

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

THAÍS DE OLIVEIRA DA SILVA

O hibridismo de Ferréz em *Deus foi almoçar*

Versão original

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

O hibridismo de Ferréz em *Deus foi almoçar*

Thaís de Oliveira da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Saad Hossne

Versão original

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586 Silva, Thaís de Oliveira
O hibridismo de Ferréz em Deus foi almoçar / Thaís de Oliveira Silva ; orientadora Andrea Saad Hossne. - São Paulo, 2019.
76 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. literatura marginal. 2. literatura brasileira. 3. realismo. 4. crítica marxista. I. Hossne, Andrea Saad, orient. II. Título.

SILVA, T. O. **O hibridismo de Ferréz em *Deus foi almoçar***. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Andrea Saad Hossne, pela paciência, pelos conselhos e preocupação em todo o mestrado.

Aos meus avós, José e Geanete, por sempre acreditarem em mim e por viverem meu sonhos. E à minha mãe que sempre aceitou e apoiou minhas decisões.

À N., pelas conversas intermináveis que muito me inspiraram neste trabalho e pelo eterno apoio incondicional.

À Cris, quem me deu forças nesta reta final e me inspira para sempre seguir adiante.

La diversidad de las artes no impide su unidad. Pero si la resalta.

Octavio Paz

RESUMO

SILVA, T. O. **O hibridismo de Ferréz em *Deus foi almoçar***. Dissertação (Mestrado) -- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

O romance *Deus foi almoçar* (2012), de Ferréz, se destaca pela sua singularidade em relação às demais produções literárias do escritor paulista, que comumente se identifica e é identificado como representante da chamada "literatura marginal". O romance em foco traz uma aparente ruptura com relação às suas obras anteriores que se sobressai no esvaziamento de índices espaciais e temporais, na intensa subjetividade e em um simbolismo que se expande ao longo do desenvolvimento do texto. *Deus foi almoçar* contrasta com, por exemplo, o romance inaugural de Ferréz, *Capão Pecado* (2000) e os livros de contos *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) e *Os ricos também morrem* (2015). Para melhor compreensão da extensão e dos limites do hibridismo representado por *Deus foi almoçar*, assim como dos seus efeitos, o presente trabalho propõe, além de esmiuçar a obra em uma análise crítica de aspectos de sua estruturação formal, considerar a reflexão metaficcional no contraste do romance em foco com as demais obras de Ferréz e o panorama da literatura contemporânea brasileira. Sob a luz do debate entre a crítica marxista em torno de Frederic Jameson e a teoria pós-colonial, pensaremos o seu percurso literário como uma estética em constante diálogo com a realidade que o cerca.

Palavras-chaves: Ferréz, literatura marginal, teoria pós-colonial, crítica marxista, realismo.

ABSTRACT

SILVA, T. O. **O hibridismo de Ferréz em *Deus foi almoçar***. Dissertação (Mestrado) -- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

The novel *Deus foi almoçar* (2012) is distinguished by its singularity from the other Ferréz's literary productions, who identifies himself and is identified as the representative of the so called "literatura marginal". This novel brings an apparent rupture with his previous works, which stands out in the emptying of spatial and temporal indices, in the intense subjectivity and the symbolism that expands throughout the development of the text. For instance, *Deus foi almoçar* contrasts with Ferréz's first novel, *Capão Pecado* (2000) and the books of short stories *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) and *Os ricos também morrem* (2015). For better understanding the extension and limits of the hybridity represented by *Deus foi almoçar* as well as its effects, this dissertation intends to examine this novel in a critical analysis of the aspects of its formal structure, besides considering the metafictional reflection in the contrast among the studied novel, Ferréz's other works and the Brazilian contemporary literature scene. In the light of Marxist criticism regarding Frederic Jameson and postcolonial theory, Ferréz's literary journey as an esthetic in constant dialogue with the reality that surrounds him.

Key-words: Ferréz, marginal literature, postcolonial theory, Marxist criticism, realism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I. O PERCURSO DE FERRÉZ	11
1.1 Ferréz e sua identidade marginal.....	11
1.2 <i>Deus foi Almoçar</i>	14
1.3 Aproximações entre a literatura de Ferréz e a Alegorização de Jameson.....	16
II. MAU ENQUADRAMENTO DE CALIXTO NA “PROSA DO MUNDO”	20
2.1 Dificuldade nos relacionamentos pessoais.....	22
2.2 Trabalho.....	24
2.3 Violência.....	25
2.4 Sexo e prostituição.....	28
2.5 Família: Carol e filha.....	29
2.6 A irmã.....	33
2.7 Melinda.....	35
2.8 A vizinha.....	37
2.9 Lourival e o portal.....	38
III. O TEXTO E O INTERTEXTO	43
3.1 Índices temporais, espaciais, e distopia.....	43
3.1.1 Índices espaciais.....	44
3.1.2 Índices temporais.....	47
3.1.3 Distopia e espaços para a crítica social.....	49
3.2 Estrutura e composição da obra.....	50
3.2.1 Linearidade do enredo.....	51
3.2.2 Novos recursos literários.....	53

3.2.3		
narrativas.....	56	Vozes
3.2.4 A figura do escritor e de Deus.....	57	
IV. DIÁLOGOS		
LITERÁRIOS.....	60	
V. O HIBRIDISMO EM <i>DEUS FOI ALMOÇAR</i>	65	
CONCLUSÃO.....	72	
REFERÊNCIAS.....	75	

INTRODUÇÃO

Ferréz, pseudônimo de Reginaldo Ferreira da Silva, comumente se identifica e é identificado como representante da chamada "literatura marginal", rubrica cunhada em parte por ele, que se caracteriza por obras diretamente ligadas à realidade da experiência da periferia e das zonas de pobreza urbana brasileira.

Nesta dissertação, serão consideradas duas linhas de produção literária do autor. A primeira é a mais tipicamente reconhecida como “literatura marginal”, enquanto a segunda é representada por apenas um romance, *Deus foi almoçar* (2012), que pela recepção foi estranhada por fazer um intervalo na estética desenvolvida por Ferréz na sua escrita, rompendo com a proposta literária do autor até então, e retomada posteriormente, na publicação de *Os ricos também morrem* (2015).

Dentre as suas obras “marginais”, *Capão Pecado* (2000), o romance inaugural de Ferréz, é o mais prestigiado pela crítica, havendo numerosos estudos a seu respeito que se dedicam a localizar em seus textos problemáticas relevantes para a compreensão da produção “marginal” de Ferréz como um todo. Além desse romance, nas várias outras produções do autor, subsiste uma realidade social identificável, externa à obra, apresentada em uma estética realista característica do movimento que dialoga diretamente com a vida nas zonas periféricas de São Paulo.

Como contraponto, *Deus foi almoçar* (2012), de Ferréz, se destaca pela sua singularidade em relação às demais obras do escritor paulistano. Basicamente a obra tem um tom mais “intimista”, de modo que as características marcantes da obra de Ferréz não se aplicam a ela. Portanto, o romance é literariamente heterogêneo com relação à sua produção anterior, noção que será explorada a partir do debate entre Jameson e Ahmad, que nos permitirá problematizar a exigência restritiva que associa obrigatoriamente um tipo de produção a um determinado contexto sociogeográfico. Em seguida, serão propostos questionamentos sobre a fala do

subalterno, mais especificamente a respeito da viabilidade desta fala que diz aquilo que não é esperado que ela fale.

O objetivo geral deste trabalho consiste em analisar a contribuição que o pluralismo temático e estético que Deus foi almoçar traz. Enquanto os objetivos específicos visam a uma melhor compreensão da extensão e dos limites da ruptura de Deus foi almoçar com relação ao resto da sua produção, através do esmiuçamento da obra em uma análise crítica de aspectos estéticos e formais. Tal percurso nos permitirá, então, considerarmos a reflexão metaficcional em trânsito entre os dois momentos da produção de Ferréz e pensar o seu projeto literário como uma estética em constante diálogo com a realidade que o cerca.

I. O PERCURSO DE FERRÉZ

1.1 Ferréz e sua identidade marginal

Ferréz, apelido e nome artístico de Reginaldo Ferreira da Silva, comumente se identifica e é identificado como representante da chamada “literatura marginal”, rubrica cunhada em parte por ele, que se caracteriza por obras diretamente ligadas à realidade da experiência da periferia e das zonas de pobreza urbana brasileira.

Como contraponto da sua produção mais recorrente, *Deus foi almoçar* (2012) se destaca pela sua singularidade em relação às demais obras do escritor paulistano. Basicamente, a obra tem um tom mais “intimista”, de modo que as características marcantes do conjunto da obra de Ferréz não se aplicam a ela. Portanto, o romance imprime uma heterogeneidade à sua produção literária, que tende a ser vista pela crítica como homogênea.

Dentre as suas obras “marginais”, *Capão Pecado* (2000), o romance inaugural de Ferréz, é o mais prestigiado pela crítica, havendo numerosos estudos a seu respeito que se dedicam a localizar em seus textos problemáticas relevantes para a compreensão da produção “marginal” de Ferréz como um todo.

Além desse romance, nas várias outras produções do autor, subsiste uma realidade social identificável, externa à obra, apresentada por meio de uma estética realista característica do movimento que dialoga diretamente com a vida nas zonas periféricas de São Paulo.

Há elementos que constroem aquilo que Barthes chamou de o “efeito de real”¹, como topônimos que localizam a narrativa em tais áreas da cidade de São Paulo, a inserção de elementos do cotidiano, a reprodução do modo de falar local. Outras estratégias também reforçam a ponte entre o literário e o real, como as dedicatórias em cada conto de *Ninguém é inocente em*

¹ BARTHES, Roland. O efeito do real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-198.

São Paulo (2005) e a inserção de textos de artistas da cena cultural das periferias para abrir capítulos de *Capão Pecado*, as quais deixam a marca de uma voz coletiva nas obras.

No prefácio “Terrorismo Literário” da coletânea de contos *Literatura Marginal* (FERRÉZ, org. 2005), Ferréz apresenta uma nova dinâmica de representação: “não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (p.9). A autorrepresentação põe na narrativa uma temática de sobrevivência nesse espaço marcado pela violência urbana. Mas a ficcionalização da vida não toma um rumo gratuito, há um compromisso ético e político, como Paulo Tonani do Patrocínio expõe em “Ferréz: ética e realismo” (2015):

Representar, na concepção de Ferréz, não significa somente o ato de criação literária e artística. Na sua fala, fica patente a dimensão política do termo. Além disso, o discurso literário marginal é apresentado como detentor de uma aura específica, marcada por uma autenticidade resultante de sua própria origem (PATROCÍNIO, 2015, p.461).

Tal compromisso ético-político é claramente expresso pelo próprio Ferréz em outros textos, como o prefácio de *Os ricos também morrem* (2015), que termina assim: “faço estalar a caneta na estrada para construir uma nova caminhada, onde o futuro não seja só uma simples palavra. Que se torne, sim, uma arma” (p. 14).

Podemos ver como seu engajamento político em defesa da periferia paulistana é fortemente presente ao longo da sua produção artística. Ferréz iniciou sua carreira de escritor publicando em editoras menores. Seu primeiro lançamento foi um livro de poesia concreta, *Fortaleza da Desilusão* (1997), patrocinado pela empresa para a qual trabalhava.

Seu romance inaugural, *Capão Pecado*, foi publicado pela primeira vez em 2000, pela Labortexto Editorial, com uma segunda edição modificada em 2005, pela Objetiva, uma terceira pela editora Planeta (2013), e uma quarta pelo selo Tusquets da editora Planeta (2017); *Manual prático do ódio* (2003), também pela Objetiva, e *Deus foi Almoçar* (2012), pela editora Planeta.

Sua produção é expansiva em gêneros literários. Publicou também dois livros de contos *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), pela Objetiva, e *Os ricos também morrem* (2015), pela Planeta. Dois livros infantis: *Amanhecer Esmeralda* (Objetiva, 2005) e *O pote mágico* (Planeta,

2012). Também publicou crônicas: *Cronista de um tempo ruim* (2009), pela independente Editora Literatura Marginal, fundada em 2008 por Ferréz para exclusiva publicação de escritores da periferia e com comercialização a preços populares.

Além de outras produções, como histórias em quadrinhos, publicações de textos em periódicos como a revista *Caros Amigos*, onde escreveu por dez anos, assim como *Folha de S. Paulo*, *Le Monde Diplomatique Brasil*, revista *Trip* e Revista *Fórum*. Foi roteirista de longa-metragens e seriados de televisão aberta e a cabo. Lançou um documentário sobre a sua trajetória. Em 1999, fundou a 1DASUL, marca de roupas produzidas no bairro onde mora e, em 2009, criou a ONG Interferência. (BRANDILEONE; OLIVEIRA, 2014, p. 27, adaptado)

Percebe-se, portanto, que esse viés principal da produção de Ferréz está interessado na representação de um grupo social habitante de Capão Redondo, bairro da periferia sudoeste de São Paulo, que contrasta social, geográfica e culturalmente com o espaço central da cidade. Nessa cisão, surgem, então, dois grupos distintos que trazem pluralidade à composição urbana, que se expande a partir da oposição margem e centro.

Como exemplo do diálogo entre esses dois grupos, podemos citar a publicação de “Pensamentos de um ‘correria’”, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, em resposta ao texto em tom de desabafo indignado com a violência urbana paulistana que o apresentador Luciano Huck escreve após ser abordado no trânsito por dois assaltantes e ter seu relógio levado. A crônica de Ferréz narra o incidente com foco narrativo em um dos assaltantes, acompanhando-o desde sua manhã, quando ainda está na periferia. E como resultado da perspectiva narrativa da crônica-resposta ao apresentador de TV, foi aberto um inquérito por apologia ao crime.

O percurso literário de Ferréz pode ser visto como um diálogo entre a margem e o centro. Tal diálogo é caracterizado, à primeira vista, pelo embate entre esses dois grupos sociais que se definem com mais força. A rubrica da Literatura Marginal enfatiza uma perspectiva interna da realidade narrada literariamente, colocando a autorrepresentação em choque com a visão sobre si de classes hegemônicas. Ao inserir *Deus foi almoçar* nessa dinâmica, precisamos nos atentar aos novos elementos que entram em cena.

1.2 *Deus foi Almoçar*

O romance *Deus foi almoçar* (2012) é singular em comparação com as demais obras do escritor paulistano. Com o seu tom mais intimista, as características marcantes da obra de Ferréz, como aquelas apresentadas acima, não se aplicam a ela. A não-continuidade do território é uma das características mais nítidas que diferencia *Deus foi almoçar*.

A narrativa sai do bairro de Capão Redondo para um espaço urbano de classe média, destituído dos índices sociais e geográficos que nas demais obras permitem ao leitor naturalmente localizar a cidade de São Paulo como palco da narrativa. O drama do personagem Calixto é, sobretudo, de ordem existencial, de forma que a geografia se apresenta como anônima e indeterminada ao longo da maior parte do romance e funciona como simples palco para as lembranças e reflexões do personagem central.

