecimento adquirido por meio da palavra escrita não o poupa de nada. É como se o saber que a leitura propicia fosse justamente causa de um sofrimento ainda maior. Um prenúncio negativo aos olhos dos demais: Rael pode “ficar xarope de tanto lê”, como Quixote também teria ficado.

A falta de oportunidade ou de interesse para estudar são assuntos de conversas entre outros personagens. Numa posição que seria aparentemente a mais politicamente correta, Narigaz defende o estudo:

Falta algo pra esses manos, sei lá, preparo, eles têm que se ligá, pois se vocês notar, tudo tá evoluindo e os chegaram tão lá no mesmo, e não tô dizendo isso porque sou melhor não. Cê tá ligado que comigo isto não existe, mas na moral, cara, esses aí dormem até meio-dia e fica rebolando nos salão até de manhã, os playbas tão estudando. Evoluindo, fazendo cursinho de tudo que é coisa. (p. 93)

Já Matcherros parece não dar ouvidos ao que seu interlocutor está dizendo e em resposta ao comentário feito por Narigaz menciona uma história contada por um pastor, o que marca uma suposta descrença no estudo e aceitação do discurso fatalista e supersticioso do crente:

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

Narigaz mantém seu discurso em defesa da educação formal como meio de garantir um futuro mais promissor. Não à toa, ao pensar no futuro ele o localiza espacialmente, em um lugar que estaria “mais pra frente” de onde estão, moram, são. Isto é, um onde que está sempre atrás do futuro, sem alcançá-lo:

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. (p. 94)

Matcherros até concorda com Narigaz e demonstra, ao contrário do que tinha sido entendido anteriormente, estar ciente das coisas que o outro diz. No entanto, teria desistido de pensar da mesma maneira que o colega, ou ao menos de falar, discursar. Na sequência ambos calam-se após a conclusão que o tal futuro “tá mais perto” dos “boy”:

– 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 para 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 o que eu quis dizer, mas já falei pra caralho, né, mano? (p. 94)

A possibilidade de um futuro melhor por meio da educação parece um direito negado e muito distante. A falta de perspectiva dos personagens de *Capão pecado* lembra a de Fabiano, personagem de Graciliano Ramos (1998) em *Vidas secas*. Retirante iletrado, Fabiano chega à conclusão de que o conhecimento nunca supriria suas necessidades, visto que, como ele tinha observado, os livros de outro personagem, seu Tomás da bolandeira, eram inúteis para os que precisavam, como ele, resistir às dificuldades impostas pelo meio:

Agora queria entender-se com sinhá Vitória a respeito da educação dos pequenos. Certamente ela não era culpada. [...]. E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha.

– Está aí.

Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito.

Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais. Ele Fabiano, muitas vezes dissera: _ “seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa igualzinho aos outros”. (RAMOS: 1998, pp. 21-22)

A partir dessa interpretação, o episódio do cartão de Natal ganha um significado complementar. A leitura – nos dois sentidos – que Rael faz o distingue, mas como já dizia Fabiano “ele se estrepa, igualzinho aos outros”, como de fato o desenrolar do enredo faz crer. A questão do desemprego, por exemplo, que é muitas vezes citada em *Capão pecado* como um problema coletivo não parece atingir Rael em um primeiro momento. Ele, que no início do romance é empregado de uma padaria, logo consegue um emprego melhor em uma metalúrgica. Na ocasião em que consegue o novo posto, de quebra apaixona-se por uma linda garota, Paula. Ela, mesmo sendo namorada de Matcherros, um dos melhores amigos de Rael, corresponde imediatamente à paixão do rapaz. A traição dos amantes cria uma atmosfera de desgraça iminente, visto que no local onde se passa a história é sabido que algo deste tipo é vingado com morte:

Em seu íntimo Rael se sentiu um traidor pelos pensamentos que tinha. Pensava em Paula constantemente, mas sabia que ali traição era resolvida à bala, tinha que saber tratar o amigo para que não desconfiasse. (p. 55)

Além de conseguir um emprego melhor e uma mulher, Rael tem a oportunidade de morar numa casinha nos fundos da metalúrgica. Aproveita e chama Paula para morar com ele e decide contar a verdade sobre o relacionamento entre os dois para Matcherros, seu amigo e até então namorado dela. A discussão entre Rael e Matcherros, que pelo tom da narrativa poderia causar um grande infortúnio, nem sequer aparece no texto. Uma única frase desta conversa é mencionada páginas adiante. Em uma determinada ocasião, quando já está vivendo na casa nos fundos da metalúrgica junto de sua mulher e filho, Rael relembra algo que Matcherros teria dito naquele dia que ficara “em sua cabeça por alguns anos: ‘Da trairagem nem Jesus escapou’”. (p. 130)

A comparação coloca Matcherros na posição de Jesus e Rael na do apóstolo Judas, apontado como o traidor do Cristo, e soa também como uma espécie de presságio, podendo se referir ao risco de Rael também ser traído por Paula, uma vez que os papéis desempenhados pelas mulheres, como será analisado a seguir, são bem definidos. Elas são geralmente maternais ou traidoras. A profecia não tarda. Certo dia, Rael chega em casa e encontra um bilhete de sua mulher. Fora abandonado. Embebedado, arruma encenka com várias pessoas da vila onde mora e tenta agredir seu patrão que mais tarde o demite. De um instante ao outro

Rael perde tudo o que ganhou e ainda descobre que Seu Oscar, justamente quem lhe deu o emprego, a casa e que indiretamente proporcionou a aproximação e o casamento com Paula é amante dela:

Finalmente ele tinha entendido tudo, a casa dos fundos da metalúrgica era um favor, mas não para ele, e sim para a amante do Seu Oscar. Talvez ela, Paula, já saísse com ele bem antes; afinal como Matcherros dissera, “Da traição nem Jesus escapou”. (p. 138)

Diante desses acontecimentos, o que no princípio do romance poderia parecer improvável se dá: Rael alia-se a Burgos, o assassino do bairro, para matar Seu Oscar. No entanto, mesmo quando se torna um criminoso, há toda uma preocupação da narrativa em apontar a diferença das motivações de cada um dos personagens. Rael não ignora a lei da favela, ele a aplica ao matar o patrão dentro da própria metalúrgica, mas ele mata pela vingança, pelo ciúme e pela honra, enquanto o outro (Burgos) participa da ação pelo dinheiro. No momento do crime, Rael pensa em seu filho, Burgos no que poderia adquirir. Para além da denúncia, a referência a uma arma de guerra em mãos de um marginal, reforça a atmosfera bélica, uma vez que na guerra a ambiguidade de intenções também perpassa os sujeitos envolvidos:

Rael ia fazer por vingança, pela honra; Burgos ia fazer pela grana. Burgos o rendeu facilmente com uma pistola F. N. modelo 1903 calibre 9 mm, que fora desenhada para o Exército belga, o empurrou para dentro do escritório. Rael adentrou a metalúrgica e seu Oscar suou frio quando o viu com uma calibre 12 nas mãos. Burgos começou a revirar o escritório, achou o cofre e seu Oscar deu a senha. Rael encostou a arma em sua cabeça e lembrou de Ramon, Burgos pegou o dinheiro e pensou numa CBR novinha e numa mina na garupa, muito gostosa. (pp. 138-39)

Rael mata Seu Oscar e é preso logo em seguida. Burgos, receoso de que Rael o entregue para a polícia, manda matá-lo:

Rael sentiu uma dor horrível quando o seu amigo de cela enfiou a caneta em seu ouvido, ele só arregalou os olhos e pensou em seu filho, Ramon. Seu corpo foi retirado da cela pela manhã e encaminhado ao IML. (p. 141)

A ideia de sacrifício faz pensar ainda na origem do nome “Rael”, que além de anagrama de real, tem origem na palavra hebraica “Rahel” que significa ovelha (OBATA: 1986, p. 258), animal que por sua vez era tradicionalmente imolado pelos antigos hebreus para expiar os pecados, missão que o messias cristão também se propõe a cumprir por meio da crucificação.²⁹

No entanto, é preciso lembrar que em *Capão pecado*, Rael não é o único oferecido nesse “holocausto” que nada redime – essa palavra é, inclusive, usada no próprio texto para referir-se à realidade retratada. A própria estrutura do romance sugere que seu protagonista não seja apenas Rael. A saga de outros personagens como Maria Bolonhesa, Carimbê, tio Chico e Burgos – como destacarei nesta análise – não giram em torno desta “história principal”. Personagens como Val, Jacaré ou Testa, também ganham destaque, mas desaparecem mais rapidamente ainda. Cada um desses relatos tem pelo menos meio e fim, mesmo porque o fim vem logo, com a morte de alguém ou com uma sequência de tragédias, que praticamente anula qualquer perspectiva de retomada daquele personagem em questão no que está sendo contado. Não há esperança de recomeço para nenhum deles.

As narrativas que envolvem outros personagens, sem necessariamente a participação do personagem Rael, resumem-se ao desenrolar do episódio em foco. A maioria morre logo ou já surge morto na história, como mais um corpo caído em um beco do bairro. Os personagens destacam-se e ganham páginas no livro como os cadáveres encontrados no Capão, que despertam curiosidade nos moradores até o momento em que outro apareça. Não há a glorificação de Rael ou de nenhum outro após a morte. Ao contrário, Rael, como os outros personagens, é abandonado na história como aqueles que este representa o são pela sociedade. Depois do assassinato de Rael, o romance segue narrando outros acontecimentos. Quanto a Rael, ele é encaminhado ao IML e não se toca mais no assunto, recebendo o mesmo

²⁹ É possível que essa opção de Ferréz retome valores de alguma maneira já desagregados da forma romanesca, mas que reforçam o caráter coletivo da obra. Em *O romance está morrendo?* Ferenc Fehér nota o crescente anonimato do herói do romance. “Sabe-se cada vez menos sobre a origem, a família, o passado do herói do romance e torna-se notório que os *nomes*, que nos primeiros tempos do romance possuíam uma grande força de caracterização, perdem todo seu poder não se ligando mais ou menos estreitamente às figuras que os carregam. Quando, por fim, tal figura é designada por K ou A. G., estamos diante do termo final de uma longa progressão. Esse anonimato que torna incerto o personagem de K. ou do ‘estrangeiro’ significa o desagregamento completo do caráter público do romance constituído a partir da esfera íntima.” (FEHÉR: 1997, p. 59)

tratamento que todos os outros, tantos, personagens que morrem ao longo da história. As mortes no livro não ganham repercussão, assemelhando-se à maneira como a mídia aborda acontecimentos desse tipo ocorridos em espaços marginalizados. Aos moldes do tratamento midiático, os casos nunca ganham tratamento mais amplo. A abertura do capítulo 21 é outro exemplo desse recurso, ainda que revele um certo bastidor que o noticiário não revela:

Pássaro, Ceará, Nana e Dinás tinham dado entrada no Instituto Médico Legal às seis horas da tarde, deram muito trabalho para os médicos. Resolveram não tirar todas as balas, já tinham tirado mais de cinquenta e precisavam dar baixa em mais três que tinham vindo do Capão também. Foi uma das maiores chacinas da região, saiu nos jornais de manhã e entrou na estatística à noite. (p. 137)

No parágrafo imediatamente seguinte, a narrativa abandona os corpos que descrevia linhas acima e informa sobre o novo cotidiano de Rael que parece contrastar com o parágrafo anterior. O que deixa o contraste suspenso é uma desconfiança materna:

A metalúrgica tinha crescido bastante, e a casinha dos fundos onde moravam já estava toda reformada. Rael já era pintor na metalúrgica, e era muito dedicado, visitava sua mãe diariamente, mas seus amigos quase não o viam; era do serviço pra casa direto. Todos sentiam saudades, perguntavam a dona Maria sobre o filho, e dona Maria sempre dizia que ele estava bem, mas a realidade era que sentia algo estranho em relação a Paula, coisa de mãe. (p. 137)

O desfecho dado à trajetória de Rael, igual ao de todos os outros, parece comprovar o que seus colegas (e Fabiano de *Vidas secas*) adiantavam, que seu suposto conhecimento e dedicação ao estudo e ao trabalho não lhe garantia um futuro tão diferente assim. Para qualquer pessoa que fosse informada dos acontecimentos que envolveram seu assassinato o ocorrido soaria natural, afinal, é comum bandido mandar matar bandido ou, tomando as palavras do personagem Narigaz: “É foda mesmo, no final todo mundo que morre neste fim de mundo [e aqui cadeia é extensão da periferia] é classificado como a mesma coisa”. (p. 92) Todos estão manchados por um pecado original: morar no Capão; ser pobre, filhos da migração forçada pela miséria e da escravidão. O desfecho trágico talvez solucione a contradição que parecia existir na representação de todo um grupo de pessoas marginalizadas

na imagem daquele Rael cheio de conquistas. Se Rael tivesse triunfado, talvez deixasse de ser retrato onde homem e lugar confundem-se.

Passado e presente na quebrada

Capão pecado é formado por 23 capítulos divididos em cinco partes (cada uma delas, com a participação do texto de um *rapper* – conforme tratado na parte I). Prevalece no romance o uso da terceira pessoa no pretérito perfeito do indicativo. No entanto, é preciso destacar que, apesar dessa predominância do pretérito como tempo verbal da narrativa, ela não rememora nada, não tenta re-localizar passado qualquer. Há poucas referências à infância de alguns personagens e praticamente nada sobre a origem de seus pais. Nas histórias dos personagens é rara a menção a avós, por exemplo. Tampouco há referências à formação histórica da periferia ou do bairro Capão Redondo. Nessa falta de recuo temporal para caracterização do espaço e dos personagens talvez exista uma única exceção e, curiosamente, ela se dá no tempo presente, como analisarei a seguir.

No romance em questão, o uso do pretérito parece funcionar mais como maneira de reforçar a onisciência do narrador, como aquele que sabe tudo o que aconteceu (e acontece), além do fato de ele ter mais força “realizadora” e “individualizadora” do que a voz do presente (ROSENFELD: 2007, p. 16), garantindo no plano estético e formal a eficácia do *pacto de verossimilhança* tratado no capítulo anterior. Em um plano mais simbólico, que perpassa toda a atmosfera dessa dissertação como maneira de se aproximar de seu objeto também pela linguagem religiosa que evoca desde o título, seria importante lembrar ainda que o tempo passado remete ao ato de confessar-se oralmente no catolicismo. Quem confessa seus pecados, os revela como parte de um passado do qual pretende abrir mão para abster-se no presente. Diante dessas considerações, é possível afirmar que o que está no passado está no presente. Cada coisa que se passa é uma denúncia do que continua acontecendo. O agora é o tempo da realidade retratada em *Capão pecado*, onde as vidas são breves e as mortes rápidas perpetuam-se.

Por sua vez, o uso do tempo presente fora do discurso direto das falas dos personagens chama a atenção e, ao destoar dessa utilização mais geral, possibilita interpretações mais particulares que levam a questões centrais da obra. Uma espécie de falha que alicerça a forma, por assim dizer. Tal desvio pode ser notado, por exemplo, nos momentos em que a voz do narrador une-se à voz interior dos personagens. Trata-se de um

presente paroxístico que parece amplificar o som dessa voz em forma de protesto e nunca de devaneios fictícios que compensem as frustrações cotidianas, funcionando qual microfone e caixa acústica para um *rapper*. Para Carolina Correia dos Santos, “A voz do narrador se mistura com a do personagem de forma que é quase impossível distingui-las. Os questionamentos de Rael se tornam questionamentos da própria narrativa que, por isso, também se mostra militante”. (SANTOS: 2008, p. 21) Esse efeito aparece na ocasião em que Rael entra em uma igreja evangélica. Ele não consegue orar, mas suas orações listam as razões da revolta que o impedem de religar-se ao divino. Em meio a constatações de ações sucessivas registradas no tempo passado, o presente parece pontuar que tudo aquilo permanece no agora:

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

Essa aproximação entre o *rap* e as orações nessa voz amplificada implica o desejo de ser ouvido por alguém. Essa escuta se dá sempre em um momento exato, em um presente muito específico para quem ouve e sempre inacessível para quem pronuncia. É um rádio ligado, com seu locutor e ouvintes. É a fé de quem ora no escuro a um Deus que não se vê. É escrever sem saber exatamente quem vai ler. É o instante da leitura como revelação, quando o pacto é estabelecido e, ao ler, ouvir os disparos evocados pela palavra escrita em uma realidade que é e existe agora em um dado lugar onde a ficção nem sempre é um direito. Por isso, tudo o que se interpreta ali é da ordem do possível:

Cebola ligou o rádio, apagou a luz e pediu a Deus que protegesse os seus familiares e seus amigos, continuou ouvindo o 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. (p. 112)

Outro exemplo desse recurso aparece quando o narrador expõe os pensamentos de um homem, de quem não se informa o nome, que entra no mesmo ônibus em que estão Rael e Paula. Ele se senta ao lado do motor e acompanha-se os movimentos de sua indignação. Presentifica-se nessa escolha estrutural a própria consciência que “classifica”, “sabe”, mesmo constatando que eles “mandam”:

Os pensamentos do homem o *transportavam* a algo real e persistente. Caminhos em círculo. Paranoia do cotidiano. O homem só, ali no canto, *classifica* a si próprio como um louco e a vida como louca. Sua consciência em jogo. *Sentia-se* preso, embora *estivesse* em liberdade. *Há* pouco ele *invadira* a casa de um *playboy* nos Jardins. Agora, no ônibus periférico rumando para casa, a visão *era* outra. As casas iam aparecendo, uma após a outra, sempre mal-acabadas. O homem *sabe* que alguns poucos homens *mandam* no resto dos outros homens, o homem conversava com sua própria consciência. (p. 66) (Grifos meus)

O presente em meio ao passado também “fotografa” uma condição material, física, estática, apesar da movimentação acelerada (intensificada por advérbios como “já”, “apressadamente” e “rápido”) dos seres e da natureza ao redor. As casas frágeis são metáforas dos corpos expostos a toda ordem de sofrimento. Reminiscência de uma tragédia no pesadelo da vigília, um retrato tenebroso do que foi uma família:

Rael se *retirou*, pois *estava* garoando. As pessoas que antes estavam na viela *já tinham entrado* e os poucos que *ficaram* na rua *já estavam* dentro dos bares. Rael *andava apressadamente* e preocupado, pois o tempo *esfriara rápido* e, quem não *tem* casa com laje *fica* ferrado, pois o frio *entra* pelos buracos e *detona* qualquer um. [...] Foi para o seu quarto, *apagou* a luz e *deitou*, mas antes de dormir, Rael se *lembrou* da família dos Pereira que, em uma noite fria,

decidiu acender um monte de carvão para aquecer a casa e *foi* dormir. A mãe, o pai e os dois filhos *amanheceram* mortos, asfixiados. (p. 78) (Grifos meus)

O presente também não deixa esquecer certas regras, que valeram ontem e valem hoje, repetidas insistentemente no texto:

É só um noia saber que tal mano comprou na boca, não pagou, e nada aconteceu, que tá feito o boato que os chefes da boca não tão com nada. **O respeito tem que prevalecer.** (p. 33)

Burgos segurou o cano firmemente na boca de Testa e lhe fez elogios com demasiado ar de superioridade, suas palavras não alcançavam o pequeno menino viciado em pedra e pichador nas horas vagas, pequeno devedor, muito pequeno para tão grande dívida. **A lei na quebrada não é a quantia, mas sim o respeito, que deve acima de tudo prevalecer.** (p. 85) (Grifos meus)

No capítulo 14, o presente parece “filmar” o homem em fuga, como animal de caça. A alusão predatória contida na alcunha da vítima, Jacaré, é invertida. Seu caráter rasteiro, capaz de ferir mortalmente (ao dirigir embriagado, causa um acidente que mata uma mulher grávida, e foge sem prestar socorro), volta-se contra ele. Ainda que em um breve instante sua natureza réptil pareça agir em seu favor, salvando-o de seus predadores, quando mantém a cabeça enfiada numa fossa. O lugar escolhido para o ataque ao corpo do personagem, o estômago, faz pensar nesse órgão como depositário das presas, onde a morte é digerida. Mas ao contrário da grávida que matou no acidente, Jacaré não traz nada em seu ventre, por isso quando é feito o disparo “ouve o eco da bala lá dentro, dentro de si”.