Calixto aparece como sujeito individualizado, tendo seus pensamentos e psicologia explorados ao longo do romance. Os efeitos dessa construção do sujeito estão presentes no aspecto estético que diferenciam este último romance de Ferréz.

Antes de se aprofundar nos 55 curtos capítulos que narram a experiência do arquivista que tenta se recuperar do divórcio, já na capa do livro há uma ilustração de uma televisão com imagem turva que metaforiza a própria vida de Calixto, fora de ordem e submetida ao fracasso e marasmo.

A vida de Calixto é tediosa e fabril. A sua atividade de arquivista não lhe traz qualquer satisfação ou desafio. Para ele, não se trata de estar abandonado pela esposa que, em sua percepção, também dificulta a convivência com sua filha. Ele acredita que Deus também lhe abandonou, saindo para almoçar.

Tudo desaparece em uma fração de segundos. O abandono foi mais grave que a prisão. Sim, o abandono foi a sua maior escolha, a solidão veio devagar e, assim mesmo,

sem companhia, sem cartas, sem visitas, começou a repensar a sua vida ou a pensar nisso pela primeira vez (FERRÉZ, 2012, p. 49)

Ele com frequência compara a sua vida com a dos seus vizinhos e amigos, concluindo que o consumismo e o capitalismo nos levam para uma rotina que nos consome na mesma medida com a qual consumimos.

Diariamente, Calixto observa a vizinha e o tempo que ela gasta lavando o quintal com a sua mangueira. Tem rápidos encontros com seu amigo Lourival e com uma amante, Melinda. Ao descrever suas experiências diárias, ele as compara com fatos do passado e analisa como a vida poderia ter sido diferente e como ela é. Ele se sente um desenho de Deus, que aos poucos vai se apagando.

Neste romance, o autor foge das características marcantes que lhes são atribuídas, não seguindo o percurso estético-político associado à produção marginal e periférica. Para início da análise, podemos partir do comentário de Ferréz sobre uma possível saturação do tema que havia desenvolvido até então. De acordo com a entrevista dada ao site *Catraca Livre*, o autor afirma: "eu já moro no tema, já faço parte do tema", e que *Deus foi almoçar* é "uma outra forma de narrar o caos, outra forma de ver o mundo"².

Assim, podemos nos questionar a respeito de a qual caos Ferréz se refere e se há paralelos com o conceito de marginalidade elaborado na vertente da "Literatura Marginal". O fato de a obra não tratar de problemas sociais tipicamente associados à vida periférica, não significa que os discursos presentes na narrativa não descrevam a sensação de ser periférico ou marginal vivida por Calixto.

Visando a uma melhor compreensão da extensão e dos limites da ruptura de *Deus foi almoçar* com relação ao resto da sua produção, propomos analisar criticamente aspectos da construção formal da obra. Tal percurso nos permitirá, então, considerarmos a reflexão metaficcional em trânsito entre as duas vertentes da produção de Ferréz e pensar o seu projeto literário como uma estética em constante diálogo com a realidade que o cerca.

² Entrevista acessada em setembro de 2017, no endereço: <https://www.youtube.com/watchv=XJLmgnVKsPo>.

1.3 Aproximações entre a literatura de Ferréz e a Alegorização de Jameson

Inicialmente, *Deus foi almoçar* se apresenta como uma ruptura no percurso literário e artístico que Ferréz vinha desenvolvendo no seio da "Literatura Marginal". Assim, surge uma oposição binária. Enquanto, por um lado, o aspecto político da autorrepresentação da periferia urbana paulistana sobressai no conjunto da obra de Ferréz, por outro lado, o romance em foco nesta dissertação é carregado do caráter intimista e subjetivo.

Como suporte teórico para abrir tal discussão, buscaremos ferramentas de análise a partir do debate que ocorre no seio da crítica marxista, envolvendo a teoria desenvolvida por Frederic Jameson, em "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism"³ (1986), e a resposta de Aijaz Ahmad em "A retórica da alteridade de Jameson e a 'alegoria nacional'" (1988).

Jameson propõe no referido artigo analisar a cultura capitalista e teorizar sobre a produção dos países que haviam tido a experiência histórica do colonialismo, isto é, aqueles que no período da Guerra Fria eram classificados como terceiro mundo. Ele traça pilares teóricos de forma bem categórica e rígida para desenvolver uma hermenêutica que respalda a interpretação alegórica da literatura produzida por autores de países do "terceiro mundo". Discute a sociopolítica subjacente aos textos de determinados grupos sociais, distinguindo as características estruturais e narrativas da literatura "do primeiro" e "do terceiro" mundos.

All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel. Let me try to state this distinction in a grossly oversimplified way: one of the determinants of capitalist culture, that is, the culture of the western realist and modernist novel, is a radical split between the private and the public, between the poetic and the political, between what we have come to think of as the domain of sexuality and the unconscious and that of the public world of classes, of the economic, and of secular political power: in other words, Freud versus Marx (JAMESON, 1986, p.69).⁴

³ Sem tradução para o português, minha tradução para o título é: "A Literatura de Terceiro-Mundo na Era do Capitalismo Multinacional".

⁴ Fazemos aqui uma tradução rápida do trecho: "Todos os textos do terceiro-mundo são necessariamente, eu quero defender, alegóricos, e de uma forma muito específica: eles devem ser lidos como o que chamarei de alegorias nacionais, até mesmo quando, ou talvez eu deva dizer, particularmente quando suas formas se desenvolvem

A proposta do trecho acima fundamenta uma análise binária que se aplicará a toda a produção dos países identificados como do terceiro-mundo. O contexto terceiromundista apresentado por Jameson se aplica ao caso pessoal de Aijaz Ahmad, nascido na Índia e cidadão paquistanês. Ahmad, no entanto, vê a si mesmo reduzido a uma síntese excludente no texto de Jameson.

Ele apresenta sua crítica em "A retórica da alteridade de Jameson e a 'alegoria nacional'" (1987). O teórico estadunidense é um defensor da literatura do Terceiro Mundo, fato que sem dúvida Ahmad aprecia. Mas Ahmad faz uma crítica severa ao argumento central de Jameson, principalmente no que se refere à insistência em usar a palavra "todos". Ahmad põe em xeque o argumento de Jameson ao interpretá-lo ou como falácia ou como "Lei do Pai".

É na esteira dessa contra-argumentação que podemos nos aproximar do romance de 2012 de Ferréz para começar a explorar seu caráter heterogêneo ao transitar entre os dois lados do binarismo proposto por Jameson, porém questionando a rigidez que o autor impõe.

Seria preciso antes de mais nada mostrar como a análise da produção do escritor brasileiro do Capão Redondo não segue a teoria de Jameson. Entretanto, é válido considerar a discussão que resumi acima, para ampliar a noção dos espaços sociais pelos quais sua obra circula. A respeito da produção "marginal" de Ferréz, o embate que a literatura marginal provoca rompe com a unidade do espaço da cidade e, em maior escala, provoca a fragmentação de qualquer idealismo remanescente de uma nação unificada. Dessa forma, a categoria de "alegoria nacional" é inaplicável a Ferréz, pois seu romance não veicula uma identidade de unidade nacional. Há, em contrapartida, algo de alegórico no aspecto político da produção "marginal" de Ferréz, porém em uma esfera mais local, no território sobre o qual escreve e onde habitam seus personagens, como o protagonista de *Capão Pecado*, Rael, que representa em si o coletivo.

predominantemente a partir das maquinarias de representação ocidental, tal como o romance. Deixe-me tentar estabelecer essa distinção de uma maneira grosseiramente simplificada: um dos fatores determinantes da cultura capitalista, isto é, a cultura do romance realista e modernista ocidental é a cisão entre o público e o privado, entre o poético e o político, entre aquilo que viemos a entender por domínio da sexualidade e do inconsciente e o mundo público das classes, da economia, e do poder político secular: em outras palavras, Freud versus Marx."

Jameson aposta na coerência entre espaço nacional e produção literária. Sua tese consiste em afirmar que os textos de terceiro-mundo são alegorias nacionais e os do primeiro-mundo são expressões de consciências privadas. Nas produções do primeiro-mundo, a subjetividade privada não expressaria a experiência coletiva em si. Ahmad contradiz essa afirmação citando, dentre outros, a produção de literatura afro-americana e feminista. Portanto, a proposta de Jameson divide a produção literária em dois pólos: a subjetividade privada e a experiência coletiva nacional. Gostaria de sugerir neste projeto que *Deus foi almoçar* de Ferréz torna impossível uma rigidez binária e promove uma terceira via que leva a um dinamismo heterogêneo.

O romance de 2012 de Ferréz tem o que poderia ser reconhecido por Jameson como subjetividade privada. Categorizado como "romance psicológico" pelo mercado editorial. Calixto, o personagem central, é um arquivista, de classe-média, que vive seu drama pessoal depois do divórcio e a perda de contato com sua filha. Depressivo, rememora os tempos de seu casamento em que tinha proximidade com a filha, além de ter uma dificuldade em criar novos relacionamentos, a qual aumenta na proporção dos incidentes em que se envolve e acaba sendo agredido. Seu objetivo é encontrar "o portal", a grande metáfora da fuga da situação que vive.

A exploração da crise existencial não reduz o romance a um subjetivismo total. Há uma ambivalência provocada em parte pelas claras críticas sociais ao sistema econômico vigente, ao poder político e pela luta por mudanças. Vindas das vozes dos narradores ou de personagens secundários, tais críticas problematizam a vida do indivíduo em sociedade. Calixto personifica essas relações sociais dificultosas, em paralelo com as relações pessoais que se esgarçam e rompem, lançando-o à solidão de seu mundo interior. Há algo de periférico no sujeito desse romance, no desamparo e abandono, o que aparece na escrita de Ferréz como um todo.

Por outro lado, como grande diferencial, essa obra não está motivada a retratar ou representar um espaço sociogeográfico específico. Ao contrário, a cidade e as ruas percorridas por Calixto, em uma experiência que se aproxima da *flânerie* de Baudelaire, não são diretamente associadas a São Paulo e podem se confundir com qualquer outro espaço urbano. Apenas nos capítulos finais há essa referência de forma tênue. Também, há um deslocamento temporal, não sendo possível precisar o ano ou a década em que o enredo se desenvolve.

Assim, podemos perceber que há um movimento do autor no sentido de uma produção mais intimista e fora do espaço da periferia. A importância desse passo no percurso literário de Ferréz está na ampliação da frente de interação estabelecida entre a obra deste autor periférico e o espaço central da sociedade brasileira, e seu cânone literário. O câmbio temático deste romance traz novas nuances ao diálogo, como a condição de periférico externa ao espaço geográfico da periferia. Assim, o diálogo se torna mais complexo e plural.

Para explorar tais novas frentes de diálogo, podemos partir de conceitos-chave na argumentação de Jameson. Partimos de pares binários como primeiro-mundo e terceiro-mundo (atualizados para o contexto pós Guerra Fria como centro e margem), alegórico e subjetivo, político e estético. Veremos, como consequência, como se dá a interação de Ferréz na dinâmica literário-cultural brasileira a fim de compreender a heterogeneidade do autor e o significado que *Deus foi almoçar* tem em seu percurso literário.

II. MAU ENQUADRAMENTO DE CALIXTO NA “PROSA DO MUNDO”

Antes de dar continuidade no contraste que há entre *Deus foi almoçar* e o conjunto da obra de Ferréz, julgo necessário explorar através do método do *close reading* as principais características do romance, entre elas, o desenrolar da trama, fazendo ponte entre elementos estruturais do texto e as temáticas abordadas.

O texto apresentado aqui se originou de notas, também de *close reading*, sobre cada um dos cinquenta e cinco capítulos da obra e suas características narrativas, formais e temáticas. Neste capítulo 2 da dissertação, organizamos o material coletado das notas de acordo com aspectos da vida pessoal do protagonista ou personagens com quem se relaciona. O capítulo seguinte se concentrará em aspectos mais estruturais do texto.

Com o objetivo de guiar a análise crítica de *Deus foi almoçar*, o fio condutor será a reflexão sobre a posição que o sujeito ocupa no ambiente em que está inserido e as relações interpessoais que consegue traçar, seja positiva ou negativamente. Mesmo avaliando que a categoria do sujeito será problematizada ao longo do romance e dentro da obra de Ferréz como um todo, a usaremos aqui como ponto de partida para outros pontos.

O romance mantém um ritmo aplanado do início ao fim, sendo por vezes enfadonho, não seguindo o modelo dramático em que o texto se desenvolve no sentido de atingir um clímax para, então, caminhar para uma resolução final. O mínimo que há do que se entende por fábula em *Deus foi almoçar* está resumido na busca pelo portal, a grande metáfora da fuga da situação em que o protagonista Calixto vive. Nesse sentido, do ponto de vista da crítica, o texto pode ser considerado problemático, ou até mesmo irrelevante, não atraindo holofotes para a discussão da literatura periférica brasileira, assim como para a produção contemporânea em geral.

No entanto, o que nos leva a um aprofundamento da análise da obra é, primeiramente, a questão da construção da experiência do sujeito, comum ao gênero romanesco.

O romance nasce do triunfo da "prosa do mundo", que se põe - e é percebida e afirmada filosoficamente - como guinada de período na história, mudança subversora da sociedade e da relação entre os homens, suas vidas e da narração de suas vidas; como guinada metafísica da história, de que a verdadeira metafísica é um elemento fundante. À modernidade é essencial, entre outras coisas, a ideia de domínio da história e da natureza, do projeto capaz de mudar-lhe e dirigir-lhe o curso. (MAGRIS, 2009, p.1018)

Claudio Magris (2009) retoma o estudo de Lukács do romance moderno do século XIX para questionar se o gênero é concebível na contemporaneidade, sem o mundo moderno. A experiência do sujeito é desenvolvida nas obras do período em contraste com a “prosa do mundo”⁵, a qual se apresenta como uma força que traça o desenvolver da história com consistência metafísica.

O romance é o gênero literário que representa o indivíduo na "prosa do mundo"; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão. (MAGRIS, 2009, p.1018)

A experiência de Calixto carrega em si a falta de sentido e a desilusão, assim como o sujeito do romance estudado por Lukács. No entanto, a contemporaneidade se diverge no nível da metafísica da modernidade, caracterizada nesta obra sobretudo pelo vazio, mais forte do que uma ordem condutora do rumo da história. A ausência de Deus anunciada no título esvazia os elementos estruturantes do mundo onde o personagem vive, havendo apenas vestígios da “prosa do mundo”, entre os quais o protagonista tateia em busca de um caminho para conduzir sua vida.

Divorciado da esposa e distante da filha, diagnosticado com depressão, Calixto, o protagonista, leva uma vida mais introspectiva, e tem sua rede de relações resumida a poucas, sendo essas caracterizadas mais por desencontros do que encontros. Nessa realidade, o que dá cor e substância ao texto romanesco está nas lembranças da época em que era casado, que conferia sentido à sua vida, tornando os acontecimentos presentes acidentais, e não pretendidos. Até mesmo a busca pelo portal torna-se consciente acidentalmente e leva o personagem para mais

⁵ Termo original de Hegel, retomado por Lúkacs, e Magris.

distante da "prosa do mundo", uma vez que não se concretiza, apenas se sustenta como uma metáfora do desvinculamento da "ordenação do mundo", subentendida como sua morte.

Aproximando-nos do texto, podemos ver um episódio no início do romance que elucida todo o movimento entre interioridade e relações externas de Calixto. No terceiro capítulo, "A vida não é um ensaio" (FERRÉZ, 2012, p.16-21), Calixto decide sair para andar na rua. Há algo de esclarecedor no contato com o espaço externo. Sua decisão em sair se dá por não suportar o peso do desconforto que sente dentro de casa. É no espaço público que seus pensamentos e emoções afloram e o leitor compreende a condição psicológica do protagonista e o drama pessoal do personagem se inicia.

Neste capítulo, Calixto está em um ônibus, o qual é uma clara metáfora para a vida. Calixto começa a idear sua descida: "pensou em puxar a corda, talvez uma corda imaginária do lado esquerdo do seu corpo, na altura da cabeça" (FERRÉZ, 2012, p.19); ou pedir ao motorista: "pare a vida que eu quero descer do mundo!" (FERRÉZ, 2012, p.19). Em seguida, o ônibus é assaltado, mas Calixto interrompe o assaltante, pedindo-lhe que lhe dê um tiro no peito. Ele chega a sugerir pagar cinquenta "dinheiros" pela bala para que o assaltante não tivesse prejuízo. Confuso com a reação do passageiro suicida, o assaltante olha-o com piedade e diz "tenho meus problemas, velho, resolve o seu" (FERRÉZ, 2012, p.21). O episódio resumido acima impulsiona o desenrolar do romance. As palavras no fim do capítulo, "eu perdi algo nesse dia, não sei bem o que, mas sinto isso muito forte" (FERRÉZ, 2012, p.21), indicam a compreensão de Calixto de algo que, por mais abstrato que seja, desencadeia todo o movimento de busca introspectiva e simbólica pelo portal.

É necessário pensar como o movimento de retraimento e expansão de Calixto afeta o desenvolvimento da narrativa. O fluxo do romance em análise se dá através da dinâmica entre o introspectivo e o externo mal enquadrado, que gera humilhação, violência e o leva de volta ao seu mundo interior.

2.1 Dificuldade nos relacionamentos pessoais

Calixto parece ser um fracasso em seus relacionamentos. Como veremos ao longo da obra, a dinâmica está mais em torno da subjetividade do personagem do que das relações externas que tenta estabelecer.

O capítulo 13 demonstra sua inépcia em construir relações. Despertando de um sonho repetido que parece ser a vida que levava quando casado e morava com a filha, Calixto, em uma tentativa de fuga de suas lembranças, sai e vai para um bar para tomar café.

No caminho, na ânsia de se distrair do passado, ele tenta estabelecer contato com um anão de gesso de sua vizinha, mas por receio de ele não lhe responder, desiste. Já no bar, um estranho, um velho de chapéu de palha tira Calixto de seus pensamentos ao questionar a paixão e os relacionamentos, tudo aquilo de que Calixto foge. E fugir é exatamente a intenção dele quanto ao homem: “Calixto não quer escutar, quer correr, quer pagar o café ou jogar na cara daquele homem, não gostou dele, não gostou por ele ter se sentado ao seu lado, interrompido seus pensamentos no sonho, por ir logo falando, como se interessasse a alguém” (FERRÉZ, 2012, p.67).

Apesar de querer sair, não o faz. Chega a se distrair com mulheres passando na rua, mas as possíveis sensações de prazer são abortadas com lembranças da vida cotidiana em família. Elas passam, ele fica. Seu interlocutor também está de partida. Nenhuma relação foi estabelecida.

A citação acima resume o comportamento de Calixto em várias situações interpessoais. Dado que não tem sucesso em suas interações, ele procede das seguintes formas: “não quer escutar, quer correr, quer pagar o café ou jogar na cara daquele homem”(FERRÉZ, 2012, p.67). Ou seja, em algumas ocasiões, como esta no bar, porta-se passivamente, sem reações expressas, mesmo que esteja desinteressado, ou até mesmo desconfortável. Em outras, foge, se ausenta expressamente, rompendo com qualquer tentativa de relação. Há os momentos em que o protagonista reage violentamente. Nesta cena ele opta por ser passivo à situação, mas o último contato que tem com sua ex-esposa termina dessa forma: ele joga café nela, fazendo com que Carol desista definitivamente dele.

Nas tentativas de relações que Calixto tem, identificamos um par oposicional: a interioridade do sujeito em contraste com o externo. A subjetividade também se opõe à impessoalidade das ruas, do espaço público (palco relevante na construção do personagem). O que se percebe, em síntese, é o contraste entre a subjetividade mal-resolvida de Calixto, apesar de extremamente aflorada, com o processo de reificação predominante na sociedade onde Calixto vive.

2.2 Trabalho

O processo de reificação nos ajuda a compreender a dificuldade em suas relações interpessoais e a facilidade de Calixto em seu trabalho de arquivista. Ali, ele não se relaciona com pessoas reais, apenas com suas identidades registradas em fichas.

Essa situação foge de seu controle quando Hamilton é contratado para ajudá-lo no arquivo. Problemas entre os dois surgem e se intensificam ao longo da convivência até um ponto em que Calixto não atura mais Hamilton. Há um contraste entre ele e Hamilton. O último não parece ter problemas com o aparato burocrático no qual trabalha. Pelo contrário, vai se adaptando bem e vai conseguindo bom desempenho na sua função. Além disso, não tem os conflitos que Calixto tem.

O protagonista apresenta bloqueios ao lidar com outras subjetividades e com a sua própria. Semelhante às experiências dos personagens Josef K. e Gregor Samsa, de Franz Kafka, o mundo em que Calixto vive objetifica as pessoas e as relações em um processo que o personagem reproduz em seus contatos mesmo sem intenção. No entanto, malogra justamente por ignorar a especificidade de cada sujeito, seja a dele próprio ou a daqueles com quem se relaciona.

Mais adiante no romance, com o agravamento de seu estado psiquiátrico, superiores de Calixto vão até sua casa para sugerir que ele tire licença. Parecem ser compreensivos, lidando com o doente como se fosse de fato uma vida, mas assim como o personagem bem percebe, seu interesse nele se reduz à função de empregado e não como pessoa: eles cometem uma gafe ao desejar “melhoras e estimas para sua família” depois de ele ter falado que tinha perdido a família.

Calixto se dá conta de que eles ouviram só o que queriam e o esforço da visita era, na verdade, convencer Calixto a passar informações importantes sobre o funcionamento do arquivo que Hamilton ainda não sabia.

No mesmo processo de objetificar, Calixto reduz aqueles homens por um processo metonímico em que não sejam nada mais do que suas vestimentas: “se não fosse pelas gravatas, todos seriam exatamente iguais, ternos azuis, sapatos pretos, falsa tentativa de demonstrar interesse”. Calixto é bem sincero sobre a sua condição. Porém, no final aceita passar as coordenadas para Hamilton seguir com o trabalho antes de tirar a licença sugerida.

Capítulos adiante, Calixto vai ao trabalho depois de dias de abstenção, além da licença concedida, e Hamilton lhe dá a notícia de que foi demitido. Perde, assim, o que antes era “o que lhe restou de humanidade, o trabalho, da forma que ele aprendeu era tudo o que restou, o velho arquivo, tirem isso dele e não sobra mais nada dentro da embalagem” (p. 59).

Calixto se sentia valorizado no seu ambiente de trabalho por ser quem conhecia a organização das fichas do arquivo. Como uma troca, o trabalho tinha grande valor para Calixto, uma vez que ali conseguia exercer uma função que lhe conferia dignidade perante à sociedade. Além do mais, seu trabalho lhe transmitia uma estrutura de pensamento típica da sociedade capitalista para ver e lidar com o mundo, ferramentas do raciocínio lógico que lhe permitiam lidar com indivíduos sem abordar suas subjetividades. Assim, Calixto se refugiava da sua dificuldades nos relacionamentos interpessoais dentro do arquivo morto.

2.3 Violência

A violência é uma temática extensamente abordada na obra de Ferréz, indo além da violência física envolvendo criminosos e policiais. A relação entre centro e margem para Ferréz é essencialmente violenta. A crítica que a literatura marginal faz é apontar as imposições da sociedade a grupos periféricos, em benefício das classes hegemônicas que ocupam o centro.

A violência em *Deus foi almoçar* coaduna com a proposta intimista, focada na experiência do sujeito. Evidentemente, o romance tem uma carga de crítica social a ser debatida em outro momento. Aqui demonstraremos como a violência é um outro elemento que reflete a sua inadequação ao meio que vive. Tal temática é introduzida no marco inicial do desenvolvimento do romance, no episódio de violência urbana no ônibus quando Calixto pede para levar um tiro no peito, em um ato de violência contra si. A concepção de violência se ramifica: violência física, verbal, urbana, contra si mesmo, contra o corpo sexual.

As situações de violência em que o protagonista se envolve sempre têm consequências para sua subjetividade. Mais do que determinar a posição de Calixto como vítima, é válido ver tais circunstâncias como acontecimentos, relações em que há interação, choque, contraste. Podemos entender mais sobre o sujeito Calixto quando ele é desenhado em um contexto interpessoal. O curioso está na sua inclinação em se envolver em circunstâncias de violência, humilhação, o que reforça sua introspecção, cheia de lembranças e memórias.

No entanto, não podemos relegar Calixto a posição simples de vítima. O personagem faz uso de mecanismos para retorquir o que sofre, mesmo que use outras moedas. A sensação de nojo descrita em várias das cenas relatadas abaixo infama moralmente seus oponentes e, conseqüentemente, tenta compensar a posição inferior do sujeito. Calixto também reproduz a indiferença e desamparo sofrido para com aqueles com quem se relaciona mais proximamente.

É Hamilton quem o leva a uma festa onde acontece a primeira cena em que Calixto sofre humilhação e agressão. Ao chegarem, pode-se perceber que ele estranha o lugar e está totalmente desajustado. Seu posicionamento diante dos desajustes é o mesmo repetido em várias ocasiões. Suas críticas o colocam em um lugar moralmente superior e rebaixam o seu alvo: o lugar é lotado, lhe parece “fim de carreira”, o som alto o incomoda.

Tal crítica é acrescida da repulsa que sente ao descrever seu oponente. Quando começa a dançar com uma bela moça, seu companheiro aparece. Ele discute com Calixto, que fica nauseado com “as gotas de cuspe que caem da boca do rapaz” (FERRÉZ, 2012, p.56). Enquanto isso, a moça o trata como se fosse um nada. É surrado com chutes no estômago. A violência contra ele só termina por pena de uma mulher que o defende e diz: “Ele parece meu pai, coitado”.

Na confusão, sua carteira desaparece, acham sua colher que guarda como *souvenir* da filha e dizem que ele usava crack. Ou seja, Calixto é humilhado em vários sentidos, verbal, fisicamente e, por despertar pena, sua condição de humilhação é reforçada.

O capítulo 30, “Marcas”, relata dois outros episódios de violência relevantes para a compreensão do paralelo que se pode fazer entre a temática desenvolvida e questões mais formais, como vozes narrativas, jogo de perspectiva.

O capítulo começa sendo narrado em primeira pessoa, porém com uma perspectiva mais objetiva e menos pessoal, o que poderia mais facilmente ser relacionado à terceira pessoa. Uma vez que não há no romance marcação de fala por travessões ou aspas, por exemplo, as falas do protagonista e do tatuador se confundem com os parágrafos narrativos. As ações são contadas através de orações coordenadas curtas, acelerando o desenvolver do ocorrido.

Calixto, andando pelas ruas, entra em um estúdio de tatuagem e faz o seguinte pedido ao tatuador: “eu quero pequenos riscos, que nem aqueles que você vê nos cupons promocionais”, para serem feitos em torno do seu pescoço, com a frase: “Em caso de emergência, corte na linha pontilhada” (FERRÉZ, 2012, p.140). Ao tentar convencê-lo a não fazer essa tatuagem, e explicar-lhe que no momento estava atendendo outro cliente, o tatuador causa indignação e exaltação em Calixto, o que gera uma briga entre os dois, porém o protagonista sai em desvantagem.

A atitude de Calixto mostra como ele enfrenta com ambivalência a violência sobre si mesmo. A agressão verbal que provocou a briga é vista como positiva, pois foi expressão sincera do sujeito. “Foi bom ter falado aquilo, minha boca encheu de sangue depois do terceiro murro, eu tentava subir a cabeça para olhá-lo nos olhos, mas não conseguia, ele golpeava rápido, fazia tempo que não sentia aquilo, de certa forma foi bom” (FERRÉZ, 2012, p. 140-141).

Ao sair desorientado do estúdio, a primeira pessoa se torna insustentável. Qualquer capacidade de organização narrativa deve ser delegada à terceira pessoa. Essa voz se aproxima da perspectiva do personagem para conduzir a narração do restante do episódio: “viu a cena, como um espírito que saía de seu corpo, vomitou” (FERRÉZ, 2012, p.141). A percepção da

movimentação da rua que havia ao seu redor também reproduz a perspectiva de Calixto a tal ponto que chega a usar o verbo “estou” em primeira pessoa.

Rumou pelas ruas, viu rostos distorcidos, corpos compridos, carros deformados, tudo perdera o padrão estético, andava e cambaleava, olhou para o céu e viu o chão, se deu conta de que estava de joelhos, levantou, apoiou num carro, a boca sangrando, o dono xingou, vagabundo não, estou passando mal, as pessoas esbarravam, ninguém ajudava, caiu (FERRÉZ, 2012, p.140).

A violência chega a um nível de interiorização em que não há mais a necessidade de haver um executor de agressão. Para exemplificar, destacamos um dos diferentes tipos de violência envolvidos nas idas de Calixto a casas de prostituição. Calixto sai da casa xingando o gerente, imagina que ele está atrás de si para revidar a ofensa, cai, bate a cabeça e precisa levar oito pontos.