A elaboração ficcional dessa morte e das razões que levam a ela parece dirigida minuciosamente, quadro a quadro. Essa vida que se arrasta passa como um filme diante do sujeito à beira da morte é um lugar-comum que reflete tempos em que cinema e televisão fazem parte do repertório autoral. Como uma câmera, a ação verbal carrega personagem cenário adentro, pregando-o literalmente aos materiais dos quais os barracos são feitos, pregando-o ao lugar-cruz que é o Capão Redondo. Enquanto ele corre, os pensamentos disparam, procura motivos, embarca em viagens, a vida em *flashback*, “em trechos rápidos”, cenas que sobrepõem uma a uma até a morte inevitável. A ação, próxima de seu final, faz uso

do gerúndio do verbo congelar, como pausa em processo de uma imagem até então em movimento. Tudo parece muito rápido ainda que o trecho seja longo:

Jacaré corre, se espreita rapidamente entre as apertadas trilhas com laterais rústicas, de madeira, um verdadeiro labirinto. Pregos não totalmente pregados às tábuas recolhidas na feira para se montar barracos rasgam sua pele. Só o ar frio da noite e o calor da fuga não o faz sentir a grande dor. Ele corre para salvar sua vida, eles o perseguem, não sabe quem são, nem quantos, mas sabe que o querem. Motivo? Enquanto corre, sua vida passa em trechos rápidos no confuso universo da sua mente, passam rapidamente as lembranças, até chegar a essa noite. Badalações, sorrisos, muita bebida, uns baseados. É uma festa, ele, meio doido, esbarra num homem, no homem errado. Ele grita. Em meio às tábuas por cima das quais acabara de passar havia um prego, e agora ele está fincado no seu pé. Mesmo assim, Jacaré sabe que não pode parar. Quer chegar em casa, quer dar um beijo em sua mãe, quer vê-la pela última vez, quer ao menos pedir perdão. Não deveria ter saído, ainda mais sozinho e desarmado... Seus pensamentos agora se confundem, já está cansado e descuidado. Cai em uma fossa, seu corpo afunda, o cheiro de podridão o faz vomitar, seu vômito se mescla à água suja que ele tenta não engolir no desespero. Seus perseguidores estão se aproximando. Ele permanece com a cabeça dentro da fossa, até eles passarem. Os passos se distanciam, Jacaré já se sente aliviado; sai de lá enojado, mas com um leve sorriso no canto da boca. Se depara com um cano escuro, ele até pode jurar que é uma pistola. Ela está posicionada na altura do seu estômago e Jacaré ouve o eco da bala lá dentro, dentro de si. Ele vê um menino, 12 ou 13 anos no máximo, mas não reconhece o pivete: não era ele na hora do desentendimento na festa. O menino resmunga algo. Jacaré está quase congelando, mas entende as palavras de seu executor:

– Lembra da mina que tu matou na batida, sangue? (pp. 91-92)

Há, no entanto, entre os 23 capítulos de *Capão pecado* um em que a narração se dá integralmente no presente. Trata-se do capítulo 15, dedicado a Carimbê. No final do capítulo 14, fica a pista de que a trajetória que será acompanhada no seguinte, ainda que esteja no tempo presente, se passa no passado. O personagem, bêbado e caído no chão, diz qualquer coisa que não é compreendida pelo seu sobrinho Cebola e seu colega Narigaz, mas o narrador encerra a descrição da cena com a seguinte sugestão: “Talvez lembrando de um acontecimento passado”. (p. 95) O tempo presente é usado para acessar uma memória no

passado. Inversão que de alguma forma pode abalizar a interpretação de que tudo o que é narrado no passado na verdade busca representar um agora que se repete cotidianamente.

Essa exceção que destaca inusitadamente um personagem marginal dentro do romance, sublinhada pela ordem temporal diferenciada, parece de alguma forma transportar para o interior da obra o exercício formal de sua própria intenção política ao se inserir na literatura como conjunto de publicações que espelha múltiplas vivências. Apesar de a grande maioria das sinopses, resenhas, ensaios, dissertações e teses referirem-se ao enredo de *Capão pecado* centrando-se na trajetória do personagem Rael, trata-se de um romance protagonizado por muitos outros. Não estou me referindo apenas ao fato de a história de um representar a de uma coletividade, o que também parece verdadeiro como interpretação, mas à presença concreta de uma quantidade significativa de personagens ficcionais que integram a narrativa. Praticamente não há personagens anônimos no romance, tampouco multidões generalizantes, ainda que alguns vizinhos em torno de cadáveres apareçam como grupo homogêneo. De maneira geral, os personagens têm nomes ou apelidos bastante significativos (Maria (s), Luís Negão, Sandrinho, China, Marquinhos, Vasp, Zé Pedro, Panetone, Amaral, Matcheros, Cebola, Lucas, Silvinha, Pedrinho, Halim, Alaor, Amarelos, Testa, Mariano (o Capachão), Alzira, Zeca, Ratinho, Filó, Will, Dida, Narigaz, Raulio, Azeitona, pai Ixá, Geóvas, Jacaré, Zoião, Sapo, Kim, South, Mixaria, Capa, Marcão, Celso, Jeguinho, Chapolim, Cuba, Fabiano, Jura, Izé, Dinei, Val, Fátima, os Pereira, Ceará, etc.). Também são apresentadas suas características físicas, particularidades no modo de falar e relações que se ligam às histórias dos demais. Portanto, basta uma única leitura mais atenta para se perceber a quantidade de vozes e figuras que se erguem no texto. Enquanto Rael é o protagonista de uma história de traição e morte, Burgos, para citar o exemplo mais evidente, é o personagem principal de inúmeras histórias aparentemente paralelas, porque mesmo que a maioria delas possa caber sob a constatação de “mais um crime”, são muitas as razões e consequências de suas ações do início ao fim do romance. Entre os assassinatos de Burgos, para se ter uma ideia, está o de seu próprio irmão que é portador do vírus HIV, que abre o capítulo 12. Não se trata de uma morte encomendada dentro do mercado do tráfico, por exemplo, mas resultado de uma lógica macabra de eliminação do sofrimento. Burgos mata para que o irmão deixe de sofrer, mas também para poupar-se do sofrimento de assistir à morte agindo vagarosamente no corpo do outro (acostumado que está ao tombo rápido de suas vítimas), que, afinal, não tem o seu sangue. “Subir” (matar) o próprio “mano” trata-se apenas de adiantar o único futuro a ele reservado, sem possibilidade de cura:

– Cê tá ligado, ele não quer mais saber de dor, da precisão, da fome, da porra da noia. Cê tá ligado? Ele só quer adentrar a terra, parar de sofrer, mano.

– Mas, Burgos, num dá dessa, mano, ele é seu irmão, como você vai subir seu irmão?

– Que se foda! Ele é meu mano de criação, e o filho-da-puta vai morrer de qualquer jeito, China.

– Mas ele pode tomá aquele bagulho lá, aquele tal de AZT.

– Que nada, num vou ficar vendo ele se acabar assim, o vírus tá comendo ele, e hoje ele vai subir.

Burgos estava ao seu lado já fazia alguns minutos, tomaram algumas cervejas e depois combinaram de fumar um baseado lá no pátio do José Olímpio. Apesar de ser seu irmão, ele nunca tinha sido tão bem-tratado assim por Burgos, e quando acendeu o baseado ele perguntou o que tava pegando. Burgos respondeu que ele iria subir, porque tava com o vírus da Aids. Ele tremeu e quase derrubou o bagulho, mas pensou se tratar de uma brincadeira e disse que o vírus ainda não havia se manifestado, e talvez nem chegasse a se manifestar, afinal a medicina estava avançando a cada dia. Burgos nada respondeu, puxou uma pistola italiana Beretta calibre 22 LR da cintura e mandou ele dar o último trago de sua vida. Ele fumou, jogou a ponta no chão e caiu na quadra com um único tiro no meio da testa. (p. 83)

Esses personagens todos, com menor ou maior participação, povoam os capítulos e tendem a aparecer em muitos deles, em situações comuns, em diálogos, em referências que, de uma forma ou de outra, convergem para um mesmo cenário ao qual todos pertencem – a periferia da zona sul paulistana. O capítulo de Carimbê, o único de quem o leitor fica sabendo o nome completo, (assim como o do dedicatário do romance) – Lavinho Gama Souza Ares Ferreira – diferencia-se nesse aspecto, pois é todo ele a história de como foi parar no bairro onde todos os outros moram. A narrativa o flagra em deslocamento (ele deixa Minas Gerais e vai procurar emprego no Rio de Janeiro). Trata-se, sobretudo, de uma história que se passa fora das margens de São Paulo e que, não à toa, repete tudo o que se passa ali. O que talvez queira dizer que o quadro pintado do Capão Redondo não é apenas local.

A novela carioca do mineiro Carimbê não tem vista para o mar: uma das imagens mais recorrentes é a de vômitos e ele próprio é feito de privada por um chefe:

Zé Márcio, que é mestre-de-obras e responsável pelos serviços realizados, entra no banheiro com a intenção de tirar água do joelho, se assusta quando vê seu

funcionário naquela situação, puxa o pênis pra fora e não demora a mijar no ajudante de pedreiro, sem nenhum remorso, fecha a braguilha e sai. (pp. 98-99)

É mais uma história indigesta que tem entre seus temas: migração, não acesso à educação formal, bebedeiras, desentendimento com a polícia, agressão, mulher coisificada, violência sexual, desemprego, humilhação, falta de perspectiva para o futuro.

Ao contrário da maioria, Carimbê praticamente não aparece no romance até virar o protagonista de um capítulo. É mencionado rapidamente por seu sobrinho no capítulo 10, como “aquele bosta” que “num presta pra nada” e que não faz mais do que a obrigação ao ajudar a construir uma casa para viverem, e no 13, como o responsável por um café muito aguado. “Café de homem não presta, e na maioria das vezes era seu tio, o Carimbê, que fazia”. (p. 90) Surge de fato apenas no finalzinho do capítulo 14 como um corpo caído. Sua presença que, em um primeiro momento, quase não é percebida por Narigaz e Cebola, causa enorme asco ao ser aproximada em detalhes pela descrição. Tudo nele e em volta dele provoca repugnância:

Até aquele momento ele não havia notado a presença de seu tio, Carimbê, que se encontrava deitado sem camisa, com uma aparência horrível; enrugado, com os lábios secos e os olhos vermelhos; careca, com alguns fiapos de cabelo somente na nuca, com a calça e a bota toda suja de lama e mijo. Notou ainda catarro no travesseiro, viu a dentadura dentro do copo com água, o cigarro ainda aceso e pela metade no chão, o cinzeiro sujo, um copo de café sujo. Tudo era sujeira à sua volta. Sua respiração era lenta e forte, seu olhar concentrado no teto, estava bêbado novamente. Narigaz também reparou o aspecto horripilante daquele bebum com apelido de jogador de futebol estrangeiro. Ambos se retiraram da cozinha e Carimbê ficou lá, parado, pronunciando palavras incompreensíveis para outro ser. Talvez lembrando de um acontecimento passado. (p. 95)

Encarar essa imagem insuportável, dividi-la com os demais como denúncia de uma situação insustentável (tão bem representada por um bêbado que não se aguenta em pé) e destacar um personagem secundário do que se considera a história principal (ou a História com H maiúsculo), a meu ver, são ações centrais na literatura de Ferréz. A atenção às tais “palavras incompreensíveis” murmuradas por esse “bebum” (homem-situação-lugar) converte-se na missão de traduzi-las em literatura como meio propício à compreensão no estranhamento.

Voz como acontecimento

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por papel conjurar seus poderes e seus perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

MICHEL FOUCAULT

Aceitem como legítimas suas dicções, que são capazes de criar envolvimento e beleza, por mais que se afastem do padrão estabelecido pelos escritores de elite.

REGINA DALCASTAGNÉ

Diálogos entre personagens dispostos em discurso direto abrem três desses capítulos, a começar pelo primeiro, sendo, portanto, a forma escolhida pelo autor para dar início ao próprio romance e consequentemente a porta de entrada do leitor no universo que procura apresentar por meio da escrita. Sem qualquer outra preliminar, lêem-se as seguintes falas dos personagens Vasp e Marquinhos:

- 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 cachorro, cê tá ligado?
- Já fui esfaqueado duas vezes, mano; uma pelo Luís Negão e a última foi pelo Sandrinho e o China, uns moleque forgado da porra. (p. 15)

De maneira geral, a ausência de recuo temporal para caracterização do espaço e dos personagens que se constata acima será um traço de toda a narrativa, uma vez que o leitor é inserido diretamente nos acontecimentos. Nesse ponto crucial da obra, sua abertura, o acontecimento central é a própria linguagem dos homens da periferia, como registro e referência a uma dimensão sonora que fratura o padrão formal, além do que ela exprime, contendo menções a temas, situações e elaborações simbólicas do romance como um todo:

vício, satanização do lugar a partir de metáforas e personagens bíblicos, miséria, violência e convívio com a ameaça constante da morte.

Essa opção amalgama tais vozes ao espaço e ao tempo a partir do qual elas falam. Isto é, voz, espaço e tempo configuram-se dimensões inseparáveis que abarcam suas contradições na singularidade da formalização literária da experiência do autor em um mundo concreto, ou talvez fosse mais apropriado dizer: mundo esfacelado. Mariarosaria Fabris compara o fragmento inicial de *Lambões da caçarola*,³⁰ de João Antônio, a esse início de *Capão pecado*, atentando justamente para o registro da linguagem:

É o mesmo recurso impactante de introduzir o leitor diretamente no universo a ser narrado, sem preâmbulos; é o mesmo registro linguístico que, deixando de lado muitas vezes a norma padrão, faz aflorar uma língua aderente às personagens retratadas, numa linguagem em alguns trechos quase criptológica, da qual, mais do que entender palavra por palavra, apreendemos o sentido global. (FABRIS: 2002, p. 129)

A linguagem apresentada, marcada por impropriedades em relação à língua portuguesa formal, neologismos, vocabulário policial, também dá margem a leituras alternativas. Nem toda gíria é completamente compreendida pelos que não têm familiaridade com este universo. A expressão “cê tá ligado?”, que também aparecia no texto de Brown, e que também foi interpretada na parte I desta dissertação, é identificada na fala de quase todos os personagens do livro, pontua cada frase em que ela aparece de maneira dual. Pela repetição vulgarizada, esta expressão soa quase como um ponto sem qualquer significado, mas por se tratar de uma construção que coloca um questionamento, dá abertura para outras interpretações, pois: compactua com quem domina o assunto, que poderia responder “sim, tô ligado, não precisa dizer mais nada”; coloca os que estão “de fora” entre o conhecer e o desconhecer – perante o que é novo e apreendido, estes diriam algo como “sim, estou me ligando”; uma terceira possibilidade seria ainda a de a interpelação do narrador cair no vazio, como simples refrão sem sentido para o leitor que estivesse completamente ausente do contexto retratado.

Esse discurso que procura mais ampliar as fronteiras por meio de um vocabulário supostamente inacessível para alguns, do que propor uma aproximação segue em direção contrária a uma das características que se identifica, por exemplo, na prosa denominada por

³⁰„ __ Trabalhadores do Brasil!

Pé no chão, barriga de fora, nariz moncoso, cabeça despenteada, caras de fome, lombrigada. Aqui no beco da onça a molecada negra passa o dia debaixo do sol, na rua de terra.” (ANTÔNIO: 1977)

Alfredo Bosi de *brutalismo* que tem como principal autor Rubem Fonseca, vertente por este consagrada desde 1963 com *Os prisioneiros*. A temática da violência é interpretada como uma tentativa de aproximação da realidade dos excluídos e uma reação aos efeitos violentos das desigualdades sociais, tendo como resultado uma formalização mais crua na medida da crueza que busca retratar:

Neste aspecto a ficcionalização literária da época [década de 1970] pode ser compreendida como uma ressimbolização da emergente violenta realidade dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades. A recriação literária através de uma linguagem coloquial “chula” representava, ao mesmo tempo, a vontade de superar barreiras sociais da comunicação e imbuía a própria linguagem literária de uma nova vitalidade, superando o impasse do realismo tradicional diante da nova realidade urbana. (SCHOLLHAMMER: 2000, p. 242)

Assalto de Natal (paulistano?)

Levantaram a voz: “Tira do mundo esse homem! Não é digno de viver! [...] Quando o iam amarrando com a correia, Paulo perguntou a um centurião que estava presente: “É permitido açoitar um cidadão romano que nem sequer foi julgado?” [...] Veio o tributo e perguntou-lhe: “Dize-me, és romano? – “Sim”, respondeu-lhe. O tributo replicou: “Eu adquiri este direito de cidadão por grande soma de dinheiro”. Paulo respondeu: “Pois eu sou de nascimento”.