2.4 Sexo e prostituição

Todas as relações sexuais de Calixto são com prostitutas, com exceção de Melinda, sendo a reificação do sujeito sexual o principal aspecto que diferencia as primeiras da segunda. Esvaziadas de qualquer subjetividade, as prostitutas sempre são apresentadas como moralmente inferiores, objetos de desgosto e nojo. Esse desnível originado da perspectiva do protagonista caracteriza tais experiências sexuais como encontros desagradáveis e desprazerosos.

O processo de reificação da sociedade confere ferramentas para conduzir o contato com essas profissionais. São diversos os casos em que os nomes não carregam as identidades das mulheres, e poderiam muito bem ser substituídos por números.

Em sua primeira experiência narrada em tempo presente, Calixto entra no casarão branco e é apresentado a algumas prostitutas. Elas são reduzidas a essa função, sem nenhuma construção subjetiva em torno delas, o que é comprovado em seus nomes. Ao escolher por Lilah, quem de alguma forma o fazia lembrar de Melinda, seu amor no tempo da escola, a cafetina não sabe mais quem responde por tal nome. Tanto fazia como se chamavam, desde que cumprissem seu papel: “Lilah, ou Maria, ou Renata, ou Vitória, ou Puta”(FERRÉZ, 2012, p.63).

A descrição da cena é atrapalhada, com vocabulário vulgar. Evidentemente, não há nada romantizado na narração, porém ela não é impessoal, científica. Há uma carga moral que rebaixa todas as experiências e mulheres envolvidas.

A experiência se resume a um ato de violência contra seus desejos: “e ela começou de novo, eu pedi a Deus praquilo acabar, estava sendo esmagado, não sentia meu pinto nem minhas bolas, minhas pernas, minha alma. Tudo era dor, e não prazer” (FERRÉZ, 2012, p.65).

Sobre sentir nojo da prostituta, Calixto responde ironicamente “que não tinha, por que ter nojo de alguém com quem ele iria fazer amor?”. Ele também debocha de Cleide por sua incorreção linguística, ela trocava o L pelo R, “assim como o personagem de Maurício de Souza” (FERRÉZ, 2012, p.205).

Assim como as outras experiências do tipo, o sexo em si é um grande desencontro. O que difere nesse caso é que a prostituta, no final do episódio, tem um espaço e voz para opinar sobre seu cliente e sua profissão. Ela diz para Calixto: “Até que o senhor é bonzinho, a gente tromba cada maluco por aí”, e mais adiante “Pro cê vê, e tem gente que fala que a gente é mulher de vida fácil, fácil é o caraio!” (FERRÉZ, 2012, p. 206-207).

2.5 Família: Carol e filha

A família aparece no romance nas lembranças, sendo poucas as cenas em que o esposo se encontra com a ex-esposa. Assim, é a ausência dessa instituição de relações que marca a vida narrada de Calixto.

O fracasso da relação de Calixto com a ex-esposa é revelado por Carol no capítulo 7, quando em uma conversa telefônica, ela o acusa de ser responsável pelo término por consequência do desgosto dele, por ele fugir de tudo para não encarar a realidade. O contato entre os dois tem sempre como pano de fundo cobranças sobre a ausência do pai no convívio com a filha. Ele corta relações com as duas após uma discussão com a ex-esposa, distanciando-se delas.

Assim, carrega a responsabilidade de agente que reproduz o abandono, impossibilitando a cristalização da imagem de vítima abandonada por todos.

Até mesmo quando tinha contato com a filha, apesar do tom de carinho entre eles, Calixto permite que sua personalidade amargurada se mostre, quando, por exemplo, diz que “papais mentem” por ter prometido antes que consertaria o carrinho da filha. Na lembrança de um diálogo com a filha, sua amargura se repete em várias respostas para as perguntas da menina. Ela fala de diversos assuntos de maneira aleatória, sem nenhuma aparente lógica entre os temas abordados. Não há interferências do narrador ou outro elemento de organização da narrativa que dê coesão ao diálogo, exceto as respostas de Calixto que expressam seu ponto de vista negativo sobre a vida.

O telefonema e a discussão entre Calixto e Carol mostram uma construção estereotipada dos papéis dos gêneros masculino e feminino, o pai omissivo e a mãe que se queixa, cada um representado por um dos personagens, com expressão de seus pontos de vista.

Esse conflito continua em todas as interações entre Calixto e Carol. Mais adiante, eles se encontram em um restaurante. O tom da discussão entre os dois é o mesmo. “A conversa flui entre uma bronca e outra.” O narrador assume a perspectiva de Calixto ao comentar que “o rumo era sempre tumultuado e cheio de cobranças pra cima dele, como: por que não foi no aniversário da filha, por que não compareceu no Natal” (FERRÉZ, 2012, p. 71).

As cobranças incomodam Calixto a ponto de querer desabafar com Hamilton. A conclusão de ambos é que “mulher ataca mesmo”, justificando a omissão no comportamento masculino e menosprezando a importância das questões levantadas pela figura feminina.

Em uma entrevista Ferréz comenta sobre as cobranças exigidas aos homens, sua visão sobre o machismo que, de certo modo, se aproxima dos argumentos de Calixto:

Então ser homem é uma coisa difícil: segurar muitas responsabilidades, a carga fica com o homem. A cobrança da família, fala-se de direitos iguais da mulher, mas a cobrança fica muito do lado do homem. A sociedade aprendeu a cobrar do homem. O homem geralmente quando tem 50, 60 anos está acabado e a mulher ainda está nova. Não que a mulher não faça muita coisa, ela faz. Mas o homem acaba segurando a carga da família, as

responsabilidades. Eu também fui educado para fazer isso. (CHRISTIAN et al., 2015, p. 413)

Ainda na cena do restaurante, o personagem Calixto justifica-se por meio do peso dado aos homens na sociedade machista com relação às cobranças de Carol. Ele mentalmente tece uma resposta fazendo críticas à sociedade, mas não a expressa. Ele canaliza toda a aflição que sente com o peso das responsabilidades em uma reação agressiva, a primeira que tem no romance. Ele joga o café em Carol, sujando seu vestido. Com essa agressão, Carol se levanta e sai. Ele sabe que nunca mais a verá, e nem a filha.

Mesmo vindo tardiamente, o capítulo 52 é composto a partir da perspectiva de Carol. Calixto é posto sob análise a partir de um olhar externo e feminino. Essa estratégia de narração é novidade no romance. Contudo, aparece timidamente entre os últimos capítulos, além de ser narrado com frieza, sem estreita aproximação da subjetividade da personagem feminina. O que podemos ver é o momento anterior à separação em que Carol vive mais um momento cotidiano em sua casa, lembrando cenas de quando eram jovens, já está insatisfeita com o seu casamento, sem ainda manifestar ao marido o desejo de separação, mesmo que internamente concebido: “Para ela, sentada naquela mesa, com as mãos em forma de oração e querendo de vez acabar com tudo aquilo, Calixto não era mais aquele jovem” (FERRÉZ, 2012, p.233).

Entre as várias recordações com a filha, no penúltimo capítulo do romance, Calixto reconstrói o momento em que passa a carregar a colher no bolso. Presente ao longo do romance como um objeto arbitrário, mas de grande valor para o personagem, é somente nas últimas páginas que o símbolo é remetido à filha. Depois de uma conversa com ternura e afeto, Calixto sai e percebe que a colher está no seu bolso. Ao retornar e indagar a filha sobre o objeto, ela responde: “É pra você me dar Danone papai, pra não se esquecer de mim” (FERRÉZ, 2012, p.237).

Entender a alimentação como algo que media a relação entre Calixto e sua filha nos permite ir além e compreender melhor os relacionamentos de Calixto ao longo de todo o romance. Vejamos a associação que há entre comida e afeto. Alimentar uma criança, seja como mãe na amamentação, seja como pai é dedicar-se a dar os cuidados necessários a outra vida.

Alimentar a filha mostrava o lado mais afetuoso do protagonista, como quando era casado e morava com a esposa e filha. Já distante, essa afetuosidade limitava-se a assistir mentalmente às cenas do passado como a um filme, onde a colher remete aos momentos de assistência à filha. Assim, ele se apega ao objeto com o mesmo cuidado e carinho que tinha tido para com ela.

Com a separação, e no momento presente da narrativa, as refeições de Calixto são experiências solitárias, ele está voltado para si nos bares e restaurantes, onde se esquia de estabelecer contato com outros clientes.

Por outro lado, considerando o título do romance, podemos ver a alimentação sob outro prisma, como ausência, como não estar disponível a ajudar, atender a alguém. Ferréz comenta esse aspecto em entrevista:

O título surgiu quando eu tava olhando pra rua e tive uma inspiração de pensar: pô, às vezes, como tudo é tão confuso, como tudo acontece, parece que Deus era meio comerciante e fechou pra almoçar. Fechou o comércio e foi almoçar e pôs uma plaquinha ali. E aí eu fiquei imaginando como seria se a pessoa fosse orar e aí falasse: agora não dá porque ele foi almoçar, sabe. A viagem do livro é essa. Ele foi almoçar e deixou tudo assim⁶.

O mundo narrado no romance é marcado por ausências de princípios norteadores, que regem a vida, dando organização, estabilidade e equilíbrio para que os sujeitos conduzam seus caminhos com amparo de uma estrutura física externa ou, até mesmo, de uma instância sobrenatural. A condição de desamparo de Calixto em meio a tais ausências é metaforizada na saída de Deus para almoçar. O conceito de divino na obra, mais do que sentido de religiosidade, mostra-se como agente de equilíbrio do caos. O drama do personagem Calixto representa a vida contemporânea, em que valores de uma sociedade capitalista estão saturados e não haja estratégias para lidar com a solidão típica do individualismo que segrega subjetividades e enfraquecem suas relações. Em um sentido bem terreno, o protagonista não consegue encontrar seu papel no mundo e, conseqüentemente, na vida daqueles que o cercam, fazendo com que ele se retraia ao invés de desenvolver novas relações, ou até mesmo reconstruir a vida das suas lembranças do passado.

⁶ Entrevista acessada em setembro de 2016, no endereço virtual : <https://www.youtube.com/watch?v=XJLmgnVKsPo>.

2.6 A irmã

Pensando as relações humanas sob a influência do processo de reificação, Calixto ora se esquiva para evitá-las, ora reduz aquele com quem se relaciona por metonímias (seus superiores em gravatas) ou por meio a referências a excreções repugnantes (cuspe, suor, etc). Quanto à filha, o procedimento é diferente. Sua lembrança é constante e sua ausência abala psicologicamente o personagem. A colher que sempre leva consigo é símbolo de sua pequena. Cuidar deste símbolo demonstra o carinho que sente por sua filha e a paternidade que não consegue exercer de fato.

Calixto vive em uma sociedade em que os valores das pessoas se dão nas relações e não estão intrínsecos aos sujeitos. Explorar a sua subjetividade e a de outros não é um procedimento com o qual se sinta confortável, ao contrário, se distanciar é o que justamente causou seu divórcio.

O protagonista tem facilidade no procedimento de organizar as fichas em seu trabalho. Ele reproduz o mecanismo de coisificar pessoas em sua vida pessoal da mesma forma como as relações de trabalho reduziram os vários empregados a pedaços de papel no arquivo do departamento de Recursos Humanos. Assim, carregados de vestígios da reificação e da dificuldade de Calixto em seus relacionamentos, os objetos simbolizam pessoas que sentem afeto por ele; e a filha, a quem ama até as últimas páginas do romance.

Em mais uma interação frustrante que acaba por levá-lo mais à introspecção, Calixto, no capítulo 17, recebe a visita da irmã que o trata com carinho, cuidado e afeto. Mas diante de sua pouca interatividade, retorquindo com monossílabos, amargura, pessimismo e por vezes até grosserias, ela limita-se a dar conselhos vazios, acreditando ser a ausência da proximidade com a filha o motivo de tanto desgosto.

“Meu irmãozinho monossilábico, me deixa te dar um beijo, se cuida viu, se alimenta que você está muito magro, aproveita e pega um pouco de sol, e vê se compra uma camisa, você é tão melhor de social.” (FERRÉZ, 2012, p.81)

Incomodado com a presença e conselhos da irmã, Calixto tenta desconversar ao falar do clima. Sem conseguir escapar do assunto, declara seu método para evitar encontrar com familiares: “vejo fotos quando tenho saudade de alguém (...) Fotos não magoam” (FERRÉZ, 2012, p.80).

Assim, Calixto reforça sua dificuldade em ter relacionamentos, e de certa forma justifica seu isolamento concluindo: “Fotos, prefiro fotos” (FERRÉZ, 2012, p.80). Mais uma vez pessoas são reduzidas a objetos, desta vez fotografias que ficam guardadas e só resgatadas caso ele sinta saudade.

2.7 Melinda

Melinda foi o grande amor de Calixto nos tempos de escola com quem se reencontra depois de anos. Ele se mostra nostálgico ao pensar em quando ela era ainda menina, ao falar sobre sua família ser evangélica e ter costumes adaptados à igreja, em um tempo em que as “tribos” eram mais identificáveis e era possível distinguir as pessoas pelos costumes, como evangélicos ou roqueiros.

Melinda era uma criança feliz, meiga, de olhos azuis, que usava bota ortopédica. Sua mãe era dona de casa e religiosa, enquanto o pai era alcoólatra e mantinha relacionamentos extraconjugais. Uma imagem de criança inocente é traçada para criar contraste com as consequências do estupro ainda na infância. “Daquele dia em diante ela nunca mais foi uma menina” (FERRÉZ, 2012, p.184). Seu comportamento também mudou em relação aos estudos. Suas notas caíram e começou a ficar de recuperação.

A narração sobre outros personagens, como em geral no romance, é mais impessoal, uma vez que o narrador, mesmo em terceira pessoa, está muito próximo da perspectiva de Calixto. O ato de violação é narrado claramente, mas sem tomar um posicionamento crítico, sem raiva ou outra emoção. É sem reação, assim como a postura de Calixto, o qual consegue tomar alguma atitude só depois que o “namoro coletivo” acaba e os meninos saem.

Nesta cena já podemos perceber a impotência de Calixto diante do mundo. Mesmo sendo amigo próximo de Melinda, ele toma uma postura passiva. Ser espectador da vida, inativo em momentos cruciais é uma marca do personagem. Na ocasião, ele só toma atitude quando os meninos saem e vai ajudar Melinda.

Quando adultos, o reencontro dos dois é esperado ao longo do romance, uma vez que há referências a ela em várias passagens do texto. Reencontram-se ocasionalmente na rua e, depois, Melinda o visita na sua casa. Calixto se arruma e espera ansioso por sua chegada. Esta é uma das poucas interações que dá certo para ele, mas é curta, ela é casada e depois não quer continuar a encontrá-lo. A cena de sexo é narrada claramente, sem comedimentos nem metáforas, bem como sem o asco comum das outras experiências sexuais do personagem.

A singularidade dessa experiência está no afeto que Calixto sente por ela. Um laço foi criado entre eles desde quando Melinda era uma menina meiga, com problemas familiares e que usava bota ortopédica. Ela não era uma das prostitutas que nem nome tinham. Calixto se sentia íntimo dela. Essa cena de interação está carregada de afeto por parte de Calixto, o que pode ser entendido, por um lado, pela imagem carente que trazia da época da infância. Assim, ambos compartilham o desamparo. Por outro lado, o significado deste reencontro no presente é atribuído pelo apego dele a figuras de seu passado. Porém, o contexto atual é outro, agora ela está casada, e esse reencontro limitou-se somente a esses dois momentos, sendo como se a relação sexual fosse o ponto final entre eles.

2.8 A vizinha

Essa personagem se desenvolve ao longo do romance, deixando de ser somente “a mulher que lavava o quintal”, distante, quem Calixto via com frequência ao andar por sua rua. Ele se aproximará dela e suas atitudes imprevista e tragicamente interferirão em seu destino, tornando inviável um relacionamento entre os dois.

Há um sentimento de ternura no protagonista. Ele gradualmente se aproxima dela, entre várias perambulações pelas ruas de seu bairro. Ouve suas histórias sobre o falecido marido, o

filho que já não mora mais com ela, a cachorra Samira que agora é sua companheira. Inclusive o narrador mostra uma percepção terna sobre a personagem.

O capítulo 8 apresenta uma visão humanizada da personagem. Ela é apresentada desde a sua infância, quando seu pai pagava para ela ir ao cinema ao invés de ficar fofocando com as vizinhas. Seu desenvolvimento para além da infância é marcado por dores. A doença e morte da mãe, o casamento com um homem a quem respeita e que a deixou viúva. Há um olhar carinhoso para ela, até na forma como ela é referida: “pequena.”

Reforçando ao que foi comentado a respeito de Calixto, é válido discutir a quem Calixto reserva um olhar carinhoso. A questão do desamparo é extremamente mal resolvida pelo personagem, visto o rompimento com sua família. Enquanto se distancia de quem ama por não saber lidar com outras subjetividades, não consegue evitar sentir afeição por aqueles em condição de desamparo, como ele próprio.

Como aqui, por sua vizinha, que tem somente a cadela Samira, a quem se dedica e a sua casa, com o quintal que sempre lava. Calixto cogita chamá-la para ir a um restaurante para que possam conversar, mas apenas trocam palavras tímidas em frente ao portão da casa dela.

O relacionamento dela com seu filho entenece Calixto e, conseqüentemente, o narrador. O protagonista consegue sair de dentro de si comovido com a mulher desamparada a ponto de tomar uma atitude que possa fazê-la feliz e, porventura, permitir aproximar-se dela. Calixto sabe que Alex, o filho da vizinha não a visita há três anos, então descobre onde trabalha e vai pedir a ele para visitar a mãe, que sente muita saudade. Alex não reage bem à iniciativa de Calixto e o agride até que os guardas apartem a briga. Calixto precisa levar cinco pontos.

Esse gesto bem intencionado do vizinho vai culminar em um acontecimento trágico. Mesmo tendo respondido agressivamente ao conselho de Calixto, Alex vai visitar sua mãe de carro. Chegando perto do seu destino, sofre um acidente fatal. Vendo o acidente, Calixto se acovarda, não tem coragem de contar à mãe do jovem que foi pedir a ele que a visitasse. Assim, o elo que construiu por capítulos com a vizinha se rompe, levando Calixto mais uma vez para a solidão.

A dificuldade de se estabelecer relacionamentos saudáveis se repete ao longo de todo o romance. Diante da fatalidade, ao invés da conciliação entre filho e mãe, nos questionamos se mais do que dificuldade, o que rege o mundo interno do romance é a impossibilidade de se desfazer condições de desamparo, talvez algo prenunciado no título da obra.

2.9 Lourival e o portal

Além de ser o personagem mais próximo e presente de Calixto no romance, Lourival é um colecionador de discos e quadrinhos raros, exercendo, portanto, dupla função no texto. Por um lado, ele é o principal interlocutor de Calixto. Por outro, por mais que a construção de um alter ego seja problemática em *Deus foi almoçar*, Ferréz é um colecionador⁷ e expressa seu hobby através de Lourival.

Não há um motivo claro na obra para a união entre os dois, exceto pelo fato de ambos serem solitários e parecem espectadores da vida e se posicionarem como tais diante dela. O contato entre eles se dá sobretudo por ligações telefônicas, pelas quais trocam confidências. Mas até mesmo estes momentos de interação e amizade se tornam mais esporádicos ao longo do romance, a ponto de romperem e cada um tomar seu rumo e investir na busca de seus “portais”.

O leitor se aproxima de Lourival, ao ter sua história contada no capítulo 16. O capítulo é um “retalho de lembranças” sobre a sua infância, as fantasias de como Lourival imaginava que sua vida poderia ter sido diferente, sua relação com as suas coleções.

Pela descrição, parece que Lourival cresceu em uma favela: “Não! Ele não aceitava que era um morro”. A construção da casa era muito pobre e a estrutura do lugar era precária: esgoto passando pelos rios, muitos ratos. Nesse ambiente, Lourival encontra refúgio nos quadrinhos: “só

⁷ Em entrevista ao site *Catraca Livre*, o autor comenta ao mostrar as paredes cheias de itens de colecionador: "A gente tá na minha casa, né. Tá no meu espaço que eu fico mexendo um pouco com o hobby que eu gosto, que é colecionismo. (...) Mas tem muito do pessoal mesmo. Tem um colecionador. Eu sempre quis colocar um colecionador. Tem um colecionador de quadrinhos, de um monte de coisa, de VHS também, que é o Lourival, que é o personagem que eu tenho muito carinho para compor ele. Então o livro tem muito pessoal mesmo, acho que tem. Eu acho que todo o autor está ali na obra, mesmo que espalhado". Entrevista acessada em setembro de 2016, no endereço virtual : <https://www.youtube.com/watch?v=XJLmgnVKsPo>.

a lembrança de quando acendia a única luz e começava a revirar as revistas em quadrinhos em busca de uma que ainda não tinha devorado”. Lourival leva essa paixão até a vida adulta, deixando de gastar dinheiro para arrumar seu barraco porque “era preciso terminar de completar suas coleções” (FERRÉZ, 2012, p.67).

Já sua relação com o trabalho é narrada no capítulo 21. Um dia de trabalho é reproduzido, mostrando a correria no restaurante de *fast food*. Este lado da vida do amigo de Calixto é relevante para representação de outro aspecto da sociedade, o da reificação nos moldes marxistas nas relações de trabalho. No restaurante, vê-se reduzido a um trabalhador serial, sob o risco de perder seu emprego para um funcionário mais jovem e mais ágil a qualquer momento.

Através do personagem Lourival são veiculadas várias críticas sociais, em conversas, ou narrações de capítulos em que aparecem em destaque. O sistema capitalista e suas injustiças, a cultura de massa, são debatidos a partir de um posicionamento coerente e convincente.

Por exemplo, ao Lourival ironizar seu gerente do *fast food* por escrever poesia como entretenimento, é estabelecido um paralelo entre o modelo de produção em série utilizado nesse tipo de restaurante e a indústria cultural. Por mais que trabalhe como um funcionário de mão-de-obra alienada, sem qualificação especializada ou realização pessoal em sua função, o personagem demonstra elevada consciência de sua situação. Seu interesse pela cultura popular dos quadrinhos também lhe dá experiência frutiva da criação artística, se dedicando aos seus detalhes como expressão singular. Assim, ele questiona o tipo de produção literária de seu gerente, como se pudesse ser replicado por qualquer pessoa, independente de sua experiência, em um modelo de produção em série.

Em seus percursos pessoais, Calixto e Lourival compartilham a habilidade de criar relacionamentos superficiais, como os que mantêm com as prostitutas, uma vez que essas são construídas como que esvaziadas de qualquer subjetividade. Lourival leva a objetificação da mulher a um nível além do de Calixto, no seu fetiche de observá-la agindo como um robô, ou uma “tecnologia sexual” controlada por controle remoto e também por sua ordem “é só ficar calada”. Quando a prostituta pergunta o porquê de sua fantasia, ele começa a falar empolgado sobre pornografia em diversas mídias: DVD, VHS, *download* e suas vantagens e desvantagens.

Percebe-se que não se trata de uma interação entre dois sujeitos porque ele não quer responder-lhe, mas sim se satisfazer em exibir seus conhecimentos sobre o assunto.

Lourival é confidente de Calixto, sendo buscado pelo protagonista em momentos de crise. O capítulo 28 é centrado na conversa entre Calixto e Lourival por telefone. Calixto está carente por companhia e Lourival é sua única chance, já que, como confessa ao amigo, não tem outra pessoa para ouvi-lo. Ele está intrigado com uma história que lhe vem à mente, mas não se recorda quem lhe contou. Calixto acha que está ficando louco, perdendo o controle. Lourival recomenda que ele relaxe, mas Calixto insiste no desabafo sobre sua vida, falando também as cobranças e os sofrimentos.

Lourival, por sua vez, também confia suas angústias a Calixto. Em sua saga pessoal, Lourival continua sem sucesso, sentindo-se mal e procura conforto em uma igreja. Ali encontra refúgio e toma decisões para ajustar sua vida à doutrina que vai seguir. Ele conta para Calixto sobre a sua decisão de vender um *frame* por necessidades financeiras e porque vai para a igreja. Também comenta sobre as suas coleções: “Olhei tudo que juntei, as coisas que tenho e fico pensando que sentido tem isso, conversei com uma mulher esses dias, uma tiazinha, ela me falou tanta coisa bonita, ela me deu, assim, esperança” (FERRÉZ, 2012, p.213).

Mais adiante, nos aprofundaremos na questão da mercadoria e da sociedade de consumo presente na obra, mas já nos adiantando quanto a Lourival, entendemos que seu desenvolvimento enquanto personagem ao longo do romance vai em um sentido de maior conscientização da realidade em que está imerso, mesmo que suas atitudes sejam, em alguns momentos, contraditórias aos pensamentos que expressa.

Ao abrir mão de sua coleção, Lourival retoma uma questão comumente debatida: o ter em detrimento do ser. Ao buscar seu portal, ele deseja uma experiência subjetiva que dê sentido à vida. Suas coleções, antes tão preciosas para ele, agora são consideradas acúmulo de objetos, prazeres sem sentido, mas que antes o excitavam a conversar por horas sobre quadrinhos e música, ou ao prazer sexual com seus vídeos de pornografia.

Calixto não reconhece seu amigo tão questionador nesse relato e tenta relembrá-lo das críticas que fazia: “me diz que tá aí dentro porque não pode ser você, isso é papo de manipulador, eles pegam essas tiazinhas, os caras mais desinformados, mas você, num é possível”. Ao se separarem, o capítulo termina assim: “ali se desfazia uma grande amizade” (FERRÉZ, 2012, p.213). Resta, portanto, a dúvida se Lourival decide abrir mão da vida que tinha porque, de fato, se sentiu realizado com o seu portal, ou se foi convencido a abandonar seus hábitos profanos em nome de uma doutrina religiosa.

Calixto e Lourival iniciaram juntos a busca por seus portais no capítulo 15, em uma conversa por telefone. Lourival estava, como sempre, empolgadíssimo com sua coleção e falava de um material ocultista que tinha descoberto no sebo: “um livro que fala tudo sobre o ventre negro do mundo” que “pode ser a chave para a porta que a gente tá buscando faz tempo”(FERRÉZ, 2012, p.74-75).⁸ Lourival encontrou o seu portal, enquanto Calixto continua a procura pelo seu.

Para Lourival, o portal é de natureza social concreta, é a instituição da igreja. A experiência narrada é de que Lourival se juntou a essa religião, foi bem recebido pelos praticantes, e não há descrições de experiências com o sobrenatural. Assim, sua remissão é de ordem social, material, e não espiritual. Enquanto para Calixto, o portal é apresentado como abstrato, não somente metafórico, mas como fantástico, beirando o absurdo. Os trechos em torno do portal apresentam tal busca como acidental, como mais um dos acontecimentos na vida de Calixto. Não há um raciocínio lógico que suporte, planeje, trace estratégias para conduzir a procura. Ela simplesmente se desenvolve em passagens do livro e se intensifica nos capítulos finais.

Podemos começar a perceber a construção literária do portal de Calixto em uma de suas experiências fantásticas que se dá ao receber no seu local de trabalho um bilhete para estar em um específico endereço. Chegando ao local, um homem diz não ter convidado ninguém a ir lá.

⁸ A dedicatória do romance é "Para Papus, aquele que me ajudou a atravessar o portal", referência ao ocultista Gérard Encausse, mais conhecido pelo seu pseudônimo Papus, nascido na Espanha, mas de nacionalidade francesa. Viveu entre 1865 e 1916.

Depois de Calixto ter argumentado com o homem, sem mencionar o portal, na esperança de que ele dissesse algo para explicar sua vida, ele diz: “quem sabe você pode achar por aí um outro portal” (FERRÉZ, 2012, p. 158).

Na mesma passagem, percebe-se que Calixto procura no portal o entendimento dos seus problemas, mais do que a solução. Ao falar com o homem, ele “se agarrava a algo que pudesse sair da boca do velho, talvez o que saísse explicaria tudo, o sumiço de sua esposa, a falta de contato com sua filha, o sonho com a menina e suas mensagens, o homem do chapéu azul, por que a mulher sempre lavava o quintal” (FERRÉZ, 2012, p. 158).

Há diversos outros momentos fantásticos no romance, ou em que a linha entre real e fantástico se atenua, os quais são interpretados pelo protagonista como a passagem pelo portal. No entanto, tal passagem só se dá no fim do romance, em um *crescendo* do fantástico e onírico, que ganha força com o surgimento de mais elementos simbólicos, objetos que despertam memórias afetivas que preenchem o cenário, distanciando de qualquer representação do real.

Subentende-se que Calixto morreu. Carol “colocou a pequena no colo e se lembrou dela no enterro falando: Papai, acorda, acorda, papai!” (FERRÉZ, 2012, p.235). Calixto, depois de passar pelo portal perde a concretude de seu corpo, tornando-se apenas memória e fantasia. “Despertou, notou a colher na mão, enfiou no bolso e tentou esticar os braços, mas não conseguiu, tentou mexer as pernas, mas nada aconteceu, então tentou se levantar, mas o corpo não obedecia” (FERRÉZ, 2012, p.238). Em referência à morte, ele está como se dormisse ou assumisse uma posição passiva, “dentro do flashback de um filme”.

III. O TEXTO E O INTERTEXTO

3.1 Índices temporais, espaciais, e distopia

A produção marginal de Ferréz é marcada por uma escrita realista que reproduz as condições de vida de classes periféricas em um contexto histórico-geográfico bem localizado.