ATOS 22, 22-28

O delinquente, o bandido na cidade de São Paulo é, certamente, [...] um dos habitantes da cidade que tem seu corpo aquinhado, possuído, destituído de autonomia diante de uma sociedade que, não raro, procede sua imolação fundada, justamente, na atribuição da culpa.

PAULO CÉSAR ENDO

Uma das primeiras cenas de *Capão pecado*, já comentada anteriormente, quando foquei o episódio do cartão enviado pela firma em que o pai de Rael trabalhava, se passa em uma véspera de Natal. No parágrafo anterior à descrição que tem no cenário símbolos propriamente natalinos (“os três em volta da árvore brilhante, se é que se pode chamar um cabo de vassoura em um pote de margarina com cimento e quatro varetas de bambu com pedaços de algodão na ponta de árvore de Natal”. p. 17), o narrador apresenta os personagens como dispostos em um presépio e congela a cena no pretérito imperfeito do verbo ser no subjuntivo, modo verbal que expressa a ação ou estado denotado pelo verbo como um fato irreal, que se deseja, ou que emite sobre o fato real um julgamento. Também remete aos tempos imemoriais de cunho fictício das histórias de “era uma vez”.

Rael acordava sempre às cinco da manhã, horário que presenciava seu pai já arrumado e sentado na cadeira, tomando café, esperando alguns minutos para ir trabalhar. Sua mãe sempre lhe trazia café com leite na cama, e ele não sabia que essa era a época mais feliz da sua vida. (p. 17)

A cena passada é colocada em um plano inacessível no presente, que não se replicará. Assim, o “sempre”, advérbio que se repete no trecho destacado, conota todo um tempo passado rompido com o que está por vir. Dado que, se aquela era a época mais feliz da vida de Rael, entende-se desde o princípio que não haverá outra que a superará em satisfação, tampouco a chance de um “feliz para sempre”. As imagens do pai arrumado para trabalhar e da mãe dando-lhe café com leite na cama são memórias de madrugadas em uma história que para esse personagem acaba provavelmente em uma noite infeliz, uma vez que o narrador nos informa que “Seu corpo foi retirado da cela pela manhã e encaminhado ao IML”. (p. 141) A conclusão narrativa que arremata o episódio natalino desencadeia uma sucessão de “era” e evoca mais uma vez a imagem da sagrada família, ainda que nela seja o filho quem vela o sono do pai:

Era Rael sábio e entendeu aquilo
Era Zé Pedro humilde e dormia tranquilo.
Era mais uma família comum.
Era um Natal de paz. (p. 18)

A realidade de perdas “constantes e aparentemente intermináveis” sentencia ao fracasso qualquer mensagem natalina. A véspera de um Natal escasso na casa de Rael gesta a

abundância de mortes encontradas no decorrer da história. “O lugar dos presentes estava vazio. E era quase Natal.” (p. 17) Era quase Natal, mas nunca uma quase morte. Onde o homem é lugar, esses corpos estendidos no chão convertem-se em terreno baldio na paisagem diária, presença esvaziada e muda, que cabe a quem fica recompor. Ferréz os recompõe pela linguagem, dando-lhes a voz tomada. Quanto aos mortos, eles viveram, mas já não sabem nem mesmo que estão mortos, são presentes ausentes. (KEHL: 2000b, p. 138) A imagem recorrente do Natal é usada sempre para marcar oposição, seja entre condições sociais: na cadeia, após assassinar o ex-patrão e amante de sua mulher, Rael ouve alguém contando que trabalhou “para um burguês filho-da-puta que tinha de tudo”, inclusive, “uma puta árvore de Natal forrada de presentes” (p. 139); seja por evocação de sua atmosfera de abundância e plenitude no momento em que não só faltam outras chances na vida, como se perde a chance de viver. No trecho a seguir, soma-se a esse Natal como um momento de rememoração do que se ganhou na hora da perda derradeira, o fato de na composição ele ser buscado por um personagem chamado Testa. O apelido do personagem assassinado por Burgos (aliás, outro nome bastante significativo, que remete a história da cidade e por derivação de sentido às suas cercanias, como também ao burguês que se estabelece nas cidades por meio de atividades lucrativas, no caso, seu negócio são os crimes), alude ao seu caráter metonímico, do que aparece frontalmente na narrativa, mas representa todos os outros membros de um corpo social. O beijo materno na testa também se estende a um todo:

Ele se entregou e aceitou a morte como se aceitasse um grande presente, em seus pensamentos as palavras finais de Burgos não contavam, ele viu lindas paisagens, ele estava viajando, mas foi ruim o ar que entrou em sua boca quando o primeiro disparo foi efetuado, Deus! Como é ruim, não dói, pensou o menino. Simplesmente o ar entrou pelo furo e provocou um frio insuportável, são dois os tiros, e então três, mas o frio impedia seu raciocínio e ele viu um médico, sua mãe o pegou no colo e beijou sua testa, seu pai deu um caminhão no Natal, seus amigos lhe fizeram uma linda festa-surpresa, sua primeira namorada foi a Regina, filha da dona Dulce, seu amigo lhe deu um CD do Gog de presente e ele escutou: “Um corpo estendido no meio da rua, somente Deus por testemunha”. (pp. 85-86)

A alta natalidade do mundo extra-literário aparece em *Capão pecado* apenas como visão desagradável de um acidente e suas vítimas (mães precoces e seus filhos):

O dia estava em seu ápice, a feira já estava montada, era só abrir a janela e ver as mulheres passando. Pena que a maioria que geralmente fazia ali suas compras semanais já trazia suas crias. Um incidente comum, infelizmente, para a maioria das garotas entre 12 e 18 anos. (p. 121)

A gravidez, ao que tudo indica, fruto de uma orgia entre Fátima, Zeca, Pássaro e Amarelos, é indesejada e tornar-se vida descartada antes mesmo de nascer, macabramente convertida em entretenimento para crianças e adultos, luto que dá lugar à festa:

Fátima tomou o remédio indicado pela amiga. O primeiro morador a sair para trabalhar quase pisou no desprotegido cadáver, e de manhã a vizinhança inteira estava olhando o feto jogado no meio da calçada. A criançada fazia a festa. (p. 142)

Nesse romance, o único nascimento é o do filho de Rael, Ramon, que ficará órfão de pai; uma grávida morre em um acidente de moto, morte que será vingada gerando outra morte; e crianças surgem na narrativa trabalhando dentro de um cemitério, “se ofereciam para plantar flores nos túmulos”. (p. 126) A morte, portanto, está na base de sua composição temporal e espacial, no enredo central e nos paralelos, na estrutura léxica e semântica, todas as construções são espreitadas por ela em sentidos variados. A maioria dos personagens construída é destruída nesse romance-chacina, até aqueles que nem apareceram na história, apesar de pertencerem ao mesmo cenário:

Pássaro, Ceará e Dinas tinham dado entrada no Instituto Médico-Legal às seis horas da tarde, deram muito trabalho para os médicos. Resolveram não tirar todas as balas, já haviam tirado mais de cinquenta e precisavam dar baixa em mais três que tinham vindo do Capão também. (p. 137)

O narrador conta que “seu irmão [de Matcherros] entrou na sala correndo e disse que havia um homem no São Bento e que todos iam ver”. (p. 52) Entende-se na sequência que esse “homem” referido na sentença anterior sem qualquer adjetivo que o qualifique trata-se de um morto e automaticamente evidencia-se a razão de tamanha curiosidade: “Nandinho respondeu que ele e o Alaor já estavam vendo o cadáver e que todo mundo tava lá”. (p. 52) Há nessa curiosidade mórbida dos que “comem carniça” um aspecto humano – eles velam o morto por horas, enquanto os legistas não perdem tempo no serviço –, mas, sobretudo *voyeurístico*. Um

morto, mesmo caído na rua de todos, não deixa nunca de ser uma intimidade exposta na carne perfurada, no sangue que escorre, nos olhos vidrados. E vasculhar com o olhar as entranhas daqueles que na maioria das vezes são, ou são vistos como, bandidos só é possível assim, sem que aquele que é observado possa reagir a esse olhar. É um encarar sem dar a cara a tapa, que em alguma medida pode se assemelhar à postura do leitor que busca na *mimesis* dessa literatura uma fruição somente estética.

Duas horas depois a Tático Sul chegou ao local, cobriu o corpo com um lençol pedido a uma vizinha. Ficaram comendo carniça por mais de seis horas quando o IML chegou e foi logo retirando o corpo. O pessoal nem estranhou o fato de os legistas não terem examinado o corpo, todos por ali já estavam acostumados com o descaso das autoridades. (p. 37)

Em outra morte descrita no romance, o tal *voyeurismo* funesto dos outros materializa-se em uma procissão de gente querendo espiar o corpo em posição sacrificial, em uma inversão absoluta da cena de Natal, na qual os reis magos vêm de longe presentear a vida divinizada que promete salvação:

A fila estava andando, mas logo se desmanchou quando um cara saiu lá de dentro reclamando que a mãe do maluco havia retirado o corpo e o pusera na cama. A maioria das pessoas desistiu de ver o corpo; afinal, todos queriam vê-lo na forca. (p. 52)

A morte, quando acontece no interior das casas, também é escancarada, porque dentro delas o mais privado está sempre em tensão constante com o público. A casa nunca é uma “espécie de forte que o isola de seu próximo” como na tradição do romance moderno. (FEHÉR: 1997, p. 61) Assim, o motivo de um suicídio não se justifica na ordem íntima.

– E aí, o que tá pegando aí, mano?
– Um maluco se matou por causa de uns problemas, acho que é por causa do desemprego – respondeu Narigaz.
– Se fosse assim, mano, nós tudo já tinha se matado, né não? – perguntou Alaor a Matcherros. (p. 52)

A literatura presentifica essa ausência, retira desse lugar a condição de “cemitério clandestino”, onde a vida já exterminada é enterrada anônima, e a perpetua, em oposição ao imediatismo da mídia. O lugar que aparece na imagem recortada pelas câmeras dos jornais (independentemente da mídia) é logo substituído por outro a partir de critérios de novidade, mas não desaparece do horizonte de quem com ele convive em seus caminhos diários. A referência aos nomes das ruas, estabelecimentos e áreas pelas quais se passa atesta um relacionamento estreito que se tem com o local, onde cada endereço é manifestação de um tipo de troca. Não se passa sem envolvimento, sem saber o que está por trás de cada fachada ou sob as construções. Por outro lado, o registro midiático é recuperado no discurso quase como comprovação do que se fala:

Rael se despediu de Marcão e Celso, que eram irmãos e donos da padaria, subiu a rua Ivanir Fernandes e depois passou pela Falkemberg. De lá ele avistou a escola Maud Sá e ainda pensou em passar na quadra pra ver se tinha uns colegas jogando bola, mas deu prioridade em achar a metalúrgica. Prosseguiu e chegou à rua da feira, avistou a padaria São Bento, subiu mais um pouco, passou por ela, passou a rua da Tenge onde antigamente era um grande matagal. Ele lembrou que quando aquela área foi desmatada para se construir um conjunto habitacional, foram encontradas inúmeras ossadas: ali era um cemitério clandestino. A imprensa noticiou o fato, que causou grande impacto na população. A polícia foi até lá, desenterrou alguns corpos, levaram para perícia e até hoje não se chegou a nada. (p. 44)

A interrogação no intertítulo acima – Assalto de Natal (paulistano?) – remete simultaneamente ao fato de que esse assalto à vida que se presencia na leitura do romance em questão não é apenas paulistano, como o auto de Natal escrito por João Cabral de Melo Neto em *Morte e vida severina* não é apenas pernambucano, e à exclusão destas pessoas da própria cidade e dos benefícios de viver nela, uma vez que nas margens onde sobrevivem a urbanidade é sempre incompleta ou de risco. (ROLNIK: 1999, p. 191) A periferia é um prolongamento da cidade, mas também sua negação, fratura exposta que se quer esconder. Nesse contexto, a aparente homogeneidade da pergunta “natural de onde?” é colocada em xeque como observa Adécio de Souza Cruz (2009) em sua tese de doutorado, na qual cita um depoimento de Tia Dag, educadora que preside a ONG Casa do Zezinho, no documentário *A ponte* (2008), reproduzido a seguir: “Esse jovem da periferia, ele não é paulista, ele não é

paulistano, ele não é brasileiro. É periferia. A cidade não acolhe ele, a cidade não quer saber dele, a cidade não aprimora ele. Então ele é o que? A identidade dele tá aqui”.

“Universo. Sistema solar. Planeta Terra. América do Sul. Brasil. São Paulo. Zona Sul. Santo Amaro. Capão Redondo. Bem-vindo ao fundo do mundo”, são palavras do próprio autor em um dos textos introdutórios da edição de *Capão pecado* publicada em 2000. Essa sequência de lugares, que imita uma câmera partindo de uma tomada geral para um *close*, aponta para uma localização, mas no romance esse lugar não é apenas um cenário. Essa sucessão de referências geográficas tem como efeito um movimento que parte do alto e segue verticalmente para baixo, do mais geral para o mais específico. E é lá de baixo, do “fundo do mundo”, que o que estava calado emerge. O “fundo” é o que está mais abaixo, e fica evidente a dimensão social da expressão uma vez que os moradores desse lugar estão no nível mais baixo da escala social no meio urbano, onde as questões, contradições, problemas do centro se intensificam. “Fundo” remete ainda a um sentimento, vivência ou conhecimento arraigado para além da superfície: é âmago. Ferréz não escreve a partir de escombros e ruínas, mas do que nem chegou a se erguer. O provisório que perdura está no cenário onde as casas envelhecem sem ganhar acabamento, numa eterna obra por fazer. Cabendo apenas o acabamento que é sinônimo de morte.

Habitar esse lugar, habitar o tema do romance, é estar em uma posição de exceção em relação ao território de leis, que ao não serem seguidas, suspende o regime que garantiria a preservação da vida. Trata-se da “vida nua”, denominada por Giorgio Agamben (2004: p. 73) em referência ao texto “Crítica da violência”, em que Benjamin (1971) reflete sobre o dogma que afirma o caráter sagrado da vida. “Vida nua”, aquela que porta a associação entre violência e direito. O filósofo italiano retoma uma figura que integrava o direito romano, o *homo sacer*, um ser humano que simplesmente podia ser morto sem que o responsável pela morte precisasse responder pelo ato, mas que também não podia ser sacrificado, por ser propriedade dos deuses íferos, para tratar esse paradoxo da matabilidade e insacrificabilidade que recai sobre os excluídos, “dúplice exclusão [religiosa e profana] e dúplice captura”. (AGAMBEN: 2004, p. 90)

A morte do *homo sacer*, alvo privilegiado da ação violenta, não é ritual, não tem a importância atribuída à vítima sacrificial como representante da comunidade, por isso a referência a essas vidas no plano simbólico jamais e de forma alguma sugere a possibilidade de proteção e salvação. Personagens de *Capão pecado* encarnam no plano literário essa “crise sacrificial” ou “crise das diferenças”, nas palavras de René Girard (1990), como representação

da demolição de qualquer ideal democrático, civilizador, da própria ideia de cultura. Suas vidas breves dentro de um romance são a formalização da perpetuação da violência.

Deslocamentos e sujeitos deslocados

De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?

GUIMARÃES ROSA

*Dialética da flânerie: por um lado, o homem que se sente
olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por
outro, o totalmente insondável, o escondido.*

WALTER BENJAMIN

O isolamento da periferia em relação ao restante da cidade aparece na narrativa, por exemplo, na impossibilidade instaurada de se haver um contato com os de fora que não se converta em confronto e submissão absoluta, com repercussão sempre destrutiva. Entre esses outros estão os patrões e a polícia (ainda que os policiais sejam em sua maioria moradores da periferia e privatizem boa parte do poder público que lhes é atribuído, eles são representantes do governo).

A polícia não garante que a lei do centro valha ali. É temida e sua ação é sempre autoritária, arbitrária e brutal. Onde o homem é o lugar, cada entrada em cena da polícia representa um corpo ou vários invadidos, como na ocasião em que uma viatura atropela participantes de um baile: “uma viatura da Rota veio em toda velocidade e partiu pro meio do povão, sem mais nem menos. Mais de dez pessoas foram atropeladas e muitas acabaram com contusões, pois foram pisoteadas na correria”. (p. 23) E como está em questão essa “tombada” entre o homem da periferia e os agentes do Estado, um esbarrão acidental nunca é acidente na construção de um episódio. Repete-se no trecho seguinte a truculência policial justamente em espaços destinados ao lazer, no momento do encontro lúdico com o outro, onde e quando as pessoas dançam desarmando o corpo:

Carimbê vem rodando agarrado a sua fubanga e o choque é imediato, o sargento cai de cara no chão, todo mundo para. A música é interrompida, os polícias que

vêm logo atrás o levantam rapidamente. Carimbê tenta entrar no meio da multidão, mas o pessoal se afasta dele como quem se afasta da morte, e todos apontam para ele e sua fubanga quando o sargento pergunta furioso.

- Quem foi o grande filho-da-puta que me derrubou?

Carimbê se aproxima ainda agarrado a sua companheira e tenta dizer que foi sem querer, que ele simplesmente estava dançando e que... mas não dá tempo nem de pronunciar a palavra seguinte, já leva um tapão na cara, sua companheira tenta falar que a culpa era só dela... e também leva um sopapo na orelha, os dois ficam cabisbaixos e não tentam esboçar mais nenhuma reação, o sargento ordena que todos vão embora, pois a festa havia terminado.