Em *Deus foi almoçar*, há um esvaziamento dos índices temporais e espaciais, de forma que não se pode situar os acontecimentos narrados a uma época precisa; e quanto ao espaço, a cidade de São Paulo é nomeada depois de capítulos, mas a representação desse espaço carece de detalhes, uma vez que na paisagem retratada o espaço subjetivo do protagonista é construído em primeiro plano.

Em *Deus foi almoçar*, o espaço geográfico é subserviente ao espaço interno do homem. Nesta obra, diferentemente das demais, o espaço passa a ser a exploração dos conflitos internos do personagem e não mais a periferia como nas obras anteriores. A imprecisão do contexto histórico-geográfico não permite que este seja um dos pilares que sustentam o romance, como acontece nas demais obras de Ferréz. Assim, o conflito, sempre presente em suas obras, deixa de ser exterior e passa ter alusão ao interior.

A inconsistência indexal no romance atribui um caráter distópico à obra. Através das referências temporais não é possível precisar o ano ou a década em que o enredo se desenvolve, ora o romance parecendo se passar em um futuro não muito distante, ora em décadas passadas. Além dessas, há menções no texto que remetem aos governos totalitários de romances distópicos, como os das obras de George Orwell e Aldous Huxley. O que é contraditório, ressaltando as críticas abertas ao sistema capitalista, vigente no tempo presente do enredo.

Aprofundar-se em tais elementos levará a uma concepção da obra como enigmática, ou, talvez, problemática. Acrescidos os elementos fantásticos mencionados no capítulo anterior, a construção do texto é labiríntica, confundindo as indicações de tempo e espaço e aplicando um tom obscuro ao romance, como a cidade, onde se "sentia um pouco de frio cinza, talvez a noite e

a iluminação do centro velho causassem essa sensação, as luzes amareladas, o lixo acumulado" (FERRÉZ, 2012, p.205). Nesta edição do romance pela Editora Planeta, única até o momento, essas são as mesmas cores do livro como objeto. A capa em preto e branco traz a imagem de um aparelho de televisão envelhecido, a contracapa tem a imagem de Ferréz com um chapéu que faz sombra sobre seu rosto. As páginas são amareladas, como páginas envelhecidas, sobre as quais as palavras em preto se espalham.

3.1.1 Índices espaciais

A paisagem urbana é composta nos momentos em que o protagonista perambula pelas ruas da cidade. Em sua composição, há resquícios de beleza, mesmo sem natureza. Objetos comuns nas ruas da cidade, como sacos de lixo e postes, caracterizam a paisagem urbana ao mesmo tempo em que são representativos da ausência da natureza: “podiam tomar o lugar das flores na nova paisagem” (FERRÉZ, 2012, p. 17). Essa paisagem da cidade é criada pelo homem, assim como ele é criado por ela. Muito além do nível superficial do visível, o ritmo da vida, a rotina, prendem o homem: “o único ser capaz de fazer uma armadilha para si mesmo” (FERRÉZ, 2012, p. 18).

Em outra passagem: "O cinza das nuvens que traria certamente a chuva enfim cedeu ao cinza mais claro, as correntes de ar começaram. Sacolas, bitucas, papéis que antes embalavam chicletes finalmente estavam soltos no ar” (FERRÉZ, 2012, p. 102), percebe-se que o tom em que os objetos são descritos busca uma representação de algo belo ou talvez seja irônico, mas de qualquer forma traz leveza à narrativa e afeta o personagem, sendo Calixto conduzido a devaneios sobre a infância.

Apesar de escassas, as alusões a cidade de São Paulo conseguem trazer um pouco da pluralidade da metrópole. A cidade aparece em cenas que captam o centro da cidade em suas cores obscuras, “o Largo de Pinheiros, imundo tanto de sujeira quanto de gente (...) todo aquele movimento, daquela bagunça que só o Vale do Anhangabaú e as barracas de *hot-dog*, junto com os camelôs, podiam fazer acontecer" (FERRÉZ, 2012, p. 117), e os prédios da Avenida Berrini.

Sobre a cidade, o próprio Calixto avalia o moderno em contraste com o clássico, tradicional, revelando sua preferência enquanto almoçava em um pequeno bar.

O refrigerante chegou primeiro, pediu uma garrafa, preferia as garrafas, achava as latas sem vida, sem personalidade, sem futuro, as garrafas eram clássicas, assim como as latas antigas. As novas, de alumínio, lembravam algo como os prédios da Berrini, a nova Paulista era tão cheia de vidros e alumínio que trazia também a lembrança do filme *Metrópolis* (FERRÉZ, 2012, p. 199).

Seguindo a mesma lógica de raciocínio, Calixto mostra sua preferência por determinados tipos de restaurantes. Os lugares de comida rápida são evitados por causa de “algo de macabro nos uniformes, nos bótons, nos sorrisos forçados, nos baixos salário”⁹. Já os bares e padarias lhe são mais agradáveis com “a copa envelhecida, deteriorada, com o lixo cheio, os salgados à venda”. Ele atribui essa preferência a sua infância, desde quando seu pai (operário) trazia peças com defeitos, mas que para ele eram perfeitas. Também gostava de outras coisas deterioradas como coisas de cobre, livros com páginas amareladas, cheiro de *long plays* comprados em sebo, roupas de brechó.

Em várias passagens do romance, Calixto sempre vai a um pequeno bar ou padaria para fazer suas refeições. Poderíamos interpretar tal costume como um índice cultural dos paulistanos. Há algo no costume da população da cidade de São Paulo ao frequentar padarias. Não se trata apenas da compra do produto, mas da experiência do evento em tomar café da manhã, almoçar neste estabelecimento. Para Calixto, é ali que ele foge da solidão e confusão mental que o oprime quando sozinho em sua casa, mas não faz uso desse espaço público para estabelecer contato com outros. Pelo contrário, a impessoalidade do lugar permite que ele fique sozinho na multidão, o que parece ser a realidade de muitos moradores da cidade de São Paulo, assim como de outras grandes metrópoles.

Sobre o contraste entre classes, *Deus foi almoçar* é mais tímido do que as outras obras de Ferréz, que focam na realidade periférica em oposição às classes hegemônicas. Podemos, em termos de regiões do país, detectar o preconceito com imigrantes vindos do norte para São Paulo.

⁹ Interessante notar como os restaurantes de *fast food* são metáforas do mundo moderno, em oposição ao tradicional, onde a produção serial reproduz o processo de reificação característico do contexto recriado no romance. No entanto, se formos usar essa construção social como um índice temporal, ela poderia ser interpretada como passado, uma vez que o debate sobre a serialização do trabalho humano remonta à primeira metade do século XX, como o clássico *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin.

Uma das prostitutas com quem Calixto se relaciona é descrita por seu sotaque: “ela tira o sutiã e olhando nos meus olhos diz carregando no sotaque nortista: Pega nas teta” (FERRÉZ, 2012, p. 175).

Também a associação do espaço geográfico do morro com a pobreza aparece sutilmente ao falar das origens de Lourival e Melinda. Quando o amigo de Calixto se lembra de sua infância, as recordações das revistas em quadrinho se sobrepõem ao espaço onde morava: as ripas grossas de madeira do barraco, a pequena tábua que usava para deslizar morro abaixo. E a referência ao morro se resume apenas a “subiu o morro para chegar à casa” (FERRÉZ, 2012, p. 183) ao se referir ao lar de Melinda quando criança.

Assim, conclui-se que a temática é outra neste livro. Ferréz emprega outras ferramentas e técnicas literárias de reprodução da realidade, concentrando-se na exploração da experiência humana em um nível mais microscópico, se aproximando de suas interioridades e relações. Apesar de não haver a circunscrição à periferia em primeiro plano, podemos perceber uma dinâmica da desigualdade em todo o romance.

3.1.2 Índices temporais

Primeiramente devemos diferenciar o tempo da narrativa e o contexto externo à obra ao qual ela remete. Quanto ao tempo interno ao romance, entendemos basicamente que há o tempo presente da narrativa, o passado das lembranças de Calixto e o futuro associado ao portal. Já as indicações ao tempo externo ao texto se misturam e geram descontinuidade em sua obra, podendo confundir o leitor. Ao mesmo tempo em que o romance descreve passagens com uso de tecnologias como os atuais celulares, faz também alusões a TVs com seletor de canais, aparelhos de um tempo mais distante.

A referência mais recorrente que situa os acontecimentos entre as últimas décadas são as menções à cultura de massa dos quadrinhos e dos LPs. O colecionador Lourival é um frequentador assíduo de sebos e fala das raridades que encontra para completar suas coleções.

Levantando as referências apontadas por esse personagem, a lista é longuíssima. Mas podemos organizar seus itens em alguns pontos para melhor aplicação a esta análise.

Seriados de TV, como *Super Vicky* da década de 1980; a banda americana *Creedence* da década de 1960 e 1970; o cantor Tim Maia, com seu auge entre o final da década de 1970 e 1980; os quadrinhos *Demolidor*, *Super-homem*, *Monstro do pântano*, *Fantasma*, *Raio Negro*, *Neuros* entre diversos outros são tratados como raridades, portanto pertencem ao passado no tempo interno da narrativa. Supomos, partindo desses índices em específico, que o presente é por volta da virada no milênio. Quando Lourival fala sobre pornografia, diferentes mídias de épocas diferentes são citadas: DVD, VHS, *download*, sendo a última a mais recente e atual de todas, confirmando a suposição acima.

Alex, filho da vizinha, tem sua idade apresentada por referências a infância da sua geração: Dipn’Lik, Dulcora, Grapette, Kichute, Lango Lango, Meu Mel, Murfy, Pinos Mágicos, pirulito Zorro. Tais elementos confirmam a hipótese de que o tempo em que o romance se desenvolve seja na virada do século. Contudo, o tempo não parece corresponder ao momento histórico. Ao retomarmos a ideia de esvaziamento presente no romance, neste caso pensando o aspecto histórico, é problemático fazer relação direto entre uma data e uma contextualização no panorama histórico.

Tal incerteza é uma das características mais marcantes da obra, uma vez que retoma o tema do desamparo renunciado no título. Assim, o modo de vida dos personagens são errantes, desnorteados, como o perambular de Calixto pelas ruas de sua cidade. Suas dificuldades em se relacionar diante de fatalidades e do trágico dão um tom de sobrevivência do subjetivo em um contexto que se dissolveu e se perdeu em sua indefinição.

3.1.3 Distopia e espaços para a crítica social

Contudo, a coerência dos índices temporais levantados até agora se confunde quando entram outros elementos em cena. O objeto livro aparece como algo obsoleto, mas que resiste, mesmo quando muitas “coisas já tinham acabado”. Já “as poucas revistas que sobraram têm fotos

gigantes, ninguém quer ler” (FERRÉZ, 2012, p. 16). A escassez de revistas impressas aponta para um fenômeno contemporâneo em que novos meios de comunicação começaram a substituir os materiais impressos, porém estamos longe ainda de encerrar a circulação de tais materiais.

Em contradição ou em um avanço mais veloz do que o nosso tempo, em uma passagem capítulos adiante, Calixto procura por revistas em uma banca de jornal, a vendedora responde dizendo que “esse tipo de mídia já não se fabrica mais” (FERRÉZ, 2012, p. 71) e indica que jornais também não mais.

Predominantemente na primeira parte do romance (do capítulo primeiro ao décimo sétimo), o texto apresenta um aspecto distópico decorrente de índices histórico-sociais que remetem, em parte, à realidade brasileira, mas também a um processo de estatização rumo a um controle totalitário da economia pelo governo, similar a *1984*, de Orwell.

Enquanto aparecem siglas sobre o funcionamento burocrático brasileiro: FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço), IPVA (Imposto sobre a Propriedade de Veículos Automotores), BO na delegacia (Boletim de Ocorrência), assim como as marcas Havaianas e CC (Coca-Cola?), há a moeda “dinheiros” e um mercado em uma estrutura desconhecida a nossa realidade:

O minimercado estava vazio, os últimos atentados a pessoas que compravam SL (Sem Logo): alimentação fabricada pelo governo vigente, tinha feito os consumidores sumirem. Nem as recentes campanhas do governo conseguiram influenciar a população (FERRÉZ, 2012, p.16).

Partindo das sociedades distópicas criadas em Orwell e Huxley, detectamos a presença de uma organização social sob um estado autoritário que priva as liberdades do indivíduo através de regimes totalitários ou ditatoriais. Assim, todos os indivíduos estão submetidos à opressão e ao controle do aparato estatal. Em *Deus foi almoçar*, os elementos distópicos não concentram suas críticas em um governo opressor, pois as críticas ao sistema vigente são dirigidas ao capitalismo. Logo, resta a indagação a respeito da razão segundo a qual esse aspecto é inserido já no início do romance, mesmo não sendo aprofundado até os capítulos finais.

O que pode ser percebido é que há um aparente esvaziamento do debate de classes comum à obra de Ferréz. Nas demais produções do escritor, o espaço geográfico sustentava os

elementos que compunham a crítica social. Assim, entravam em cena bairros da periferia em oposição a espaços centrais da metrópole de São Paulo, personagens representando tipos sociais, presença de textos de outros escritores, como as aberturas dos capítulos de *Capão Pecado*. Podemos perceber uma estrutura sólida que dá base a argumentos críticos.

Sem esses pilares para conduzir críticas ao sistema capitalista, elas parecem soltas, perdem o tom enfático e dão a impressão de que haja uma distância entre os indivíduos e o sistema, como uma instância superior. Para construir um cenário, o romance segue o rumo do esvaziamento: pouco índices geográficos e históricos. Para minimamente preencher esse espaço histórico-geográfico, a primeira parte do romance invoca o contexto de romances distópicos, como mencionamos. No entanto, esse aspecto perde força rapidamente ao longo do romance, permitindo a suspeita se a redução desse tom distópico é uma incoerência do romance.

Na literatura marginal, o embate entre classes se dá na rua, em um sinal fechado, como na crônica “Pensamentos de um ‘correria’”. Ferréz não recorre a essa estratégia na composição de *Deus foi almoçar*. Por mais que a cidade de São Paulo comece a surgir timidamente, com presença de topônimos, ela não exerce a mesma função na crítica social do romance. Para sustentar as experiências na sociedade capitalista, há uma transição do espaço geográfico para o espaço interno, subjetivo.

Esse é o caminho pelo qual o romance consegue percorrer. As referências sociais confusamente apresentadas apontam para uma incompreensão do tempo presente. As referências que minimamente caracterizam esse contexto são de matrizes culturais e literárias passadas, como os produtos de cultura consumidos por Lourival, os próprios romances distópicos.

Dedicar-se a compreender as relações pessoais de *Deus foi almoçar* é o que resta para localizar o fio condutor da obra. Em relações tão complexas, muitas vezes incoerentes, os personagens agem em momentos rumo a construir uma harmonia entre eles, repleta de afeto, enquanto em outros momentos o distanciamento, a desassistência, o desamparo entre eles prevalecem. A desordem interna reflete a ausência de uma ordem externa, ou ao que restou de uma fase do capitalismo que simulava uma estrutura orgânica e sólida.

No capítulo anterior descrevemos as relações entre os personagens. Através do comportamento de Calixto, uma dinâmica em torno do desamparo foi apresentada como força motriz dos relacionamentos pessoais, mas também social, como em seu trabalho, em instituições públicas, em ambientes comerciais. Em certos momentos esse abandono se torna opressão, diante da qual tanto Calixto quanto outros personagens não sabem reagir.

3.2 Estrutura e composição da obra

A análise crítica de alguns aspectos formais da composição da obra permitirá delinear os elementos novos e inusitados no percurso literário de Ferréz com *Deus foi almoçar*. A singularidade desta obra é presente desde a linguagem usada, que não pretende reproduzir o falar local de uma comunidade, até a linearidade do enredo, perpassando por questões como os experimentalismos, as vozes narrativas, o jogo de perspectivas da narração e a inserção do simbólico e do fantástico.

3.2.1 Linearidade do enredo

O romance sobre a vida de Calixto apresenta certa linearidade se considerarmos no texto dois marcos, um inicial e outro final, entre os quais o desenrolar da trama acontece. A cena do ônibus em que Calixto constata que “eu perdi algo nesse dia, não sei bem o que, mas sinto isso muito forte”(FERRÉZ, 2012, p. 21) é o primeiro marco que apresenta a tomada de consciência da necessidade, tanto pessoal quanto da narrativa do portal, uma vez que seu desenvolver conduz o desígnio da busca e culmina no marco final, que é justamente quando o protagonista encontra a solução de seus problemas.

No entanto, se formos considerar a estruturação interna dos capítulos e o todo resultante dos cinquenta e cinco, é dificultoso estabelecer esquematicamente o desdobrar da narrativa. Por exemplo, a busca pelo portal se sustenta mais pelo enigma do que propriamente por um desenvolvimento de ações. A inserção de símbolos lançados aleatoriamente ao longo do texto

gera estranhamento no leitor, pois não consegue resgatar o referencial; e também confusão, uma vez que o personagem principal se sente passivo à própria vida ao não decifrar os símbolos de suas experiências interiores.

Entendo pela primeira vez que fui tirado de dentro de outro ser, e que vou morrer sem entender quase nada desse novo tempo em que estou, por que a **menina** continua aparecendo no meu sonho, que sentido faz o **homem de chapéu azul** ou pior ainda por que tudo está se desmanchando a minha volta e parece que sou só um telespectador da minha própria vida, não sou o motivador (FERRÉZ, 2012, p. 31, grifo nosso).

Mais próximo do final do texto, a incidência em que aparecem aumenta até Calixto chegar ao "portal", trecho da narrativa carregado simbolicamente, atingindo um tom onírico em que predomina o fantástico.

Chegando ao fim do romance também é possível perceber outro elemento em paralelo aos relacionamentos que Calixto mantém ao longo da obra. Ele é, desde o início, um indivíduo solitário, mas seus últimos elos são rompidos: com o trabalho, Melinda, Lourival, a vizinha. A expansão progressiva da solidão é um indicativo de que o texto caminha rumo ao seu final.

Já registramos a relevância da experiência subjetiva para a forma do texto, como quando discorremos sobre o espaço na obra. Da mesma forma, podemos entender a linearidade do discurso entre seus dois marcos. A simulação da desordem mental do protagonista através da técnica literária do fluxo de consciência tem efeitos sobre o discurso na narrativa, desalinhando seu desenrolar e perdendo a linearidade.

Em seu estudo sobre o fluxo de consciência, Robert Humphrey elenca duas etapas que o escritor segue no procedimento para reproduzir os pensamentos do personagem.

(1) Representar a verdadeira textura da consciência, e (2) destilar algum significado desta para o leitor. Isto constitui um dilema para o escritor, porque a natureza da consciência subentende um senso de valores particular, peculiares a essa consciência; por isso, é mais enigmática para uma consciência de fora (HUMPHREY, 1976, p. 58).

Ao examinarmos o senso de valores de Calixto, percebemos que a busca por memórias afetivas em cores nostálgicas é uma compensação ao vazio da solidão em que vive. Tal

movimento mental marca fortemente os trechos de fluxo de consciência e, conseqüentemente, o desenrolar do romance repleto de idas e vindas entre presente e memória.

Para ilustrar o fluxo dos pensamentos do personagem, vejamos o seguinte trecho em uma cena em que Calixto estava em casa, vendo a capa de um livro quando lembra de uma experiência na frente do espelho:

Quando olho para o espelho, sempre termino me perguntando, quem é esse cara afinal?

Sinto saudade da minha filha, de ver ela todas as manhãs, acordar e ir ver ela dormindo, quando acordava punha fogo na casa, correria pra lá e pra cá, não mexe nisso, não pode pegar isso aí, suas perguntas me davam um sentimento de ser útil para alguém, de saber algo e poder compartilhar.

Filhos criados longe dos pais são muito frios.

Ali era seu trabalho, nada de muito complexo, procurar holerites, cada caixa tinha uma inicial, se fosse r, cheia Raimundos, Ronaldos, Robertos. (FERRÉZ, 2012, p. 25)

Como se percebe, o saltitar de pensamento a pensamento carrega consigo toda a narrativa e confunde as vozes e perspectivas. No último parágrafo, a narração em terceira pessoa é retomada e, pela ausência de marcação de falas ou vozes narrativas, a sensação é de que a perspectiva do narrador se sobrepõe à do personagem, confundindo-os em um caleidoscópio de pensamentos. No início da cena, Calixto está em casa, no final está no trabalho. Os câmbios abruptos, como visto, se dão nas dimensões espaciais, temporais, seja sobre relatos de acontecimentos, seja até mesmo sobre cogitações, reflexões, críticas, fantasias. Como já sugerido no título do capítulo da última citação, "cuidado com o labirinto" (FERRÉZ, 2012, p. 22).

3.2.2 Novos recursos literários

O texto se desestabiliza também através de novos recursos literários empregados pelo autor. O mau enquadramento de Calixto na "prosa do mundo" está patente no estilo do texto, que aponta a linguagem prosaica como insuficiente para expressar o resgate de uma subjetividade afetada pela reificação apontada na obra. Distante da intenção de reproduzir um falar local, como no restante do conjunto da obra do autor paulistano, *Deus foi almoçar* apresenta uma estratégia

de escrita que se propõe mergulhar no íntimo da confusão mental do personagem, se entregando à confusão e fluidez do pensamento, abrindo mão da força de autonomia e controle sobre a linha de reflexão, e deixando brechas por onde o cotidiano e o mundo externo invadem a mente do personagem.

Nos trechos abaixo, Calixto faz café, a grande metáfora, no romance, da amargura da vida: “Passou o café e depois despejou num pequeno copo um pouco, experimentou e gostou: forte e quase sem açúcar, algo como a fórmula de criação do mundo”(FERRÉZ, 2012, p. 17). Ele segue o manual da cafeteira recém-adquirida enquanto lê as publicações impressas sobre entretenimento de massas.

“Colocar o pó de café no funil e pressionar levemente, não recomendamos usos de outras substâncias que podem obstruir o orifício do filtro.” E depois de tempos surgiram os terríveis de um centavo, com seu baixo custo de qualidade editorial, em 1830. “Limpe em círculo o anel de borracha e lados de funil, pois qualquer partícula de café pode privar de fechar hermeticamente e deixar escapar o vapor.” Tinham oito páginas e eram vendidos para um público operário. “Mantenha a cafeteira em posição vertical e gire ao contrário as duas partes, isto evitará de umedecer o café. A gravura mostra a melhor posição da mão.” A origem de Doc Savage foi popular na década de 1930 e ressurgiu na década de 1960 com uma série de reimpressões. “Leve a cafeteira ao fogo. Assim que você conferir que o líquido subiu totalmente para a parte superior, estará pronto seu delicioso café.” Enquanto o ocultismo se infiltrava pela cultura popular, o progresso na tecnologia de impressão criava novos tipos de entretenimento de massas. “Deve limpar a parte superior e o tubo para o qual o café sobe. Simples de usar e pronto em minutos.”

Calixto desligou o livro, fechou a cafeteira, jogou o manual de instruções fora e saiu para a rua. Foi confirmar se ainda existia o sol. (FERRÉZ, 2012, p. 17)

O que vemos aqui é a intercalação textos de duas fontes. Para efeito de compreensão, tal sobreposição faz com que os dois textos originais se “inter-calem”, um silenciando o outro, ou como se ambos se unissem para abafar o pensamento de Calixto.

A organização dos parágrafos ao longo do romance não é muito diferente, escapando do hermetismo, mas deixando uma colagem de retalhos de excessos de ações, cenas, reflexões, memórias, entre os quais se dá o processo de leitura. Assim, a organicidade do texto é desfeita e a estrutura interna do romance já carrega em si a heterogeneidade que marcará a relação deste romance com o conjunto da obra de Ferréz.

3.2.3 Vozes narrativas

O processo narrativo em *Deus foi almoçar*, bem como os demais recursos literários mencionados acima, visam desestabilizar a organicidade e homogeneidade do romance. Para corroborar tal imprecisão, a narração se arrisca na presença da polifonia, em que as vozes se expressam a partir de diferentes perspectivas.

Classificada como romance psicológico pelo mercado editorial, a obra apresenta a sobreposição das incursões psicológicas narradas em primeira pessoa e dos parâmetros de ficção realista, representados pela narração em terceira pessoa. A modalidade do discurso indireto livre permite que eventos aconteçam em simultâneo com a locução, ou seja, ação e reflexão se mesclam.

Em *Deus foi almoçar*, essa modalidade permite que a narrativa se encaminhe, uma vez que a confusão mental da personagem principal é tanta que ele não seria capaz de conduzir a narração somente em primeira pessoa. As fronteiras entre as falas em primeira pessoa e em terceira são muito tênues. De uma forma geral, a voz de Calixto se concentra na expressão de seus pensamentos e sentimentos, enquanto as ações são relatadas pelo narrador. Ademais, não há marcações de fala por travessões, aspas, nem por verbos de elocução, sendo a conjugação gramatical do verbo em primeira ou terceira pessoas, e a quebra de parágrafos as únicas marcas grafadas no texto. Como vemos na intercalação de vozes narrativas abaixo, o personagem recupera a fala em primeira pessoa, retomando-a do ponto onde o narrador parou:

As experiências que eu vivia ficavam armazenadas em mim, era ruim isso, é ruim isso, mas nem tudo podemos dividir.

Calixto viu a cena e vomitou. Sentiu um pinga como um raio, o líquido fétido, que seu nariz identificou ainda no começo da língua.(FERRÉZ, 2012, p. 141)

Há outras ocasiões, entretanto, em que a primeira pessoa interrompe o narrador, recontando trechos, apresentando sua própria perspectiva, como este em que Calixto está indignado com sua impotência dentro do sistema vigente:

Entrou no carro.

Entrei no carro com ódio de tudo isso, dessa máquina maldita de moer gente, O pior de ser fantoche é quando olhamos pro alto e vemos as cordas.

Naquele dia dirigiu, dirigiu tanto que jurou que flashes estalaram às suas costas (...). (FERRÉZ, 2012, p. 104)

Quando a narrativa é sobre Calixto, percebemos a proximidade entre as perspectivas desse personagem e a do narrador. Em capítulos sobre outros personagens, percebemos um tom mais impessoal, se atendo à narração de fatos e se aproximando da perspectiva e dos juízos de Calixto. Pode-se, portanto, questionar a onisciência desse narrador, uma vez que as opiniões e reflexões dos demais personagens ganham corpo por meio de falas em discurso direto.

Os trechos no discurso direto sem marcações de fala também conferem dinamicidade ao texto, assim como a narração feita por frases curtas, muitas orações coordenadas, em contraste com poucas orações subordinadas. Há trechos em que a pluralidade de vozes pode ser confusa, como abaixo, em que as falas de Calixto e do tatuador compartilham o mesmo parágrafo: “Olha! Já vi de tudo aqui, já tatuei até em coisas inimagináveis, mas pequenos traços em volta do pescoço? Bom! Vou explicar, eu quero pequenos riscos, que nem aqueles que você vê nos cupons promocionais, depois você vai fazer uma pequena frase” (FERRÉZ, 2012, p. 140)

A narração ora em primeira pessoa, ora em terceira mostra como o narrador disputa com o protagonista o poder em narrar os acontecimentos. Mesmo com sua idiossincrasia introspectiva e depressiva, em alguns momentos, Calixto entra em cena narrando sua reflexão sobre os acontecimentos. Considerando os trechos sobre outros personagens a não ser o protagonista, percebemos uma impessoalidade do narrador em terceira pessoa, delegando as questões mais subjetivas de outros personagem aos trechos em que eles mesmo falam, e não são narrados pelo narrador. Dessa forma, é comprovada que a perspectiva do narrador em terceira pessoa está associada a Calixto.

3.2.4 A figura do escritor e de Deus

O divino aparece no texto de uma forte marcante. Não somente no título, mas também ao longo da narrativa. Entender a função de Deus neste romance reforça a linha de pensamento desenvolvida neste trabalho. Mais do que uma entidade mística, Deus é metáfora do organismo social que delimita a vida dos personagens. A própria explicação do título que Ferréz dá em entrevista ao site *Catraca Livre* mostra uma relação de desassistência e desamparo:

O título surgiu quando eu tava olhando pra rua e tive uma inspiração de pensar: pô, às vezes, como tudo é tão confuso, como tudo acontece, parece que Deus era meio comerciante e fechou pra almoçar. Fechou o comércio e foi almoçar e pôs uma plaquinha ali. E aí eu fiquei imaginando como seria se a pessoa fosse orar e aí falasse: agora não dá porque ele foi almoçar, sabe. A viagem do livro é essa. Ele foi almoçar e deixou tudo assim.¹⁰

Deus, portanto, é inserido na obra como uma entidade ausente, ou indiferente ao funcionamento do mundo. Para reforçar tal concepção, no capítulo 31 há duas passagens que se referem a Deus. “É como se Deus estivesse me olhando, prestando atenção no resto da frase, e embora nunca risse, ele me deixasse terminar a piada” (FERRÉZ, 2012, p. 143). E “se pergunta que ser é esse que nos licenciou a viver, a sofrer na maioria das vezes, e de vez em quando por alguns segundos em anos notar algo de bom nisso tudo” (FERRÉZ, 2012, p. 144).

Assim, a ideia de salvação em nenhum momento está atrelada ao divino. Em paralelo, a figura do escritor pode ser percebida como um correspondente ao divino, porém apenas no que se trata de um ser visto como superior por ter um poder de gerenciamento da ordem do mundo, mas que se exime de fazê-lo.