Ordena também que o dono do bar feche o local e se retira com a arrogância de sempre. (p. 98)

Essa usurpação do corpo, aquilo que se tem de mais próprio e singular, repete o modelo escravocrata, uma vez que a violência era um direito e até dever do proprietário, que era responsável por disciplinar seu escravo. (ENDO: 2005) E retomando a figura do *homo sacer*, seu próprio corpo: “na sua matável insacrificabilidade é o penhor vivo da sua sujeição a um poder de morte, que não é porém o cumprimento de um voto, mas absoluta e incondicionada. A vida sacra é vida consagrada sem nenhum sacrifício possível e além de qualquer cumprimento. (AGAMBEN: 2007, p. 106)

Quando tio Chico, pai de Burgos, aceita o insistente convite dos “irmãos” evangélicos, embarcando com eles em um ônibus que vai para o “Terminal Bandeira”, no centro da cidade, é vítima de um espancamento dentro da própria igreja. Não aguentando o “ritmo frenético de sentar e levantar que os pastores empunham” ao seu corpo “já destruído parcialmente pelo álcool” e assustado com “tantos gritos estranhos”, ele decide sair correndo, mas um pastor que o julga possuído pelo demônio vai colocando a mão sobre sua cabeça. Esse gesto absolutamente autoritário de impor as mãos sobre alguém com o fim de expulsar dele algo que considera maligno é repudiado no mesmo instante por tio Chico que reage violentamente. Por sua vez, os pastores não se limitam à violência simbólica:

Um lhe deu uma gravata e o derrubou, os outros o pegaram pelas pernas e o levaram para um quartinho, e depois o trancaram. Ficou sozinho ali uns cinco minutos e não tinha ideia do que estaria pra acontecer. Foi quando a porta se abriu e entraram cinco pastores. O último fechou a porta e tio Chico, mais calmo, se dirigiu ao primeiro e disse que estava muito nervoso e que... mas não

deu tempo dele terminar a frase, foi logo tomando um murro na boca, enquanto o outro pastor lhe deu um sopapo na orelha, logo depois de tomar um telefone. Tio Chico não viu mais nada, a última coisa que escutou foi:

– **Pode bater, irmão, pois o demônio que domina este corpo não o deixa sentir nada.** (p. 116) (Grifo meu)

A violência que surpreende o corpo surpreende a alma em dimensões muito mais fundas que as feridas na carne. Por isso a representação literária desses choques comunica a constituição da subjetividade exposta à repetição traumática instituída como mistério doloroso nestes espaços. Traz à tona interioridades a partir de uma perspectiva autoral nova que representa personagens bastante ausentes nas letras brasileiras.³¹ O que não significa afirmar que alcance sempre esse desafio, mas que se lança nele de modo inédito, porque talvez parta dele como missão estabelecida no pacto proposto ao leitor.

As estratégias da elaboração literária utilizadas por vezes parecem falhar no sentido de aprofundar-se na representação desses seres, como no primeiro episódio do atropelamento do baile, no qual adota um condicionamento jornalístico ao apresentar o número de mortos e feridos, mas no segundo caso explora a particularidade da história do personagem Carimbê. Por outro lado, ao incorporar à narrativa um recurso tão pouco literário e fracassar com ele em matéria de representar os impactos que um atropelamento como o descrito deve ter desencadeado em planos individuais e mais humanos, acaba por criticá-lo.

Quando, pelo contrário (e contrariado), é o personagem morador do Capão Redondo que se desloca até o centro, impera um desencontro. É o caso de quando a mãe de Rael, que trabalha como diarista, pede para que ele vá buscar seu pagamento com um de seus patrões que mora na Liberdade. A fala de Rael anuncia a incomunicabilidade:

– Ah! mãe, você sabe que eu não gosto de trocar ideia com esses *playboys*, e ainda mais para receber. (p. 24)

No que segue, o narrador acentua todo o sentimento de revolta do personagem em relação ao outro, o seu Halim, que ali representa toda a classe que se opõe àquela da qual o livro quer ser porta-voz. Não há nenhuma relação de afeto ou mesmo solidariedade entre os personagens de uma ou outra classe. A relação se dá apenas na troca de serviço por dinheiro. No trecho que segue, seu Halim nem cumprimenta Rael. Não há entre eles nenhum contato físico, como um

³¹ Em mapeamento do personagem do romance brasileiro atual, com obras publicadas entre 1990 e 2004, Regina Dalcastagné (2007) constata a ausência dos pobres e dos negros nessas representações.

aperto de mãos, por exemplo. A única ligação é a de patrão e empregado, o que é enfatizado na imagem em que um entrega o pagamento para o outro, sendo as notas (o capital) o único elo existente entre eles. A palavra “dinheiro”, aliás, repete-se neste trecho insistentemente:

Chegando ao mercado de seu Halim, o pão-duro já o havia visto de longe e já estava contando o **dinheiro** para lhe dar. Rael se aproximou e Halim nem o cumprimentou, só entregou o **dinheiro** e disse que o serviço de sua mãe estava lhe custando muito **dinheiro**. Rael não respondeu nada, só guardou o **dinheiro** no bolso, disse obrigado e se retirou. (p. 24)

Esse trecho de *Capão pecado*, um dos únicos em que Rael sai do bairro, abre espaço para uma comparação com um outro deslocamento do subúrbio para o centro, o de Vicente, protagonista do conto “Busca”, de João Antônio, publicado originalmente em 1963. A pontuação de alguns paralelos expressa diferentes visões de mundo nas construções narrativas desses dois autores que falam a partir das margens, ajudando a entender algumas especificidades de um ou de outro.

Enquanto Vicente sai de casa sem um motivo específico, contrariando uma recomendação da mãe, Rael o faz por obrigação, atendendo, inclusive, a um pedido materno. Em sua saída sem rumo certo, o primeiro decide passar na casa de um colega chamado Luís, com quem trabalha numa oficina: “Sujeito diferente. Meteu-se com estudos à noite, esforça-se”. (ANTÔNIO: 2004, p. 28)³² Mas, apesar desse comentário, Vicente não nutre pelo tal sujeito exatamente admiração... Rael, antes de seguir para a Liberdade, passa na casa de Matcherros em busca de companhia para o trajeto. O amigo, conhecido por ser preguiçoso e varar madrugadas em claro jogando videogame, é o oposto dele próprio: trabalhador, estudioso, matriculado em curso de datilografia, fã de livros. “Matcherros estava dormindo, e Rael sabia como era demorado até ele despertar e se arrumar. O jeito era ir sozinho mesmo.” (p. 35) Os valores de Rael apoiam-se no trabalho honesto e no estudo, para Vicente, isto é coisa

³² As citações seguintes retiradas do conto “Busca”, de João Antônio (2004), serão referidas apenas com os números da páginas em que se encontram na edição utilizada.

para otário.³³ De uma maneira ou de outra, ambos, Rael e Vicente seguem seus caminhos desacompanhados.

No caminho até a casa de Luís, Vicente perde-se e encontra meninos jogando bola. O episódio com a molecada gera identificação. Vicente, que já tem seus primeiros cabelos brancos e o que adora “nesses meninos são os cabelos despenteados”, rememora sua juventude, quando teve de deixar o ringue por causa de um golpe que recebeu no fígado. Na rua desconhecida pela qual entra por engano, ele retorna a um lugar de onde nunca saiu (aquele onde exercitava sua paixão, o boxe, mas também algum lugar mais no interior de si). Um *flashback* marca sua falta de esperança no futuro:

Provavelmente a mão do juiz subia. E desceu todas as vezes. Eu não vi nada. Quinze dias depois voltei aos treinos. Sem ânimo, a moral lá embaixo. Freitas, que me preparou desde menino, me iludia:

— Que nada! Você chegou à décima segunda sem perder. Isto é raro. Quem sabe para o ano...

E o mesmo Freitas, alguns meses depois:

— Não pode Vicente. Com esse negócio no fígado, não pode.

— Eu não opero. Bobagem, Freitas. Isto não impede.

— Então...

Não continuei. Deixei o ringue, larguei uma vontade que trazia desde moleque e que era tudo. (pp. 29-30)

³³ Essas diferentes visões sobre o trabalho propõem uma reflexão sobre as possibilidades de leituras das representações, como bem mostra João Luiz Lafetá em sua análise de *Jorge, um brasileiro*, de Oswaldo França Júnior. Jorge, por sinal, também enfrenta os desafios do deslocamento, numa estrada repleta de obstáculos de todo tipo na viagem das oito carretas de Caratinga a Belo Horizonte, sob chuva e a ameaça da queda de barreiras nas estradas enlameadas: “Jorge nos conta sua vida, e ela está completamente entrelaçada com o seu trabalho, a ponto de ser muito exato descrevê-la com o lugar-comum ‘minha vida é o meu trabalho’. As pausas na labuta são mínimas – para o amor, para as refeições, para o breve descanso do sono depois de horas exaustivas – e, mesmo assim, são determinadas pelo ritmo daquilo que deve ser executado. [...]. Há, portanto, uma valorização do trabalho, coisa rara numa literatura que quase sempre o desprezou e evitou representá-lo, que glorificou o malandro e, quando mostrou o trabalhador, foi para exibir a exploração de que ele é vítima e combater politicamente sua opressão. [...] Talvez haja nessa crença no valor do trabalho alguma coisa de muito ideológica, um desconhecimento da alienação que costuma ocorrer sob tais condições de vida”. (LAFETÁ: 2004, pp. 251-52.) Ao analisar um outro texto, o crítico considera ainda outra hipótese que também vale a pena reproduzir: “Pode ser que esteja errado, e justamente o sentido dessa obstinação do trabalho seja outro: em *O homem de macacão*, o mecânico (personagem principal) sente tal prazer com a tarefa bem feita, com a oficina bem aparelhada, com a competência profissional, que não posso deixar de pensar num grande ‘devaneio da vontade’, que sonha recortar no cotidiano duríssimo desses homens um espaço organizado e harmônico, farto e livre de crueldades da carência”. (LAFETÁ: 2004, p. 252)

O caminho que Vicente perfaz é sobre sua própria vida e o sentido dela. Seu deslocamento é o do sujeito que caminha de um ponto a outro, mas também o do que é deslocado, isto é, fora de propósito. Passa por cenários coletivos, mas fala de um “eu” que vaga solitário. Não à toa, segue a pé, sem itinerário certo. Já em seu percurso até a Liberdade, Rael não se identifica com nada. E o que sente, sugere um sentimento de todo um grupo que ele representa em oposição a um outro, o dos que moram em uma região mais abastada da cidade. Há também alguma crença de justiça no futuro, ainda que seja por meio da morte:

Ele tinha nojo daqueles rostos voltados para cima, parecia que todos eles eram melhores que os outros. Se seu pai estivesse com ele, com certeza já teria dito: esquentar não filho, eles pensam que têm o rei na barriga, mas não passam dessa vida sem os bicho comê eles também. Os mesmo bicho que come nois, come esses filhas-da-puta; lá embaixo fio, é que descobre que todo mundo é igual. (p. 24)

Em sua “busca”, Vicente resolve sentar-se em um jardim público, onde parado revisita os tempos do quartel, farras, porres, “uma porção de lembranças”. E ali acaba vivendo um encontro terno com uma criança, registrado por João Antônio num gozo ambíguo, interrompido com a chegada da babá:

Uma criança passou-me, deu-me um tapinha no joelho. Achei graça naquilo, sorri, tive vontade de brincar com ela. Ficamos nos namorando com os olhos. Ela se chegou, conversamos. Perguntei essas coisas que se perguntam às crianças. [...] Paguei-lhe um sorvete de palito, e ficamos eu e a menina até os aventais muito brancos da empregada surgirem na praça. (p. 31)

Diante da imagem da menina de uma outra classe social, o personagem pensa no que não realizou: “A garotinha do jardim público poderia ser minha filha”. Mas Vicente não lamenta não ser pai – quem sabe o que lamenta ao relembrar a menina como filha? A provocação do “tapinha no joelho”, a conotação de sedução do verbo namorar em “namorando com os olhos” e a sugestão fálica daquilo que ele paga para a menina, “um sorvete de palito”, parece autorizar em meio a uma atmosfera de carinho inocente a leitura de um desejo implícito de ordem sexual: como movimento de unir-se ao outro ou de subjugar-lo? Tratando-se de uma criança fica evidente o jogo de poder entre o mais forte e o mais fraco. A menina que tem babá uniformizada trabalhando para ela, ali, naquele instante de encontro, está suscetível a ele

como ao que tudo indica nunca mais estaria. Por sua vez, o encontro de Rael com Seu Halim é marcado pela dura pena de suportar o descaso do outro e o próprio ódio que quer explodir. Não há qualquer possibilidade de troca que não seja aquela determinada pelo dinheiro, como mencionado anteriormente, e, quem sabe, como supõe o narrador, o vislumbre de uma troca de posições nesse jogo de forças.

Rael vai e volta de ônibus do Capão para a Liberdade. A imagem de sua volta dentro do coletivo parece ultrapassar a mera descrição, sugerindo uma interpretação de seu deslocamento enquanto grupo, seguido do retorno a um lugar que reconhece como seu. Já Vicente não se identifica com os passageiros dentro dos ônibus nem está dentro deles, segue a pé, e diz “essa gente”, sem incluir-se. O narrador em primeira pessoa usa inclusive sujeito indeterminado – “viaja-se” – e refere-se aos bairros da periferia como “essas vilas por aí”, como quem fala de lugar ao qual não pertence. De volta à própria casa, tampouco, sente-se em seu lugar.

Andando tão devagar. Procurava alguma coisa na tarde. O vento esfriou. Não sabia bem o que, era um vazio tremendo. Mas estava procurando. Os ônibus passavam carregando gente que volta do cinema. Para essa gente de subúrbio mesquinho, semana brava suada nas filas, nas conduções cheias, difíceis, cinema à tarde, pelo domingo, é grande coisa. Viaja-se encolhido, apertado. Os ônibus se enchem.

– Essas vilas por aí são umas misérias.

Tocava para a casa. Lídia e mamãe lá estariam às voltas com costuras, receitas disso e daquilo, lá sei. Daniel iria reclamar, dizer como diz sempre que sou um sujeito que vive na lua. (pp. 31-32)

Para Rael, o outro lado da cidade, ironicamente um bairro chamado Liberdade, é o lugar do outro, território do inimigo, inclusive, inimigo que deve ser destruído:

Pegou o primeiro ônibus, desceu no terminal Capelinha e lá pegou o Jd. Comercial. Conforme o ônibus avançava, ele se sentia melhor, se sentia mais em casa. Era constante o pensamento de que seu amigo Ratão estava certo, talvez 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. (pp. 24-25)

Não há nenhuma abertura aos grupos dominados, ao contrário do que constatava Antonio Candido em “A dialética da malandragem”. O que o crítico dizia sobre a sociedade americana, para traçar um paralelo de distinção em relação à brasileira, passa a fazer todo o sentido com o espírito de *Capão pecado*, uma vez que os indivíduos de outros grupos podem ser manipulados ao bel-prazer por não pertencerem à mesma lei:

A alienação torna-se ao mesmo tempo marca de reprovação e castigo do réprobo; o duro modelo bíblico do povo eleito, justificando a sua brutalidade com os não-eleitos – os outros, reaparece nessas comunidades de leitores quotidianos da Bíblia. Ordem e Liberdade – isto é, policiamentos internos e externos, direito de arbítrio e de ação violenta sobre o estranho -, são formulações desse estado de coisas. (CANDIDO: 2004a, p. 43)

O sentimento interior do pecado, da culpa, aludido no título do romance de Ferréz ao adjetivar e integrar o nome do bairro por extensão, evoca a existência de uma sociedade moral, onde “o ‘mal do outro’ não tem conserto se não ao preço do ‘nosso mal’ em nome do bem”. (FUKS: 2000, p. 35) Se há culpado, que haja o crime. (FREUD: 1923 apud ENDO: 2005) O pecado é dos outros (de quem está no centro), mas são eles (marginais) que pagam e no que vão pagar pecam, como consequência de uma relação desumanizada própria à ordem capitalista. Mal eliminado com mal.

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

Na abertura do conto, Vicente observa o tanque, e pensa em dar um jeito nas manchas de limo. Ao final do conto lembra-se, sem que os leitores possam chegar a alguma conclusão de suas resoluções e atos, se é que existiram e existirão: “de que precisava passar uma escova no tanque”. (p. 33) Voltado para dentro, o personagem olha para fora, diante de seus olhos a paisagem do lugar onde mora. João Antônio fecha o conto com a imagem do tanque sujo, mas pouco antes coloca a escuridão no horizonte do personagem, mantendo a dualidade de possibilidades, pois o dia termina, mas no céu bilha uma “lua em potencial”, e, afinal, não é lá que Vicente vive segundo Daniel? E se o que está no horizonte é uma “mancha grande preta”, ele também é “meio azul”, procurando “cor para a noite”:

Agora o sol descendo por completo. Uma lua em potencial, lá em cima, ganhava tons, parecia uma bola de ocre. Enorme, linda. Meus olhos divisavam no fundo de tudo o Jaraguá, mancha grande preta, meio azul... Meus olhos não precisavam. Era a hora em que as coisas começavam a procurar cor para a noite. (p. 33)

Rael ao chegar em casa parece querer apagar o vivido, limpando-se literalmente e buscando dentro da casa isolar-se no quarto e nas páginas dos livros que lê para esquecer. Não é o tanque que precisa ser limpo, mas ele próprio, contaminado pelo olhar alheio:

Entregou o dinheiro para sua mãe, correu para o tanque, lavou o rosto como uma forma de desabafo, como se estivesse se lavando dos olhares daquelas pessoas hipócritas. Foi para seu espaço naquela pequena casa, pegou um livrinho de bolso de faroeste e começou a ler. Era uma terapia para ele, uma forma de esquecer aquelas pessoas tão preocupadas consigo mesmas a ponto de não notar as pequenas coisas, os pequenos momentos, que às vezes trazem tanta felicidade. (p. 25)

Ferréz busca falar em nome de um grupo e denunciar injustiças em tom de revolta e protesto, mas seu protagonista de alguma forma aliena-se. João Antônio localiza o grupo, mas opta pelo retrato de um “eu” [talvez ele mesmo] com suas particularidades e desajustes. A falta de perspectiva coletiva é singularizada numa interioridade mais problemática (complexa) do que a de Rael. O que fica evidente pela própria maneira com que cada um encerra a ação de seus protagonistas nas respectivas narrativas. Vicente, talvez, tenha ido além da reflexão sobre a própria condição de seu lugar no mundo. Não casou, nem vê o trabalho como grande coisa. Continua em busca de algo que dê sentido a sua existência, ainda há no céu uma “lua em potencial”.

A postura de Vicente aparentemente descompromissada com seus iguais, com o lugar onde vive, e o desajuste com o que se espera do homem: trabalho, casamento, etc., da maneira apresentada, propõe uma leitura mais aguda sobre uma situação que parece sem saída, pois trata-se de uma figura atravessada por questões que cercam o humano no mundo, mas agravadas com a situação de pobreza. Como avalia Bruno Zeni, a literatura de João Antônio ultrapassa o retrato dos excluídos ou a sua biografia:

Cria um mundo completamente independente e desvinculado do universo no qual se mira. Assim, autônoma em relação à substância histórica e pessoal que a alimentou, a obra de João Antônio se configura como um lugar e um tempo à parte — um mundo ‘fechado’, com regras próprias, como na sinuca — em que a totalidade da literatura, na feitura da escrita, no evento da fala e na vivência da leitura, aproxima a todos: autor, personagens e leitores. (ZENI: 2004)

Rael estuda, trabalha, casa-se, tem um filho e simplesmente acaba morto numa cela. Há talvez na história desse personagem de Ferréz uma crítica ao trabalho e ao casamento, possível de ler nas entrelinhas, mas essa seria uma perspectiva crítica encerrada em si mesma sobre uma situação social que não considera implicações maiores fora e dentro do homem. É preciso atentar para o deslocamento possível desse homem-lugar nesse romance-chacina.

Interiores sem laje e sem céu

Esse lugar do banimento que o romance desloca para o centro da literatura não é apenas aquele localizável no mapa que, como foi visto, por conta de sua concretude inegável, media a leitura em primeira instância. É também identidade. Interioridades que tentam se erguer como barracos emergem e o que vem à tona não cabe em um endereço, tampouco em uma única leitura. Não se trata de afirmar que são questões universais, intrínsecas a qualquer lugar, (ainda que o recorte temático abordado a seguir possa suscitar essa percepção, afinal, pai, mãe, sexo e morte são inerentes a qualquer ser humano), mas talvez o contrário, são singularidades de um entre-lugar que, evidentemente são resultados de uma dinâmica social e econômica que não se pode perder de vista. À literatura de Ferréz coube enunciar o que não se enumera ou fixa sob esta ou aquela linha teórica, ainda que sobressaia um tom didático de acusação das causas e efeitos, a intenção falha e os desvios compõem. E, a meu ver, lê-la buscando aproximar-se de todas as interferências que ela suscita, principalmente no que falha, enquanto elaboração ficcional calcada em vivências até então mortas para as letras, é poder adentrar esse entre-lugar que é o interior erguido pela narrativa, sem tentar colá-la a qualquer constatação que a encerre para fora desse campo que ela conquistou: a literatura (qualquer coisa que escorre pelos dedos quando se pensa que agarrou).

Campo de batalha é evocado no grito de Rael em uma manhã que desperta depois de uma madrugada na qual se ouviam disparos contínuos: “– Bom-dia, Capão! Bom-dia, Vietnã!” (p. 74) Inferno é outra imagem recorrente usada para referir-se ao bairro, sendo,

portanto, a única dimensão simbólica de eternidade possível ali, mergulhada no sombrio, o lugar onde os pecadores se encontram após a morte para serem submetidos a penas.

Rael decidiu voltar e, no meio do caminho, avistou uma igreja evangélica. Rael entrou na igreja, o culto ainda estava no início, notou o livro preto que todos seguravam quase na mesma posição. Ele viu a atenção dos irmãos e, embora tivesse sido frequentador de uma igreja católica, tentou respeitá-los, pois sabia que ali estavam guardados do holocausto, do inferno verdadeiro e diário, ou pelo menos se escondendo temporariamente dele. (p. 53)

Nesse espaço onde a “lei da sobrevivência é regida pelo pecado” (p. 54), esboça-se por meio da consciência de Rael tratar-se de um destino (como paradeiro e sina) construídos e determinados por superiores que estão em algum outro lugar, fazendo escolhas, qual deuses, configurando uma predestinação na qual o divino que atua é sempre negativo. Será que é o destino de Rael tornar-se um assassino e morrer na cadeia? E considerando que ele é um representante dos moradores da periferia, então, todos estes estão fadados à miséria, ao crime e à prisão? “Ou trata-se de uma circunstância histórica, a explicitação e a crítica de um fenômeno que poderia ser transformado?”.³⁴

Rael constata: “aqui é o inferno de algum outro lugar”. Esse outro lugar é determinado historicamente na divisão entre senzala e casa grande na colônia de exploração da metrópole, explicitando no texto algumas de suas alegorias. O tom pedagógico e de protesto presente em muitas de suas partes mistura parábola e sermão, pois explica o sentido das metáforas e prega uma tomada de posição.

Rael tentou se concentrar em Deus, mas pensou no que seria o céu... teria periferia lá? E Deus? Seria da mansão dos patrões ou viveria na senzala? Ele entendeu que tá tudo errado, a porra toda tá errada, o céu que mostram é elitizado, o Deus onipotente e cruel que eles escondem matou milhões; tá na Bíblia, tá lá, pensava Rael, mas apresentaram Jesus como sendo um cara loiro. Que porra é essa, que padrão é esse? Chegou à conclusão mais óbvia: aqui é o inferno, onde pagamos e estamos pagando, aqui é o inferno de algum outro lugar e desde o quilombo a gente paga, nada mudou. (p. 54)

³⁴ Noemi Jaffe (2001, p. 22) coloca esta mesma pergunta ao comparar a trajetória do personagem Macunaíma, o anti-herói de Mário de Andrade, à do próprio Brasil.

A visão que se tem de Deus não vislumbra qualquer tipo de possibilidade da imagem e semelhança referida no mito da criação do homem. Se o Todo Poderoso, esse outro tão distinto de si no qual não se enxerga o eu, está no céu e ali é o inferno, Deus, portanto, é patrão. E se sua Palavra é a verdade, o caminho e a vida, ela também mostra uma faceta exterminadora de becos que rumam à morte. Se Jesus é mostrado como loiro, que teria ele a ver com gente preta? São pensamentos e questionamentos do protagonista Rael que pairam sobre toda a narrativa, sempre nessa relação com intertextos bíblicos muito conhecidos pelos moradores da periferia. Tais referências tornam-se elas próprias alegóricas, no espírito das parábolas encontradas nos Evangelhos. Por isso, ainda que as construções religiosas sejam postas em dúvida na temática do romance de Ferréz, elas imperam como meio de acessar compreensões e são parte fundamental de sua estruturação enquanto forma. É interessante notar que a revolta de Rael não configura descrença absoluta nesse universo, de modo que quando ele diz “tá na Bíblia”, refere-se a ela como fonte para embasar o que conclui como uma verdade velada. A “Palavra”, como o livro sagrado é conhecido entre fiéis, contém sua verdade. Afinal, toda verdade é ficção, toda ficção é verdade. E é preciso saciar a fome do que não se vê e não se diz, mas principalmente daquilo que falta no prato: “Se você tiver a moral de acreditar em tudo que a bíblia fala, eles te cadastram na igreja e te dão cesta básica” (p. 134), avisa Garret.

Capítulo 3

Domínios deles e delas

Mães que rogam

*Salve, Rainha, Mãe de misericórdia, vida, doçura, esperança
nossa, salve! A vós bradamos, os degradados filhos de Eva. A
vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas.*

SALVE-RAINHA

Capão pecado representa a conquista do direito à voz via literatura a um grupo dela excluído. Nesse coro que se ergue por meio do romance, no entanto, os timbres mais agudos seguem uma partitura patriarcal, ainda que desmantelada, uma vez que predomina o machismo em um cenário de figuras paternas enfraquecidas e de autoridades arbitrárias. De maneira geral, suas personagens femininas dividem-se entre santificadas e demonizadas. O laço entre os homens, irmandade concretizada entre aqueles que se chamam de “mano” não parece se estender plenamente às irmãs da mesma pobreza. Esse olhar dicotômico sobre a mulher, sempre a partir da perspectiva que desempenha em relação ao homem (mãe, esposa, filha) é determinante de certas ações centrais da narrativa, como é o caso de condutas e posturas desencadeadoras de violência: o assassinato que Rael comete, por exemplo, para vingar sua honra, liga-se à visão da mulher como posse. A análise não pretende estigmatizar tais marcas como sendo próprias da periferia urbana paulistana, mas ao identificar essas representações, questionar se os valores que geram determinados comportamentos explorados nos textos não estariam no centro de uma sociedade inteira, no que é mais coletivo, mas também singular e íntimo, e que ali, nas margens revelam-se de maneira mais escancarada, potencializando os alcances da luta para formalizar o que se vive e o que morre tantas vezes sem direito a luto.

A imagem que a narrativa constrói da mãe de Rael é metonímica, remetendo a todas as outras mães da periferia. Chamada Maria, seu nome evoca a santa “mãe de Deus”, a quem, na oração emblemática de seu culto, pede-se que rogue pelos pecadores, “agora e na hora da nossa morte”. Em um lugar “batizado pelo Diabo como Capão pecado”, agora e morte caminham lado a lado, uma vez que o bairro é em si este lugar de origem e formação, mas de onde se pode ser expulso a qualquer momento, em uma ambivalência quase uterina, onde vida e morte são correlatas. A essas mães-marias cabe um estado permanente de intercessão. A diferença é que no Capão dos pecadores as contas nos dedos somam mortes sem direito à ressurreição, ascensão, assunção ou coroação no Reino dos Céus. Não há “Mistérios

Gloriosos”. Acompanha-se certa semelhança com os “Mistérios Dolorosos”: agonia, flagelação, coroação (de espinhos), calvário e morte.

A maternidade divinizada aparece inclusive nos cultos não-católicos (em geral anti-marianos) muito presentes na narrativa. Em um ritual de exorcismo evangélico em que se busca expulsar o demônio, entre as nomeações atribuídas ao “inimigo de Deus” está inclusive uma que acusa sua orfandade:

Se o demônio, o sujo, o filho do belzebu, o canalha, o porco, o inescrupuloso, o traidor, o impotente, o filisteu, o dito, o afrescalhado, o que tem chifre, o que tem rabo, **o que num tem mãe**, o que queima meu povo no caldeirão quente, o que vicia, o que droga os filhos dos irmãos; se essa praga tá aqui, saia! (p. 115)
(Grifo meu)

Na apropriação popular de seu significado religioso, o nome Maria também é usado como sinônimo de uma mulher que padece de sofrimento, afinal, remete a dor das dores, a de presenciar a morte do filho na cruz. Assim, no romance, a mãe de Rael quando não está trabalhando, sempre está sentindo dor (que atinge sua estrutura e sua capacidade de digerir), sensações que não a deixam nem quando dorme: “os ossos dela doíam de uma dor imensa” (p. 78); “dona Maria estava no chão com as mãos postas sobre o estômago [...]. Dona Maria aquietou-se, mas ele sabia que a dor ainda não tinha acabado” (p. 74); “Notou que a pessoa que lhe dava de tudo tremia de frio e que estava com os dentes em pequenos movimentos fazendo um som baixinho, um som estranho, de agonia, de dor”. (p. 78) Essa última imagem faz lembrar, inclusive, a que se tem do inferno como lugar de sofrimento e ranger de dentes de modo que, mesmo aqueles que são santificados, em *Capão pecado*, jamais encontram repouso celeste. Qualquer paraíso está perdido, a não ser o das tentações, como comentarei adiante.

Todo o esforço da narrativa, portanto, é de aproximá-la de uma imagem de doação total, de quem se desfaz do que recebe em nome do filho, de humildade e até de certa pureza, infantilizada no uso de diminutivos empregados sobre aquilo que será posse dela: “Mais uma prova de amor de sua mãe, mais uma vez ela levantara de madrugada, o embrulhara com seu cobertor e ficara dormindo no frio” (p. 79); “Na sua cabeça lhe veio o pensamento da querida mãe, e ele tomou a decisão de no final do mês comprar um presentinho para ela. Talvez um vestidinho ou um sapatinho, bem humilde mesmo, pois sua mãe não gostava de nada que fosse luxuoso, não se sentia à vontade.” (p. 75)

Popular no Brasil, o nome quando colocado diante do artigo indefinido “uma”, uma Maria, refere-se a qualquer uma que não será lembrada, alguém sem importância, ninguém mãe de tantos “ninguéns”:

Logo ao entrar recebeu um beijo de sua mãe, que ainda estava com as roupas do serviço. Olhava a figura de sua doce mãe se dirigir ao fogão e girar o botão do fogareiro: o feijão estava pronto e o arroz seria o resto de ontem. Ela logo fez seu prato carinhosamente: arroz, feijão e mandioquinha frita. 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. (pp. 73-74)

Entre os dons dessa mãe Maria destaca-se ainda uma certa onisciência sobre o que se passa ou que se passará com os filhos, resumida pela constatação de que elas “sempre sabem”:

Rael rezou, tentou despistar. Sua mãe entrou, ela notou, pois suas mãos estavam postas. A mãe sabia no que ele pensava, as mães sempre sabem. Ela foi para o quarto se queixando de uma dor terrível nos ossos, Rael pediu bênção, ela o abençoou e foi se deitar, ele continuou rezando e pedindo que pudesse ficar com Paula eternamente. (p. 112)

Nesse sentido, a figura da mãe de Rael na narrativa é sempre um termômetro da sorte ou azar do filho. Quando é informada de que Rael vai morar com Paula na casa dos fundos da metalúrgica, o narrador revela uma certeza materna em relação ao filho: “o estava perdendo para sempre, e a solidão se apossaria daquela humilde casa”. (p. 127) Anos se passam e toda vez que alguém pergunta de Rael para dona Maria, ela respondia que ele estava bem “mas a realidade era que sentia algo estranho em relação a Paula, coisa de mãe”. (p. 137) E essa “coisa de mãe” em *Capão pecado*, ao que tudo indica, é lei.³⁵

Essa mãe onisciente, que nunca se esquece do filho, é colocada ao lado de Deus na hora decisiva que selará o destino:

³⁵ Mensagem reiterada na HQ *Os inimigos não mandam flores*, de Ferréz: “Mãe não erra nem fudendo”. (FERRÉZ: 2006, sem paginação)

Rael se esqueceu de Deus, de sua mãe e das coisas boas da vida, apertou o gatilho e fez um buraco de oito centímetros na cabeça de seu Oscar. (p. 139)

E Rael tão identificado com ela, numa insistente oposição ao pai, ao longo do romance, lembra-se só do filho na hora da morte:

Rael sentiu uma dor horrível quando o seu amigo de cela enfiou a caneta em seu ouvido, ele só arregalou os olhos e pensou em seu filho, Ramon. Seu corpo foi retirado da cela pela manhã e encaminhado ao IML. (p. 167)

De modo que a dimensão que esquece na hora de matar é lembrada na hora de morrer.

A mãe de Rael não é a única personagem-mãe-Maria a acompanhar seus filhos no calvário e morte. O “coração de mãe” de Maria Bolonhesa avisa “que algo ruim iria acontecer”, e esse pressentimento a coloca em vigília constante: “não fechava os olhos, não conseguia dormir desde que voltara” a morar no Capão Redondo. Seus filhos, Will e Dida eram acusados por um traficante de não terem sanado uma dívida em Paraisópolis. Antes de se deitar, essa Maria inicia seu ritual de mãe intercessora: “Levantou-se, acendeu a luz da sala, ajoelhou-se e começou a rezar, pois iria se deitar”. (p. 35) A oração, entretanto, é interrompida por um presságio: “Terminou a reza, abriu os olhos e olhou a Padroeira, como era seu costume todas as noites, mas sofreu um susto tremendo quando viu uma barata enorme passando entre a santa e a vela”. (p. 35)

A barata, imagem tão cara à tradição literária, seja na monstruosidade hiper-realista da *Metamorfose* de Kafka, ou ainda mais próxima dos leitores brasileiros em *Paixão segundo G. H.* e “A Quinta História” de Clarice Lispector, não deixa de ter significados para além de sua condição de inseto repugnante em um romance como o de Ferréz, no qual a realidade que se busca representar também carrega um imaginário de crenças que a integra em seu sincretismo e é parte de sua composição ficcional ainda que, em grande medida, simplificadora e maniqueísta.

Mas é interessante notar que no romance lispectoriano, a barata é encontrada em um espaço marginal de um apartamento de gente abastada. O quarto vazio da empregada, surpreendentemente limpo e claro, torna-se cenário central de um ritual sagrado e de comunhão com o demoníaco que liberta a patroa de qualquer condição apenas humana, rumo ao inumano, onde paradoxalmente, “o inferno não é a tortura da dor! é a tortura de uma alegria”. (LISPECTOR: 1998, p. 102) Em *Capão pecado*, onde “aqui é o inferno, onde

pagamos e estamos pagando” (p. 54), a barata adentra a sala de Dona Maria Bolonhesa, o lugar privilegiado da casa, e profana o espaço sagrado dedicado à “santa de devoção do casal”. A barata é um inseto relacionado a esgoto, a insalubridade, à sujeira, condições concretas de falta de higiene e saneamento. Será que ela chegaria à sala de personagens como *G. H?* No conto “A Quinta História”, de *Legião Estrangeira*, esses seres “sobem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha”, gente a quem eles sequer pertencem, afinal, “pertenciam ao andar térreo” e o lar em questão está acima, em outro patamar. As baratas despertam na protagonista o “mal secreto” que elas materializam em vidas que precisam ser exterminadas. A dona de casa se dirige para a área de serviço, o lugar do que precisa ser limpo e do lixo, com um desejo ardente: “Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe”. (LISPECTOR: 1999, p. 75) A receita de morte empenhada por essa personagem, sua estratégia de atrair com açúcar para matar com gesso que “esturricaria o de-dentro delas”, faz refletir ainda sobre outros fundamentos do enredo do romance ferreziano. Esse contato com o que é sujo desperta na pacata dona de casa e no virtuoso Rael um impulso assassino de exterminar o mal. “Fazer o mal para destruí-lo cria o ciclo vicioso do conto e do gesto ritualístico que ele figura.” (ROSENBAUM: 2006, p. 139) As mortes sequenciais estruturam as pequenas histórias dentro da história de *Capão pecado*, onde, tais baratas, cada um morre como viveu. E, como já mencionado, não raramente ficam expostos nas ruas, como estátuas, oferecendo-se ao olhar do próximo, que pode muito bem ser o próximo a provar o mesmo doce veneno destinado aqueles que habitam as áreas marginais, onde a aurora não aponta a claridade do que inicia, mas a escuridão que tende ao roxo – cor de luto no catolicismo – do que não continua, e o branco (sinal de susto e de perda da cor, questão tão repleta de significados em territórios onde a maioria das pessoas é negra) se opõe a qualquer mensagem de paz:

E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. (LISPECTOR: 1999, p. 75)

Em *Capão pecado* o inseto agourento não só adentra a sala, profana o espaço sagrado como estende seu passeio vaticano subindo pela perna de Raulino, o pai da família que, adormecido no sofá, desperta de um pesadelo premonitório:

[...] após ouvir as explicações de sua esposa, contou que havia tido um sonho estranho, onde ele caía num abismo e uma voz que parecia a voz de seu filho mais novo, Will, o chamava.

Os dois ficaram mudos por alguns segundos e não entendiam o que estava acontecendo, e como se controlados por uma força maior, olharam ao mesmo tempo para a barata calcinada. Notaram algo incomum naquele inseto, a barata estava de bruços e em seu corpo apareciam claramente três listras brancas. (p. 36)

A barata é guardada em um vidro e levada para um velho pai-de-santo. Segundo Pai Ixá, “se o acontecido tivesse ocorrido antes da meia-noite, significava sorte e amor abençoados pelas três divindades, Pai, Filho e Espírito Santo; se o acontecido tivesse ocorrido após a meia-noite, significava três mortes”. (p. 37) Em se tratando da obra em questão, não resta dúvida de qual profecia cumprir-se-á, o que dá a qualquer misticismo uma aura de tragédia, mas irônica. A previsão não dá conta de todas as desgraças... Voltando do Centro de Pai Ixá, Raulino é enquadrado pela polícia e fica detido por uma semana, “esperando a resposta que diria se ele havia cumprido o tempo certo de sua pena”. Enquanto está preso, seus dois filhos e a mulher são mortos (as três mortes listadas na barata). Ao voltar para casa e abrir a porta tem “à frente de seus olhos a pior visão que um homem pode ter: dona Maria Bolonhesa, sua esposa, mãe de seus filhos, estava pendurada por um fio de cobre, amarrado ao teto, e sua barriga estava cheia de furos”. (p. 38)

Mães e pais tornam-se herdeiros de seus filhos, invertendo a expectativa natural. Por vezes, morrem antes dos filhos, mas ainda assim como herdeiros de suas dívidas e vícios:

Rael ficou abalado quando teve que ir ao enterro do seu Lucas, o pai de Matcheros. Alugaram um ônibus para levar os amigos do finado. E os boatos se tornaram mais intensos durante o enterro, todos diziam que o velho seu Lucas foi pego por vingança, que na verdade a vítima era para ser seu filho, Matcheros. Mas alguns diziam que desconfiavam que o próprio filho tramara aquilo para o pai, pois a droga ali já tinha feito coisa parecida. (p. 125)

A vida de seus filhos vale muito pouco no mercado em que estão inseridos (mundo do crime) – ou excluídos (mercado de trabalho, por exemplo) –, o que se converte em um preço muito alto a ser pago emocionalmente e às vezes também economicamente: “A mãe de Mixaria ficou muito triste quando o filho foi encontrado morto na cadeia, e ficou revoltada quando

descobriu que o Opala não tinha sido quitado”. (p. 145) Nesse texto e contexto, cabe às personagens maternas tomarem nos braços seus filhos inertes ou presenciar os últimos movimentos da vida que um dia sentiram despertar para os primeiros gestos dentro delas, como num segundo parto, no qual perder o filho é como deixar o útero, perder o paraíso no qual padeciam:

Alguns minutos depois muitas pessoas já estavam em volta de Will, que estava com um ferimento na cabeça e ainda tremia; dona Maria Bolonhesa correu logo que soube do acontecido, abaixou-se, abraçou o filho fatalmente baleado e chorou, chorou, chorou... (p. 38)

Em *Capão pecado*, onde amadas e veneradas mães-marias rogam, há também aquelas odiadas, que roubam da boca dos próprios filhos para beber e jogar. Nesse bando está a mãe de Capachão. Quando eram crianças, ele, o irmão e a irmã, brincavam de tocar a campainha das casas nobres de Belo Horizonte e sair correndo em seguida. A brincadeira inspirou a mãe, dona Alzira, que passou a fazer os filhos pedirem comida de porta em porta. O “pão era pedido” e o orgulho “perdido”:

Sua mãe comia mais que todos, e os pequenos não se importavam com isso, pensando que seu pai não enviava o dinheiro, que era sua obrigação. E foi quando descobriram que dona Alzira recebia o dinheiro todo mês e que o gastava com bebedeiras e jogos de azar que Capachão começou a odiar a própria mãe e decidiu morar com sua avó e seu avô, seguido pelo irmão e irmã mais novos. (pp. 27-28)

Depois de perder o emprego em uma borracharia, e portanto sem dinheiro para ajudar nas despesas, Capachão é expulso da casa dos avós, que não poderiam sustentar os três. Consegue um novo emprego, compra um barraco no alto do morro do Jangadeiro e tenta se colocar no papel de pai e mãe dos irmãos, principalmente de mãe, como indica seu nome: Mariano. E mariano que é, desfila o mesmo rosário das outras mães-marias: “sabia que o caminho de seu irmão [viciado em *crack*] estava traçado e que o diabo o estava esperando”. (p. 27)

Há ainda a mulher que é ao mesmo tempo mãe, traficante e viciada em drogas, que justifica seus atos na criminalidade em um tom que se assemelha ao discurso do “sou pai de família”, popularmente repetido quando a pessoa se sente acuada em busca de uma trégua ou consideração especial. Ela ameaça matar quem deve porque precisa sustentar a casa, mas

também seu vício. Como mãe, gera a vida, como traficante e viciada é instrumento de morte – a dos outros e a sua própria:

É, mano, cê tá ligado? Eu gosto do bagulho, cê tá ligado? Tenho dois filhos pra criar, agora o cara leva meu lucro, chega pedindo na noia dizendo assim: Ei Val, qual é meu, te pago na sexta-feira, juro. E depois, qué dá um di migué, tô na aba do viado, faz mó cara, desde o começo da festa. [...] Eu num consumi pra levá o leite pros piveti, e o viado curtinho o bagulho, num pagou, é safado, num tem ideia. Ó lá ele ali, é aquele de jaqueta verde! Curtiu o bagulho e agora num qué dá meu lucro, cinco real, morô? Era meu ganho, mas o viado queimou ele; eu tô loca pra consumi, só goró não age mais, mas num tenho como. (p. 63)

Val não depende de homem para defender o que lhe considera de direito: “Meu mino, o Dinei, já disse: deixa que eu resolvo a parada, Valquíria. Aí eu liguei que a parada é minha. Eu vendi, eu resolvo, morô? Se num pagá hoje, que por um acaso é sexta-feira, eu deito ele, mano, é meu lucro, morô?”. (p. 63) O que não significa que se sinta ou esteja em posição de igualdade com os homens na trama. Tenta converter essa diferença, aquilo que em sua condição de mulher a diminui em um universo absolutamente machista, em alguma vantagem para cobrar o seu lucro, ainda que o tal lucro seja uma dada honra que lhe custe o peso de se tornar assassina: “Homi que é homi não apanha na cara, ainda mais de muié, se reagi tá fudido, vai sentá no colo do capeta”. (p. 63) A morte é o preço que se paga onde o outro “num vale nem uma bala”. A morte do outro não paga as contas, mas pelo menos serve de recado para quem se meter a dever, a causar mais prejuízo, fazendo valer a lei local.³⁶

³⁶ Essa mulher que precisa garantir a sobrevivência da família dentro da “lei da quebrada” aparece de maneira mais contundente em *Manual prático do ódio* (2003). No segundo romance de Ferréz, a personagem Aninha, integrante de uma quadrilha que planeja assaltar um banco, precisa “resolver uma pequena encrenca em que seu primo havia se metido, na verdade ela não estava nem aí pro bunda-mole do seu primo, mas era por causa de seu nome, se ela não fosse resolver aquilo, logo, logo viraria uma bola de neve, sabia muito bem que o zé-povinho, como ela chamava os fofoqueiros do bairro, ia ficar comentando que Aninha não tinha moral pra garantir a família dela, então não era nem por consideração, mas para manter o respeito que a muito custo ela tinha adquirido na quebrada.” Aninha sabia que bandido que não resolvia seus BOs, os boletins de ocorrência, era taxado de fuleiro, e sabia também que pelo fato de ser mulher, qualquer coisa por mínima que fosse tinha que resolver, senão daria asa para outras cobras criadas.” (FERRÉZ: 2003, pp. 42-43)

Pais que se prostram

Meu pai me deu minha sina

GUIMARÃES ROSA

*Um sofrimento extremo pode transformar-se em violência –
embora na maior parte dos casos tome a forma da apatia.*

JOSEPH CONRAD

Como foi adiantado acima, há na narrativa uma evidente aproximação entre as características de Rael e de sua mãe Maria. São muitos os trechos que podem comprovar essa constatação. Opto pelo que reproduzo a seguir, no qual é narrado o retorno à casa no dia em que recebe seu primeiro salário, pelo fato de essa proximidade com a imagem materna (sobretudo, trabalhadora, em todas as referências abaixo) estar em contraste com a que se tem do pai: de um lado a lucidez do filho (que toma café frio porque o pai esquece a caixa de fósforos no bar) diante da realidade que o cerca, de outro a referência à embriaguez do pai (“de fogo”):³⁷

Naquele quinto dia do mês foi seu pagamento, seu primeiro pagamento. Ele chegou em casa todo orgulhoso, e já havia separado a parte de sua mãe, mas ela não se encontrava na cozinha, isso era sinal de que já estava dormindo. Rael foi conferir, e estava certo, dona Maria dormia, enrolada na única coberta da casa. Também, o descanso naquela hora era mais do que merecido, pois trabalhava

³⁷ De uma maneira que não foi explorada a fundo, mas que considero importante registrar, para que ao menos a questão seja lançada, essa imagem do pai embriagado e da mãe que tem dupla jornada apesar de se repetir como lugar-comum da família na periferia, certamente não é temática que se limite a um extrato social. Não deve ser difícil encontrar literatura infantil que de alguma forma esbarre na ausência de pais que trabalham e deixam seus filhos com babás ou outro tipo de cuidadores. São inúmeros os filmes e até telenovelas que mostram pais que em algum momento se dão conta dos valores da família e se arrependem de tê-los negligenciado em favor de interesses da vida profissional e seus lucros. No entanto, a imagem do pai alcoolizado é quase cor local das representações dos espaços periféricos. É preciso levar em conta que apesar das ações concretas que drogas têm no corpo humano ou de sua legalidade ou não, as relações simbólicas com elas variam muito de meio para meio, e de quebra as interpretações que se podem ter a partir de experiências desse tipo. Não à toa a expressão pejorativa “cachaceiro” está ligada à cachaça, uma bebida em geral popular e pouco sofisticada. Os pais das classes mais altas que se embebedem com vinhos, uísques, etc. podem ser vistos como *bon-vivants* e seus filhos não necessariamente vão interpretar que beber é um hábito vinculado a uma fraqueza moral. O ponto que soa pertinente para a análise literária (ou de outras artes) quando nos deparamos com textos que abordam a insistência de uma temática é o que ela revela dessa tentativa de expressar um modo de ver e sentir um universo e transmiti-lo aos demais. Estarmos sensíveis para as nuances de significado de cada ação em cada espaço social e seus reflexos no imaginário, na internalização da relação com o mundo. Acender um baseado em um apartamento de Higienópolis não é o mesmo que acendê-lo num barraco do Capão Redondo. Por isso, mais uma vez, creio que a insistência de Ferréz em acentuar seu lugar de origem não pode ser desconsiderada ou extirpada como dado que não interessa à análise de seus textos.

em casa de família como diarista e ainda realizava o serviço de casa. Rael voltou para a cozinha, pegou a chaleira, pegou um copo e derramou o pouco de café que tinha em seu interior. Bebeu o café meio enjoado, pois o líquido negro estava gelado; procurou fósforo para acender o fogão, mas não achou, e se lembrou que seu pai sempre esquecia as caixas de fósforos nos bares quando já estava de fogo.

Ficou nervoso com a lembrança das bebedeiras de seu pai e foi dormir. (p. 19)

O pai de Rael é trabalhador, no entanto, o papel de provedor do lar que não se cumpre integralmente é ressaltado nas falas da esposa. “Num posso fazer nada, meu fio, preciso do dinheiro para poder fazer uma feira, afinal cê sabe que seu pai tá recebendo uma merreca de salário.” (p. 24) O sentimento de força subjugada que paira sobre a imagem do pai, absolutamente esmagada concretiza-se no texto que sempre o retrata caído, prostrado. E, sempre sujo, algo/alguém difícil de encarar sem provocar asco como no caso de Carimbê, tratado anteriormente. Rael que tanto lê livros e quadrinhos, não quer perder seu tempo tentando ler aquela vida, aquelas escolhas... É, sem dúvida, uma dimensão muito difícil de acessar para um filho ainda tão jovem, para uma literatura que dá seus primeiros passos na representação de uma realidade. Talvez se possa afirmar que é uma dimensão difícil de acessar para o próprio autor, ainda que conviva com ela cada dia que viveu até então. Como tentar entender “como um homem pode perder todo o caráter diante do álcool”? Não é uma resposta que se encontre em um romance com a penetração incipiente na complexidade do humano e do social como a de *Capão pecado*, mas é uma questão legítima que essa literatura levanta ao jogar o personagem paterno sempre no chão, para que se tropece nele, pelo menos para aqueles que não o lêem como mero entretenimento, para esquecer, para aliviar-se de alguma culpa que as situações retratadas evoquem:

Quase pisou em seu pai que estava caído na cozinha, todo sujo de lama e babando, sua cabeça estava perto do fogão e seus pés embaixo do armário. Rael ignorou a imagem, pois estava acostumado com ela, desistiu do café e em poucos minutos se deitou e dormiu. (p. 46)

Foi ao quarto de sua mãe e a viu dormindo, seu pai estava no chão ao lado da cama, totalmente sujo. Ele tentou entender como um homem pode perder todo o caráter diante do álcool, mas decidiu não pensar nisso, não iria perder seu tempo

novamente, pegou algumas revistas em quadrinhos, sentou à beira da cama e começou a entrar nas histórias de Garth Ennis, seu autor favorito. (pp. 56-57)

A única imagem que se opõe a esse sentimento de força subjugada presente no personagem de Zé Pedro se dá justamente quando quem se prostra é Rael, ainda que se contraste pelo padrão estereotipado dos comportamentos femininos e masculinos a que o romance geralmente contraria, a atitude mais racional (articulando implicações externas que ultrapassam o momento de dor interior) e de comando verbalizada pela mãe, comparada a mais emocional do pai, gestualizada em um abraço, sendo essa segunda a que faz Rael render-se, deixando-se carregar:

Sua mãe insistiu para que ele entrasse, estava com medo de que o assassino achasse que Rael, por seu amigo de Dida e Will, poderia servir de testemunha, ou então querer vingança. Insistiu, insistiu, mas Rael continuava abaixado chorando. Foi quando Zé Pedro, seu pai, o abraçou por trás, o levantou e o arrastou para dentro do barraco, sem muita resistência. (pp. 36-37)

O álcool aparece como um combustível que se busca para compensar uma potência perdida, sinônimo de “macheza”, mas que só colabora para a derrocada da força das figuras masculinas. “O álcool sempre lhe fora imposto: meu filho é macho, cês tão duvidando? Ele não é maricas não, olha só, o bichinho até bebe cerveja com o pai, né não, filhão?” (p. 89) Essa ligação entre a bebida e a virilidade fala ainda de um papel moral muito específico que se espera do homem e do qual qualquer diferenciação é reprovada: “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 que é bicha, e daí pra pior”. (p. 94) Nessa fala de Narigaz, estão explícitas algumas das condutas que não se pode esperar de um homem, especialmente sob o título de pai: irresponsabilidade ao gerar o filho; abandono da família; homossexualidade.

O pai de Burgos, outro alcoólatra, também encarna essa precariedade. É curiosamente chamado de “bastardo” pelo filho, é alvo de zombaria na vizinhança, e, como foi visto, das investidas dos crentes. O filho, principal assassino na narrativa, reage ao espancamento sofrido por seu pai com ainda mais violência. Ele impõe na marra a virilidade corroída pelo espaço subalterno onde vive, não aceita a lei que é pregada pelos evangélicos, impondo-se como representante de sua própria lei: “Burgos sabia que um dia o pai ia se dar mal com suas bebedeiras, mas nunca pensou que seria assim. Invadiu a igreja do bairro, parou

o culto dando tiros pra cima e bateu no pastor até ele desmaiar, na frente dos filhos e irmãos”. (p. 117)

A surra que o pastor toma, dessa forma, o coloca no chão diante dos filhos e irmãos, lugar escolhido na narrativa para expor a fragilidade do pai, ou da Lei do Pai, que vigora na realidade que busca retratar e que integram a estrutura romanesca de *Capão pecado*. As figuras paternas anuladas como autoridades chamam a atenção para essa falta de uma base simbólica na qual a subjetividade se ampara para erguer-se como ser social, podendo ser identificado como componente da anomia, que expõe o indivíduo em sua fragilidade ao mundo.³⁸ Na há nenhuma autoridade a recorrer sob a lei fora da lei da quebrada, onde uma das regras é jamais tolerar sem revide o ímpeto violento.

Mulher, tentação, danação

O pecado inaugurara a história do homem no mito bíblico e também a de Rael em direção a sua ruína. Em ambos os casos, há a presença imperiosa do feminino como agente demoníaco [Eva, Lilith e Paula]. A mulher surge como tentação, sendo a responsável pela abertura ao proibido. A descrição que é feita de Paula na primeira vez em que surge no romance alterna atributos opostos como luminoso (“olhos castanhos-claros”) e escuro (“cabelo extremamente negro”), divino (“rosto angelical”) e carnal (“corpo escultural”):

Rael finalmente chegou à metalúrgica, tocou a campainha e logo foi atendido por uma bela garota de olhos castanhos-claros, cabelo extremamente negro, rosto angelical e um corpo escultural. (p. 44)

Assim, o narrador descreve o que Rael vê e o alcance desse olhar é privilegiado. O tempo parece parar para que cada detalhe seja capturado em seus contrastes. Diante dele, está uma figura ambígua, contraditória, que não lhe parece exatamente humana. Por isso ele fica “admirado” quando ela “de repente” fala. Como se uma Vênus esculpida ganhasse voz misteriosamente e ele pudesse escutá-la na própria língua.

Mas, ainda mais contraditória e ambígua, ao menos em uma primeira leitura, é toda essa admiração dele diante do que ela, então, falou: “Oi, Rael, o que está fazendo aqui?”. (p.

³⁸ Entre as leituras que ajudam a formular essa questão estão as que Freud realiza em “Totem e Tabu”, “Psicologia das Massas” e “Análise do Eu”, referindo-se ao mito da horda primitiva, no qual o assassinato do pai cometido pelos irmãos funda a lei e a culpa.

44) Essa pergunta causa estranhamento. Eles se conhecem? E a resposta desta análise será algo como: sim e não. Não era a primeira vez que Rael a via, mas talvez tenha sido a primeira vez que ele tenha se dado ao direito de olhá-la daquele jeito. Nesse instante de deslumbramento e potência adquirida entre o toque na campainha para preencher uma ficha e a contratação imediata, lá está Paula perguntando, afinal, “o que está fazendo aqui?” Rael retorna de uma viagem inusitada a algum lugar onde nunca esteve na história – desvinculado para si mesmo de seu lugar de origem – para só então se dar conta: “a linda garota na sua frente era nada mais, nada menos do que a namorada do seu melhor amigo”. (p. 44)

O deslocamento de Rael da padaria para a metalúrgica, tendo Paula no papel simbólico de quem o recebe, coloca-o em uma posição até então inacessível para ele (“o salário era maior”), ao qual a bela garota insinua-se fazer parte. O acesso facilitado a algo proibido, no entanto, tentação recorrente nas sagas de heróis não é superado. Em sua nova rota, Rael não resiste ao chamado da sereia: “não conseguia apagar de sua mente aquele rosto iluminado pelo sol, aquela boca úmida” (p. 45), esquecendo-se de seu ponto de partida, um território de guerra onde algumas regras são bem claras: “Primeira lei da favela, parágrafo único: nunca cante a mina de um aliado, se não vai subir”. (p. 66)

Matcherros, melhor amigo de Rael e namorado de Paula, ao tomar conhecimento da aproximação dos dois ao trabalharem no mesmo lugar, pede ao “mano” que olhe a namorada, pois está desconfiado dela. Rael defende a garota, argumentando que ela é trabalhadora e o outro arremata: “Nunca se sabe, velho amigo, nunca se sabe, mulher é um bicho em que não se confia”, (p. 46) reforçando o caráter traiçoeiro ao qual as cobras são condenadas no Gênesis. Na primeira relação sexual entre Rael e Paula, a ambiguidade ainda dá cores à cena, pois ela usa um vestidinho provocante de seda branca e calcinha da mesma cor. (p. 80) Com o tempo, Rael enxerga mais nitidamente o que a narrativa já vinha mostrando:

olhou para as pernas de Paula e viu que ela estava de meia fina e aquela sainha vermelha que era demais. Ele a olhou fixamente e avistou o demônio. (p. 124)

A jovem sedutora dismantela laços e valores coletivos em nome de satisfações individuais. Em relação a essa fratura que ameaça a fratria, a leitura que Maria Rita Kehl faz sobre a imagem da mulher como interesseira e enganadora nas letras dos Racionais poderia ser aplicada à Paula:

As mulheres aparecem, aqui, como no pensamento freudiano, como elementos ameaçadores que, com seu apelo sexual, ameaçam a lealdade e a união da fratria, afastando o homem do compromisso com o grupo em troca dos prazeres privados da relação amorosa. (KEHL: 2000a, p. 240)

Ao sucumbir à força do próprio desejo, Rael perde a condição de inocência que parecia diferenciá-lo e o pecado na origem da história que passa a protagonizar (de traição) o faz vítima. “Da traição nem Jesus escapou” (p. 130 e p. 138) é repetida duas vezes: quando ele rememora o dia em que confessa sua traição e quando descobre que foi traído.

É possível que o enredo trivial esconda (como em um primeiro momento esconde do próprio personagem que aquela era a namorada do melhor amigo) referências em que a questão moral e ética não fique na esfera das relações amorosas e privadas como conota sua primeira camada, por isso, a meu ver, o estranhamento causado pela narrativa no momento em que os futuros amantes se reconhecem é significativo de um deslocamento do personagem Rael. No romance, os papéis entre dominadores e dominados são pendulares, por isso o pecado no título é indelével e comum a todos. As formas de poder que resultam em um espaço como o do Capão dos pecadores (o principal alvo de crítica da obra) nos planos social, econômico, histórico, no relato ficcional não se atém unicamente a comentar o descaso dos que são “de fora”, mas a mostrar como eles se repetem nas relações entre os de “de dentro” e também “dentro”, no mais íntimo e privado, assolado por essa ordem destruidora. Se a figura da mãe é em grande parte santificada pelo seu próprio sofrimento, como o próprio lugar representado pode ser visto em sua condição de vítima (pobreza que redime?), a figura da amante é demonizada como fruto proibido por aludir ao que se vislumbra ter, mas que só o outro tem (riqueza).

Nesse sentido, Paula é uma mercadoria em uma vitrine cheia de luzes em sua embalagem tentadora, uma propriedade à venda, “a paisagem vista em seu rosto era linda, quente, avermelhada” (p. 80) que, como tudo o que está à venda, tem um preço. Não há um trecho sequer em todo o romance em que os papéis desempenhados por ela não sejam apenas seduzir e ser posse de um homem. Vítima de suas próprias qualidades, Paula cumpre o destino tipicamente romanesco da mulher pobre e bonita que se vende como corpo.

Quando Paula troca Matcherros por Rael, o primeiro vive dormindo e está desempregado há muito tempo, enquanto o segundo acaba de conseguir um novo emprego com direito à casa para morar. A última vez que se tem notícia dela, depois de abandonar Rael sem muita satisfação, fica claro que tornou-se (se já não era) amante do patrão. Ela (mulher-

propriedade) passa de um homem a outro, incitando a traição de valores imateriais e acentuando a desigualdade de poderes.

O assassinato cometido por Rael é uma vingança de sua honra como macho que tenta compensar sua virilidade destituída, mas também contra aquele que lhe toma o que considera seu (a mulher e o filho) e aquilo que lhe parece um direito negado (o emprego). Assim, nessa ficção elaborada com recursos literários não exatamente sofisticados e de outras naturezas variadas para representar uma realidade muito concreta, o amante na última escala predatória que se instala é patrão que, ao deter o capital, exerce poder sobre todas as esferas da vida.

Historicamente, “a honra do homem depende da conduta da mulher, que lhe deve ser absolutamente fiel, e é exatamente essa dependência que legitima seu poder sobre ela”, de modo que a defesa da honra constava nos processos de crimes passionais do início do século passado e o homem podia alegar privação de sentido.

O homem, especialmente, aprendia pelos estereótipos dominantes que a mulher era sua propriedade privada, o que o tornava mais frustrado ao perceber que a prática da vida não autorizava que ele exercesse aquele poder ilimitado que o ser possuidor tem teoricamente o direito de exercer sobre aquilo que é possuído. (CHALHOUB: 1986, pp. 120 e 155)

Ao tratar do cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *Belle Époque*, o historiador Sidney Chalhoub (1986) recupera o momento em que os valores da propriedade e do trabalho são transmitidos aos libertos, remetendo à dimensão histórica, fruto escravocrata, do que é retratado nessa obra contemporânea, escrita no final do século 20. Os parlamentares precisavam, sobretudo, transformar o liberto em trabalhador, inculcando-lhes as grandes qualidades do cidadão útil. “O amor e o respeito religioso à propriedade são, sem dúvida, qualidades fundamentais do bom cidadão”, por isso é preciso que os recém advindos da escravidão acreditem que podem um dia, remotamente, tornarem-se também proprietários, o que só o trabalho, como valor supremo da vida, poderia fazê-los vislumbrar. Nesse universo ideológico, o discurso dominante localiza ociosidade, falta de posse e criminalidade em um mundo marginal, “concebido como imagem invertida do mundo virtuoso da moral, do trabalho e da ordem [...], este mundo às avessas deve ser reprimido e controlado. Portanto, um discurso ideológico dualista e maniqueísta – baseado na tradição cristã ocidental”. (CHALHOUB: 1986, p. 49)

No romance, uma outra morte por questões de honra lembrada por Rael, antes de que ele próprio pratique crime equivalente, parece agravar-se em um primeiro momento pelo fato de o assassino ser pai, mas também um pastor que, ao que tudo indica não pratica o evangélico perdão. No entanto, a atitude só reforça as referências à ganância desses “homens de Deus” que enriquecem às custas do desespero de seus fiéis tanto aludidas no romance e que ostentam certos valores como propriedades particulares que os diferenciam do restante. No episódio em questão, a filha pura (pureza como um valor material que se agrega à suposta virgindade do corpo) une-se (contamina-se) ao escravo do *crack* (corpo expropriado e sem valor) e é essa nudez surpreendida no “ato de amor divino” que precisa ser expurgada com uma morte brutal.

A paixão proibida dos amantes torna-se paixão (martírio) para o mais fraco:

Vagou pela rua e lhe vieram várias lembranças, lembranças daquele pastor que esfaqueou um homem morro acima: o homem gritava e se retorcia, os golpes eram fortes e seguidos, o pastor fazia força e o homem ia recuando, subindo o morro, a faca perfurava órgãos internos, o homem era um boneco, caiu no chão frio. A dor do pastor? Uma paixão, o amor de sua filha. Rael sabia da história, a filha pura do homem de Deus e o escravo do *crack* juntos, unidos, nus no ato de amor divino. (pp. 54-55)

No contexto apocalíptico de *Capão pecado*, eles julgam-se os eleitos (detentores da graça divina também como moeda) e dão-se o direito de condenar, tornando presente o juízo final: “os crentes são cheios de querer, que eles te olham como se você estivesse queimando. Eles tão tudo salvo, mas a gente não”. (p. 54)

A hipótese de Chalhoub para aquele momento histórico, com seus reflexos mais do que atuais, também pode ser identificada no que denunciam as páginas de *Capão pecado*, a existência da falta de trabalho e do crime como utilidade óbvia para justificar os mecanismos de controle e sujeição dos grupos sociais mais pobres. Ou ainda como mostra Francisco de Oliveira, em *Crítica à razão dualista – O ornitorrinco* (2003), o caos das cidades é a forma aparente da necessidade de acumulação capitalista que impõem o crescimento horizontalizado do setor dos serviços (especialmente aqueles realizados à base de pura força de trabalho), reforçando a concentração de renda e todas as injustiças desencadeadas por ela como reação.

No corpo dela a reação dele

Onde o homem é o lugar, não parece aleatório que a personagem que seduz e trai, levando um cidadão honesto a assassinar um membro de uma classe mais privilegiada, tenha o mesmo nome da cidade onde se localiza a periferia retratada literariamente – nome que também evoca o ex-cobrador de impostos do Império Romano e perseguidor de cristãos que, convertido ao cristianismo torna-se um dos principais divulgadores de uma moral cristã, como pode ser conferido em suas epístolas. O embate literário entre a imagem da cidade de São Paulo como a terra de oportunidades e a realidade que um romance como *Capão pecado* traz à tona é violento. Paula é para Rael aquela que ao mesmo tempo o recebe e o abandona, que lhe dá um filho e lhe tira, qual cidade para quem vive nas margens. E é no território do corpo dela que o pacato Rael exerce toda a agressividade contida no corpo dele, que experimenta sem reação no cotidiano de seu bairro. O corpo dela que exerce sobre ele todo poder de atração a ele submete-se para sua satisfação. É no gozo íntimo do sexo que ele inverte sua posição de sujeito subjugado. Situação que no enredo também dura o tempo de um gozo até se inverter novamente.

O vocabulário escolhido para a realização das descrições de cada ato de Rael durante as relações sexuais favorece efeitos de vilania, mas a sequência de gestos brutos, provocam orgasmos consecutivos. Prazer e dor não estão dissociados. Por isso, quando nota que Paula “estava gostando muito”, ele decide castigá-la. Por sua vez, o “castigo” também é ambíguo, porque a faz chorar de dor e mais adiante é causa de “um leve prazer”. Os movimentos são tão violentos que Rael parece querer “matá-la”. Para sinônimo de pênis temos a palavra “crime”; para gozo, “ira”. O trecho selecionado é extenso, mas é fundamental que seja observado – em cada palavra que o compõe – para a verificação proposta:

Rael a segurou pela cintura, levantou sua saia, abaixou sua calcinha quase rasgando-a e a penetrou violentamente. Ela soltou um grito, e ele, para calá-la enfiou dois dedos em sua boca, impedindo que o som saísse em sua totalidade. Paula nem tentou gritar mais, pois sabia que o parceiro era bem severo. Rael só tirou os dedos de sua boca quando sentiu vontade de dar-lhe na cara alguns tapas, e não demorou muito a puxar o cabelo da companheira com a outra mão, como se estivesse cavalgando numa égua selvagem. Paula sentia calafrios e alcançou o clímax mais de uma vez. Foi quando Rael viu que a amante estava

gostando muito e que merecia um castigo, retirou seu pênis e colocou-o violentamente no ânus de Paula, que soltou um grito ainda maior que o primeiro, e tentou empurrar o parceiro para trás; mas ele se recusou e disse baixinho com os lábios encostados em sua nuca:

– Fica quieta, você merece isso, a dor é só agora.

Ela respondeu ofegante.

– Cê tá doido, tira essa porra daí.

Mas Rael fingiu não escutar e fazia movimentos mais fortes, como se estivesse querendo matá-la. Paula chorava de dor, mas começou a sentir um leve prazer; só aceitava, como se fosse merecedora de tão grande castigo. Rael sentiu que estava na hora do seu alívio do prazer e virou a parceira ao contrário. Agora estava de frente para o crime. Rael apoiou o membro em seu rosto, o fez penetrar em seus lábios e sentiu os dentes de Paula lhe arranharem a glândula. Rael movimentou-o lá dentro por alguns segundos e soltou toda sua ira; ela tentou recuar a cabeça, mas ele pôs as mãos em sua nuca e a obrigou a receber todo o líquido morno. Só quando já não restava mais nem uma gota foi que Rael retirou-o, ela se curvou para expelir, mas ele segurou seu queixo e, levantando seu rosto, disse que ela não deveria fazer isso. Ela não insistiu no ato, levantou-se e deu-lhe um beijo na boca. (pp. 119-20)

A partir desse ângulo, da leitura do ato sexual, onde o *voyeur* não é mais um vizinho do Capão Redondo olhando o corpo morto, mas o leitor desse romance, diante do que está vivo e move-se freneticamente, o que à primeira vista é apenas uma descrição repleta de clichês de erotismo revela-se um treino de dor e prazer exercido na escrita (e leitura). É essa caneta enfiada no ouvido que mata o personagem, mas que tem a narrativa e o que ela testemunha como sobrevivente frente ao extermínio. Os sentidos violentos das palavras escolhidas para compor as ações nas cenas de sexo também falam desse espaço simbólico que é a literatura, onde um sujeito como Ferréz entra na marra e descarrega toda sua ira sem tornar-se criminoso (ainda que tenha sido acusado de apologia ao crime depois de publicar um conto no jornal *Folha de S. Paulo* em resposta ao texto que o apresentador e empresário Luciano Huck publicou no mesmo jornal).³⁹

A representação do sadismo nas cenas de sexo entre Rael e Paula faz pensar nas relações entre as possíveis referências de seus nomes (Real e São Paulo) por meio de uma

³⁹ FERRÉZ, “Pensamentos de um ‘correria’”, 8.out.2007, *Folha de S. Paulo*; HUCK, Luciano, “Pensamentos quase póstumos”, 1.out.2007, *ibidem*.

obra escrita por um autor da periferia e o pacto que essa posição de quem escreve e dá voz aos demais propõe. O corpo da amante como lugar de transgressão tem paralelos com a própria escrita que também transgride o discurso dominante.⁴⁰

O texto como contato íntimo com essa realidade escancara sua carne, lambe-a, morde-a e tatua com palavras. E as palavras registradas rompem sempre a fronteira da pele como superfície homogênea. Hematomas, sulcos, cicatrizes, cascas, calos, feridas abertas formam um caminho para o tato até alcançar buracos (barracos) pelos quais se penetra sempre de modo brusco. E o gozo de sua presença, tão dura, dolorida e mortal, é inevitável pela dimensão da conquista. Essa literatura cava seu espaço, debaixo pra cima, ou lá embaixo, seguindo na horizontal, para que não se ignore o subterrâneo. Ainda que se pergunte diante da prateleira dedicada à literatura: O que está fazendo aqui?

⁴⁰ Como mostra a interpretação que Roland Barthes faz a partir da metáfora do olho na obra de Bataille em ensaio publicada na revista *Critique*, em 1963.

Considerações finais, para continuar

Este estudo não pretendeu em nenhum momento chegar a conclusões sobre a chamada “Literatura Marginal” que despontou no final da década de 1990 e início dos anos 2000, ou a respeito do projeto literário de Ferréz, um de seus principais ícones, nem mesmo tecer uma leitura que pudesse ser considerada definitiva de seu primeiro romance, objeto principal desta dissertação, *Capão pecado*, publicado originalmente em 2000. Não se trata de abster-se de um posicionamento crítico, mas o contrário, lançar-se à discussão que a obra suscita consciente da falta de distanciamento histórico que impossibilita, por exemplo, a visão de uma carreira completa, tendo se proposto como uma leitura que venha a se somar aquelas tão contemporâneas do objeto como esta e às outras futuras que com ela possam dialetizar.

A meu ver, é preciso considerar não só o fato de que o quadro teórico frente à natureza da literatura em questão é ainda incipiente, mas que Ferréz também está no início de seu percurso literário e que características que marcaram a estreia de sua prosa, como o saudado ponto de vista interno de um integrante da periferia de uma grande metrópole brasileira, não podem ser consideradas estáticas. A própria inserção do escritor na cena cultural do país e mesmo fora dele, com publicações no exterior, pode vir a influenciar decisivamente sobre suas próximas criações (que até então, além de romance, já englobam expressões variadas como conto, quadrinhos, música e até o mercado de acessórios e roupas). Afinal, não se trata mais de um jovem periférico, sem emprego e anônimo no meio dos outros que se empenha em representar.

Seu primeiro livro infantil, *Amanhecer esmeralda* (2005), que tem uma menina negra e moradora da periferia como protagonista já mostra claramente algumas oposições formais e até de visão de mundo em relação a *Capão pecado*. Nele, a mulher, a beleza e até a iniciativa e sensibilidade de um integrante de outro grupo social entram em cena como agentes de transformação diante das dimensões da falta que se apresentam na história, sendo capazes de inverter a gratuidade (inutilidade) da existência e a quase nulidade de qualquer graça (dádiva) de existir que impera no romance analisado. Não importa crer ou não se a grande virada na história da menina Manhã é baseada em um evento concreto. Na verdade, a fantasia é evidente e prevalece, sendo a verossimilhança com relação às ações e desfechos

apenas interna, no entanto, a reviravolta positiva contida no enredo não deixa de ser legitimada pela própria trajetória do autor. É de alguma forma esse reconhecimento alcançado por Ferréz em função do compromisso com o grupo que busca representar que o autoriza a escrever um livro baseado em uma região pobre e marginalizada, mas cravado pelo sentimento de esperança tão evidente na cor verde esmeralda que aparece no título e que no enredo vai coroar o corpo da menina negra de realeza e preciosidade. Como se ele estivesse autorizado a compartilhar um sonho, uma utopia, sem o risco de ser acusado de demagogia.

A própria reedição de *Capão pecado* parece sinalizar uma mudança de postura que, mesmo que tenha partido de decisões tomadas pelos novos editores, foi aceita pelo autor. A exclusão das fotos do Capão Redondo e de moradores do bairro, entre eles o próprio Ferréz, que figuravam na edição da Labortexto, o deslocamento do prefácio para a função de posfácio (de maneira que um certo comentário autoral, no livro, não mais antecipa a ficção na hierarquia interna da obra), entre outras modificações abordadas neste trabalho, já parecem indicar um interesse maior em alinhar o romance em questão mais ao universo literário e livresco. O grande destaque ao nome do autor na capa da edição da Objetiva (2005), que não mais alude a uma imagem de favela, como era o caso da primeira, grafado em tipos maiores que o do próprio título, conota seu novo posto no novo cenário a que passou a ter acesso.

Tendo em vista essas considerações e todos os riscos que diante delas foram assumidos, a disposição das partes desta dissertação tentou seguir um movimento análogo ao que se identificou no trajeto do romance *Capão pecado*, até então. Propôs-se um itinerário interpretativo para adentrá-lo no que há de mais interno à sua construção literária, sem deixar de pisar trilhas como a missão abraçada pelo autor afora das paredes do texto, uma vez que elas conduzem a ele. De alguma forma, a vida talhada na miséria foi o principal veículo de Ferréz rumo à expressão escrita, mais que qualquer outra influência propriamente artística. Assim, ter partido de tudo aquilo que está mais às margens do texto até chegar a sua estrutura escrita, além de pressuposto metodológico e de articulação das partes da análise, buscou dialogar também em um plano formal com o objeto.

Como se procurou observar, trata-se de uma obra que leva para dentro da literatura a partir de uma perspectiva inédita o que está à margem na geografia física e humana da cidade de São Paulo (realidade que se estende a outras periferias) e, quase como consequência, as interioridades nesses espaços construídas, ou talvez seja mais apropriado dizer esfaceladas, uma vez que na narrativa o homem já é o lugar e o lugar é o homem, imagem valiosa para a reflexão alvitrada. Ganhou destaque na mídia, alçando seu recado construído nessa margem ao centro dos acontecimentos, o que parece determinar a forma como o texto é lido, ao menos

em uma primeira instância. O próprio livro como objeto, principalmente em sua primeira edição pela Labortexto, envolvia o romance por uma série de aparatos que corroboraram para marcar uma fronteira pela qual não se podia deixar de passar: a constatação de que a literatura que seria fruída tinha como um de seus componentes o teor testemunhal e a marca do trauma. Isto é, em vários níveis, o que se notou foi um deslocamento que se dá da margem para o centro, de fora para dentro e de dentro para fora, em um movimento que tende ao espiral, uma vez que tem como eixo primordial o seu ponto de partida (o lugar da experiência e da enunciação, onde ética e estética não se dissociam).

Uma das hipóteses empreendidas nesse movimento interpretativo que reconhece o extra-literário como mediação inevitável e imperiosa da elaboração literária realizada por Ferréz no esforço de dar forma a uma experiência coletiva é o do *pacto de verossimilhança*, como uma nomenclatura para a fronteira referida acima. Para aqueles leitores que não têm um alcance da realidade no mesmo plano do autor, a experiência dele e seu posicionamento ideológico legitimam a confiança que se terá naquilo que é transmitido via escrita, mesmo que seja evidente a composição ficcional para alicerçar essa “verdade”. Para os que pertencem ao grupo representado, aqueles que como o autor “moram dentro do tema” é a oportunidade de se reconhecer, e conhecer, no desconhecido que é a literatura.

A identificação desse pacto não visa estabelecer uma única forma de se apreender o romance e obras que apresentem a mesma natureza. É um aspecto que, mesmo inerente ao objeto, é entendido como incapaz de moldar toda leitura possível, porque sua presença é uma fronteira pela qual se passa, mas a viagem proporcionada pela ficção, mesmo que seu passaporte venha carimbado com a mensagem de “baseada em fatos reais” ou algo que o valha, essa continua bastante determinada pelo momento único em que a experiência formalizada literariamente cruza-se com a experiência de quem lê, ultrapassando o referencial. Repetindo: a transposição implica passar por tais linhas não imaginárias sem limitar. Mostrar o papel desempenhado pelo manejo da ficção, sob os apelos do não-ficcional, foi o principal objetivo que se buscou atingir especialmente nos capítulos 2 e 3, nos quais a análise é intencionalmente mais detida no textual, após a tentativa de marcar o território ao redor e procurar apontar posições em seu mapa, constatando no arranjo criativo do material colhido em um cotidiano brutal a conquista de uma expressão que ajuda a denunciar um estado de coisas e conquistar um direito à voz (no registro de uma dicção própria) no processo simbólico e político do país.

A rota percorrida foi marcada por constatações que podem desafiar o olhar do crítico interessado na análise de objetos similares. Não é possível fixar-se apenas na tradição literária

brasileira nem se ater somente ao campo literário como referência. Carolina Correia dos Santos (2008) critica os artigos de Tânia Pellegrini (2005) e Ana Paula Pacheco (2007) que, apesar de chegarem a conclusões distintas, não consideram o extra-literário e entendem produções como a de Ferréz como emergidas da literatura brasileira, cabendo à análise literária o papel de identificar uma genealogia que cria a impressão de tradição e sistemas literários. Atentando para a origem favelada do autor, Santos coloca uma questão relevante diante da matéria “realidade brasileira” nas mãos de diferentes escritores do país: “podemos realmente entender a matéria brasileira como a mesma. Em outras palavras, há de fato uma única história brasileira, um único ponto de vista do excluído?” (SANTOS: 2008, p. 7) Minha análise engrossa a resposta “não” que a de Santos dá, no entanto, ficam muitas outras perguntas. Na tentativa de abalizar as argumentações, o repertório teórico disponível coloca-se como obstáculo difícil de contornar. Assim, passa-se por ele obrigatoriamente (talvez esteja aí um outro pacto, o da referência acadêmica), mas me parece arriscado alinhar-se a uma linha específica para a abordagem de um objeto novo como *Capão pecado*.

Se concordo com Santos quando ela critica a insistência de Pellegrini e Pacheco em ver a produção literária numa linha cronológica, onde cada uma é decorrência da outra, pergunto-me se ela também não estaria se equivocando ao aproximar o personagem Rael ao herói da epopeia grega, contraposto ao herói do romance, a partir da leitura lukácsiana de *A teoria do romance*. Se o romance de Ferréz desestabiliza a concepção do romanesco como representação do destino individual, o seu intuito de representar uma comunidade pode de fato assemelhar-se às motivações coletivas da Grécia Antiga?

Foi diante de perguntas como essa que optei por referir-me a conceitos-chave (como o de verossimilhança) como forma de reconhecê-las em suas posições fundadoras da maneira de olhar o literário, mas sem tomá-los como receita que pudesse enformar a análise. Nesse mesmo espírito, o vocabulário psicanalítico, também presente na bibliografia dedicada à literatura de testemunho, ao qual recorro em alguns momentos não pretendeu jamais diagnosticar o que se concretiza no ficcional como sintoma clínico.

A aproximação entre *Capão pecado* e a mitologia bíblica cristã foi empenhada no plano da linguagem e de sua repetição enquanto fórmula de transmissão de valores sob uma perspectiva sincrética, no cruzamento entre as religiões afro-brasileiras, evangélicas e a católica, presente no imaginário e na vivência dos seres que a obra acessa e busca representar e que emergem na estrutura da narrativa desde o título que associa o nome do bairro com a ideia de pecado. O que espero que não seja confundido em nenhum sentido com maniqueísmo por parte da análise ou com a identificação do objeto como uma espécie de

mártir salvador de um grupo eleito. Identificou-se forte influência das produções da cultura de massa, como cinema, televisão, quadrinhos, jogos de videogame. Além da mais evidente de suas influências no plano cultural e artístico, a da identidade *hip hop* brasileira. Ainda que Ferréz não tivesse uma forma *rap* como modelo literário para seguir, incorporou à sua narrativa boa parte dos valores propagados por esse estilo musical que, por sinal, não se separa de um estilo de vida. Entretanto, mais do que intrinsecar sua literatura ao *rap* como artifício estilístico, *Capão pecado* conta com a participação de *rappers* como co-autores, uma vez que alguns deles assinam textos que abrem cada uma das partes do livro.

Essa participação revelou-se como um coro de vozes que reforça a autoridade do autor em relação à matéria tratada, matéria que tantas vezes é a própria carne, a dor sentida e ressentida a cada corpo encontrado estendido nas ruas do bairro onde vive. Por isso, as vozes que passam a ser ouvidas não são somente a daqueles que com ele se unem na empreitada de dar forma a esse real por meio da arte, mas as vozes caladas pela violência, caladas pela censura da falta de acesso à educação, vozes que quando surgem na escrita destoam por ecoarem um grito entalado.

Referências

Obras de Ferréz citadas:

FERRÉZ, *Amanhecer esmeralda*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

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

FERRÉZ. *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

FERRÉZ, *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

FERRÉZ, *Os inimigos não levam flores*. São Paulo: Pixel Media, 2006.

FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

Outras narrativas, referências teóricas e obras de interesse geral

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ANTÔNIO, João. *Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!)*. Porto Alegre: L&PM, 1977.

ANTÔNIO, João. “Busca”, in *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARISTÓTELES. “Poética”, *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (vol. 3). São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. “Pour une critique de la violence”, in *Mythe et violence*. Paris: Denöel, 1971.

BONDUKI, N. e ROLNIK, R. *Periferia: Ocupação do Espaço e Reprodução da Força de Trabalho*. São Paulo: FAU-USP, 1979.

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

BOSI, Alfredo. “Um boêmio entre duas cidades”, in ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular – História e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *A política dos outros*. São Paulo: Brasiliense; 1984.
- _____. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite* (5ª ed.). Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/Duas Cidades, 2006a.
- _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, (11ª ed.), 2007.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/Duas Cidades, 9ª ed. revista pelo autor, 2006b.
- _____. *O discurso e a cidade* (3ª ed.). Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/Duas Cidades, 2004a.
- _____. *Vários escritos*. (4ª ed. reorganizada pelo autor) Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/Duas Cidades, 2004b.
- CARDOSO, Fernando Henrique, CAMARGO, Candido P. Ferreira de, KOWARICK, Lúcio – *Considerações sobre o desenvolvimento de São Paulo: Cultura e participação*. São Paulo: Cebrap, 1973.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (23ª. ed.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CHIAPPINI, Ligia. “O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes”, in *Brasil, país do passado?*. São Paulo: Edusp/Boitempo, 2000.
- COSTA, Ana Maria Medeiros, “Autoridade e legitimidade”, in *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- COSTA, Jurandir Freire (org.). *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil - Ensaio sobre ideia e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- CRUZ, Adélcio de Souza. “Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz”. Tese de doutorado. Belor Horizonte: Fale/UFGM, 2009.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DALCASTAGNÉ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”, in http://www.cronopios.com.br/anexos/regina_dalcastagne.swf, link postado em 3.mai.2007; acesso em 2010.

D'EPINAY, Christian Lalive. *O refúgio das massas: estudo sociológico do protestantismo chileno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

DURIGAN in SCHWARZ, Roberto (org.) *Os pobres na literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ENDO, Paulo César. *A violência no coração da cidade: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Fapesp/Escuta, 2005.

FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FREUD, S. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

FRÚGOLI JR., Heitor. *Centralidade em São Paulo. Trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Edusp/Cortez, 2000.

FRYE, Northrop. *Código dos códigos – A Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2ª. ed., 2006.

FUKS, Betty Bernardo. “A cor da carne”, in *Traumas*, (org.) RUDGE, Ana Maria. São Paulo: Escuta, 2000.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê, 2009.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra/Unesp, 1990.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/19670*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

JAFFE, Noemi. *Macunaíma*. São Paulo: Publifolha, 2001.

JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem* (3ª. ed.). Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

KEHL, Maria Rita. “Existe uma função fraterna” e “A fratria órfã. O esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo”, in KEHL, Maria Rita (org.), *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000a.

KEHL, Maria Rita. “O sexo, a morte, a mãe e o mal”, in NESTROVSKI & SELIGMANN-SILVA (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000b.

KOWARICK, Lúcio. *A espoliação urbana*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

LAFETÁ, João Luiz, “João Antônio e sua estética do rancor” E “O romance atual: considerações sobre Oswaldo França Júnior, Rui Mourão e Ivan Ângelo”, in PRADO, Antonio Arnoni (org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2004.

LAJONQUIÈRE, Leandro de. “Psicanálise, modernidade e fraternidade – notas introdutórias”, in *Função fraterna*. op. cit.

LAPLANCHE, J. *Angústia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes. Os delitos, os castigos, as penas, e as impunidades*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras: 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. “A Quinta História”, in *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MACIEL, Nilto & MATTOSO, Glauco. *Queda de braço: uma antologia do conto marginal*. Rio de Janeiro: Clube dos Amigos, 1977.

MARQUES, Eduardo & TORRES, Haroldo (orgs.). *Segregação, pobreza e desigualdades sociais*. São Paulo: Senac, 2004.

MARQUES, Luciana Araujo, *De dentro – Escritos da periferia e da prisão*. Monografia apresentada à Coordenadoria de Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2003.

MARVEL. *The Marvel Comics Encyclopedia*. Londres: DK, 2006.

McLUHAN, Marshall & PARKER, Harley. *O espaço na poesia através do ponto de fuga*. São Paulo: Hemus, 1975.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. “Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena”. Dissertação em antropologia. São Paulo: USP/FFLCH, 2006.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

OLIVEIRA, Francisco de, *Crítica à razão dualista – O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

OLIVEIRA, Nelson (org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

PACHECO, Ana Paula. “Cidade-cárcere: violência e representação das classes baixas na literatura brasileira”, in *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC*, 2007.

PENNA, João Camillo. “Sobre viver no lugar de quem falamos”, in SELIGMANN-SILVA (org.) *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

_____. “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano”, in SELIGMANN-SILVA (org.) *História, memória, literatura*. (1ª. reimpressão). Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

PEREIRA, C. A. Messedes. *Retrato de época: poesia marginal nos anos 70*. Rio de Janeiro: Mec/Funarte, 1981.

PRADO, Arnoni. *Lima Barreto – O crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. (74ª ed.). Rio, São Paulo: Record, 1998.

ROLNIK, R. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp, 1999.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal* (1ª. reimpressão). São Paulo: Edusp/Fapesp, 2006.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”, in *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, (11ª ed.), 2007.

_____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANTOS, Carolina Correia. ‘Capão pecado’ e a construção do sujeito marginal. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *Modernidade periférica*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHNEIDER, Monique. *Afeto e linguagem nos primeiros escritos de Freud*. São Paulo: Escuta: 1993.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”, in (vários organizadores) *Linguagens da violência*. Rocco. Rio de Janeiro: 2000.

_____. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2007.

SCHWARZ, Roberto. “Cidade de Deus”. In *Seqüências brasileiras: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. “Pressupostos, salvo engano de ‘Dialética da Malandragem’”. In *Esboço de figura – Homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da questão” e “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”, in ____ (org.) *História, memória, literatura*. (1ª. reimpressão). Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHOSHANA, Felman. “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino”, in NESTROVSKI & SELIGMANN-SILVA (orgs.), op. cit.

SOUZA, Beatriz Muniz de. *A experiência da salvação: pentecostais em São Paulo*. São Paulo, Duas Cidades, 1969.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

ZENI, Bruno. *Fachada, sinuca e afasia - Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi. São Paulo, ficção no século XX*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2004.

Periódicos

AMARAL, Marina. “Literatura de mano”. *Caros Amigos* – 39. jun.2000.

ANDRELLO, Elka & GLÓRIA, Adriana da. “Escritor quer salvar pela cultura”. *Folha de S.Paulo*, 31.mai.2001.

CÉSAR, Waldo. “Urbanização e religiosidade popular: um estudo da função da doutrina pentecostal na sociedade urbana”. *Revista Vozes* 7, 1974.

CLÜVER, Claus. “Estudos interartes – conceitos, termos, objetivos”, in *Literatura e Sociedade* 2. São Paulo: USP, 1997.

FABRIS, Mariarosaria. “Ramallah é aqui”. *Rodapé – crítica de literatura brasileira contemporânea* 2. São Paulo: Nankin, 2002.

FERRÉZ, “Manifesto de abertura: Literatura Marginal”, *Caros Amigos/ Literatura Marginal* I. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

FERRÉZ. “Pensamentos de um ‘correria’”. *Folha de S.Paulo*, 8.out.2007.

FINOTTI, Ivan. “Bem-vindo ao ‘fundo do mundo’”. *Folha de S.Paulo*, 6.jan.2000.

FOLHA DE S.PAULO (redação). “Capão pecado é lançado em São Paulo”. *Folha de S.Paulo*, 3.jul.2000.

GAMA, Haroldo e MARQUES, Eduardo. “Políticas Sociais e Território: Uma Abordagem Metropolitana”. *Revista São Paulo em Perspectiva*, 2004.

GIRON, Luís Antonio. *Cult- Revista Brasileira de Cultura* - 59, jul. 2002.

HUCK, Luciano. “Pensamentos quase póstumos”. *Folha de S.Paulo*, 1.out.2007.

MAN, Paul De. “Autobiography as de-facement”, *MLN, Comparative Literature* - 5, vol. 94, dez. 1979.

PAIVA, Marcelo Rubens. “Literatura da periferia vê ódio substituir malandragem”. *Folha de S. Paulo*, 22.jul.2000.

PASINI, Leandro. “Mano Brown: poesia e lugar social leitura de seus raps no horizonte da poesia brasileira”, *Cultura e Pensamento*, dez. 2007.

PELLEGRINI, Tânia. “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”. *Crítica Marxista*, 2005.

POCHMANN, Marcio. “Nova geografia da migração interna”, Fórum, nº 48, São Paulo: Publisher Brasil, 2007.

TORRES, Haroldo da Gama & MARQUES, Eduardo César. “Pobreza e Distribuição Espacial de Grupos Sociais na Metrópole de São Paulo”. *Cadernos Adenauer*, 2004.