A comparação entre o abandono de Deus e o descaso do escritor é percebida em uma passagem em que Calixto está em um bar e um desconhecido senta ao seu lado e começa a

¹⁰ Entrevista acessada em setembro de 2016, no endereço virtual : <https://www.youtube.com/watch?v=XJLmgnVKsPo>.

conversar, e diz: “O filho da puta que está brincando de Deus, sentado em casa, numa poltrona velha, cercado de madeira e papéis, ele... ele pensa que é Deus, e até Deus tinha um prazo, mas não de um editor qualquer, Deus escreveu três tábuas, Verbo, o Verbo foi...” (FERRÉZ, 2012, pp. 88-89).

Contudo, diferentemente de Deus, o escritor está submetido às injustiças da sociedade. Se por um lado, seguindo o raciocínio da última citação, tem algum poder sobre sua criação, por outro, sofre assim como os outros indivíduos as regras da indústria cultural que prioriza aquilo que é mais superficial e imediato.

Há no romance uma poeticidade perdida. Frases que aparecem suspensas, sem ligação com a narrativa. Uma delas abre o capítulo 2: "Através da floresta vemos o mundo"(FERRÉZ, 2012, p. 12). Nas sequências, Calixto está com essa frase na cabeça e não sabe o porquê. Será que a frase seria o início de um texto que não se concretizou? Ao pensar na vida de escritor, ele prefere não arriscar "sua vida de classe média".

Hoje passaria o dia todo com isso na cabeça, quem sabe deveria escrever de vez em quando, embora soubesse que não compensava ser escritor, certeza adquirida pelo tanto de entrevistas que havia lido, a parte financeira sempre pesava para todos, estranho, ele achava, um ator ganhar tanto, para falar algo que outro escreveu, e o que criou tudo aquilo tendo uma vida medíocre e totalmente falida, mas quem disse que a vida era justa? (FERRÉZ, 2012, p. 13)

A criação literária coloca o escritor como organizador do mundo composto em sua obra, mas o mantém impotente quanto a “prosa do mundo” injusta. A vulnerabilidade do escritor enquanto indivíduo civil, contudo, não o torna coerentemente ético. Ao contrário, há no romance o questionamento se Deus ou o escritor que controlam a vida seria um tirano que brinca com os sujeitos como peças de um jogo em que suas vidas não tivessem valor.

A obra literária, por sua vez, tem uma capacidade de resgatar a subjetividade dos leitores, o que é problemático no caso de Calixto, diante da angústia que sente nos momentos introspectivos. Logo, a literatura é relacionada à dor, ao despertar de questionamentos metafísicos e morais. Apesar de não ser apresentado como ávido leitor, o protagonista é sensível aos efeitos da leitura, sendo tais, em sua maioria, angustiantes. “Só queria saber qual foi o maldito livro que ativou seus medos mais profundos, hoje quando acordou já sentia que o inimigo

estava em casa. Era um degenerado lendo um livro puro, mas livros não são puros, são degenerados” (FERRÉZ, 2012, p. 105).

A dificuldade de lidar com subjetividades se dá também quanto aos livros. Evita aprofundar seu contato com o texto literário, muitas das vezes o menosprezando como sem sentido ou qualidade, outras porque ler lhe causa dor de cabeça. O escritor é visto como escárnio, talvez como uma estratégia do protagonista de autodefesa. Na ocasião em que é convidado para o lançamento de um livro, ele pensa: “O lançamento de um livro é um rodeio de abutres louvando uma mente capaz de mentir em tão alto grau que escreve e negocia (...) A mentira é irmã da imaginação” (FERRÉZ, 2012, p. 129).

O contato com a literatura vem desde sua infância. Calixto “aprendeu a mexer com palavras logo cedo, quando ainda era um anão” (FERRÉZ, 2012, p. 160). Diante das forças de um mundo reificado, a literatura poderia ser uma opção de resgate da subjetividade para Calixto. No entanto, ela é mantida a distância, como uma ameaça ao tênue fio que o mantém ainda vivo.

A reflexão metaliterária tem um peso no romance. Pensar sobre a condição periférica e de desassistência dos personagens que aparecem no texto é também refletir a representação ficcional, considerando as relações entre personagens, escritor (enquanto criador ou personalidade civil).

Não é por acaso que, ao se aproximar de seu portal, Calixto lê um livro e a história ali contada se confunde com sua própria história (ou é ela). E, como visto, sua morte é apresentada como a passagem pelo portal em uma cena que evoca a metaficção mais uma vez. Calixto vai abrindo várias “gavetas” e revendo objetos e momentos que foram importantes ao longo da vida. Essas memórias reconstróem o homem desfeito no decorrer do livro. Calixto continua abrindo as gavetas e vendo seus conteúdos “como se estivesse dentro do flashbasck de um filme” (FERRÉZ, 2012, p. 238), comparação geralmente feita ao breve momento que antecede a morte. Curiosamente, a descrição também remonta à passividade que o protagonista tem em relação a sua vida e não consegue reverter essa situação. Apenas na última linha, na última gaveta que

abre, ele encontra um seletor de televisão, parte do aparelho usada para escolher o canal a ser assistido. Assim, o portal, a morte, aparece como uma solução à passividade do personagem.

IV. DIÁLOGOS LITERÁRIOS

Na mudança em seu percurso literário, Ferréz entra em um espaço que não está politicamente vinculado com a proposta da literatura marginal. Os temas desenvolvidos em seu último romance fazem ponte com autores da literatura contemporânea brasileira que ocupam posição mais central, ou mais canônica. Podemos perceber, através de comparações literárias, como a escrita de Ferréz em *Deus Foi Almoçar* se insere nesse espaço mais central da cultura brasileira através das novas frentes de diálogo que se abrem.

A inconstância, o desequilíbrio formal da escrita já mostram um tom mais tímido e menos ofensivo do que aqueles das introduções e prefácios em tom de manifesto. A complexidade deste romance de Ferréz, portanto, não pode ser vista somente no texto em si, mas na gama de relações metaliterárias que o autor estabelece com sua própria obra e a de outros autores. Desta vez, além do diálogo por choque oposicional, surgem maiores possibilidades de contato e relação, mesmo que ainda iniciante.

Os trechos experimentais analisados no capítulo anterior, assim como a estrutura geral do romance, apontam para uma instabilidade na construção formal do texto. Tal aspecto é introduzido metaforicamente nas primeiras páginas do capítulo inicial: nas cenas de perambulação do protagonista Calixto pelas ruas da cidade. Assim, o componente da errância é apresentado como temática e, paralelamente, elemento estruturante da forma do texto.

Quando saio para caminhar, sempre nos primeiros minutos recrio tudo à minha volta, e não sou eu mais o que já fui, e não sou eu mais o que todos querem que seja. Em alguns minutos, nos primeiros passos, eu sou simplesmente alguém andando, usufruindo do grande nada. (FERRÉZ, 2012: 8)

Percebe-se que é no perambular pelas ruas que a subjetividade de Calixto aflora de forma mais fluida. Sua proposta parece ser usufruir o nada, mesmo que assuma que “seja um pretenso e

não conseguido conforto"(FERRÉZ, 2012, p. 8). Mas é nesse momento que seu pensamento flui, e vêm recordações de tempos mais felizes, como a época da escola e as férias, que lhe remetia a liberdade. Desta forma, o leitor acompanha como o mundo é percebido pelo personagem, seja o espaço urbano nas descrições da paisagem, seja a condução de sua linha de pensamento sobre sua vida e o mundo que o cerca.

O caminho a ser percorrido não segue em linha reta, é recortado: interrompido e retomado ao longo do livro, e vai além de um percurso rotineiro entre sua casa e o trabalho, ou a um ponto de encontro com seu amigo Lourival. No desenvolver do livro, andar ganha o significado de ir em busca do portal, ampliando o caráter metafórico do perambular, pois Calixto não tem um destino para encontrá-lo, apenas a experiência de ir atrás.

Usaremos a errância como primeiro aspecto para traçar comparações com outros textos literários e ampliar o campo dialógico em que o romance de Ferréz se insere. Sobre a perambulação, Regina Dalcastagnè e Laeticia Jensen Eble traçam um paralelo entre tanto a experiência de Calixto quanto a do protagonista sem nome do conto “Crônica de um vagabundo”¹¹, de Samuel Rawet. Outro ponto de contato entre as duas narrativas é o fato de, apesar dos 47 anos que separam as duas narrativas, “elas compartilham a mesma preocupação com a vivência do espaço urbano pelos grupos marginalizados” (FERRÉZ, 2012, p. 116).

Como Dalcastagnè e Eble apontam, “as personagens não encaram a rua com admiração ou curiosidade, tal como acontece com o flâneur” (FERRÉZ, 2012, pp. 120-121). Há uma inversão do foco da experiência em relação à presente na obra de Baudelaire, em que o flâneur encontra solidão na contemplação da cidade moderna e de sua intensa atividade. Calixto, longe da apreciação do espaço urbano ao seu redor, usa as ruas da cidade pública como fuga do desconforto que sente na privacidade de sua casa. A descrição do espaço ao seu redor é pobre, carece de detalhes que permitiriam o leitor reconstruir em detalhes a paisagem. Por outro lado, o foco narrativo está na subjetividade da personagem, a qual aparece mais carregada de detalhes enquanto seu fluxo de consciência se desenvolve em primeiro plano nas cenas de perambulação.

¹¹ Conto publicado na coletânea *Os Sete Sonhos*, em 1967.

Além da alternância espacial entre a casa ou o hotel e a rua, a oscilação dentro-fora é estrutural nos dois textos e se revela em vários estratos. Assim também o narrador ora narra com certo distanciamento, usando a terceira pessoa, ora confunde-se com a personagem, empregando a primeira pessoa (DALCASTAGNÉ e EBLE, 2013, p. 124).

Retomamos, portanto, a modalidade do discurso indireto livre em que as vozes oscilam, fragmentando a narrativa, experimentando com a escrita em busca do acontecimento subjetivo. Assim, a linguagem se apresenta também como errante para narrar a experiência do sujeito no ambiente urbano. O jogo de perspectivas é oscilante, esforçando-se para acompanhar as nuances da interioridade do personagem e a pluralidade que o cerca.

Karl Erik Schøllhammer em "Realismo afetivo: evocar realismo além da representação" discorre como a representação do real não segue mais os moldes miméticos do realismo clássico, sendo desenvolvidas outras técnicas de lidar com a realidade no texto literário em vários momentos, como o modernismo e pós-modernismo. Na literatura contemporânea brasileira, o interesse pelo real é manifesto, apesar das dificuldades de apreendê-lo em uma única linguagem literária. Assim, o teórico se dedica a analisar linhas de realismos que evocam outros mecanismos literários na representação do real. Em *Capão Pecado*, por exemplo, há um movimento em sentido a desequilibrar “a relação entre ficção e documento” através da presença de índices reais, como fotografias, citações, nomes próprios, topônimos. Esse é o realismo indexal, para Schøllhammer. Dentre as plurais formas de resgatar o realismo na contemporaneidade, o teórico encontra o realismo afetivo, explorando os efeitos sensíveis ao invés do descritivo clássico.

O desafio literário se coloca, assim, em termos de uma “estética do afeto”, em que entendemos o afeto como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética. (...) O realismo afetivo, por sua vez, se vincula à criação de efeitos sensíveis de realidade que, nas últimas décadas, alcançam extremos de concretude que levou teóricos a falar de uma “volta do real” ou de “paixão do real”. Nas perspectivas de leitura (...), o objetivo era entender as experiências performáticas que procuram na obra a potência afetiva de um evento e envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 145)

Sobre a experiência urbana, o romance de Ferréz de 2012 explora a percepção sensível da vida através dos personagens, reforçando o aspecto subjetivo, uma vez que os índices espaço-temporais estão desfocados. O texto se desenvolve com dificuldade, sua forma é instável, denotando a complexidade de se explorar o sujeito sem recorrer a tais índices como elementos estruturantes da representação realista.

Deus foi almoçar se insere no cerne das questões desenvolvidas no panorama literário contemporâneo brasileiro. O mal-estar de Calixto na sociedade em que vive, as relações sociais em um ambiente urbano onde sujeitos vivem desagregados, e o resgate de uma subjetividade que está a perder sua tangibilidade em um processo reificador da sociedade de consumo.

O momento atual tem como grande temática o urbano, substituindo a questão nacional que predominou no debate literário brasileiro até a década de 1970. Dessa forma, a produção literária percorre um caminho rumo à “valorização da heterogeneidade, diferença, fragmentação, indeterminação, alteridade”, como detecta Idilva Germano (GERMANO, 2009, p. 426). A missão de escrever sobre a cidade, em um cenário incerto de onde até o divino se ausentou e deixou que o desamparo predominasse, além de atribuir uma dificuldade estética, como Schøllhammer aponta, demanda um posicionamento ético da arte em relação ao público no contexto do capitalismo tardio.

No panorama contemporâneo brasileiro, autores como “Caio Fernando Abreu, Chico Buarque, João Gilberto Noll e Luiz Ruffato exploram os aspectos desagregadores da vida na metrópole e seus efeitos sobre os processos de subjetivação, sensibilidades e formas de convívio social” (GERMANO, 2009, p. 425). Ferréz, bem como esses, contribui para a estetização da experiência urbana através de *Deus foi almoçar*.

Destacando Chico Buarque em seu romance *Budapeste*¹², de 2003, a experiência urbana se desenvolve duplamente: na cidade do Rio de Janeiro e na capital Húngara. O protagonista José Costa, apesar de muitas diferenças com o personagem Calixto, apresenta uma característica que

¹² BUARQUE, C. *Budapeste*. São Paulo: 2.ed. Companhia das Letras, 2004

se aproxima da relação desse personagem de Ferréz com seu trabalho e da crítica a concepção de livro como mercadoria.

Ao ser um *ghost-writer*, José Costa produz textos encomendados por outras pessoas, “segundo suas palavras é um profissional ‘[...] que por princípio opinião não tem.’ e em consequência disso acaba por se tornar um objeto, ou seja, se despersonaliza e automatiza seus atos, atuando tal qual uma máquina de produzir textos” (HELENA, 2010, p. 93). O personagem enriquece com seu trabalho ilegal, custeando um apartamento em um bairro nobre no Rio de Janeiro e viagens ao redor do mundo. Flávia Helena analisa a reificação em detalhes: as escolhas lexicais de Chico Buarque na composição do relato de José e “variados níveis, fazendo com que não somente a literatura, mas também os indivíduos com seus respectivos trabalhos e suas relações sociais sejam passíveis de reificação” (HELENA, 2010, p. 93)¹³.

Percebe-se, portanto, que processo reificador é encontrado na profissão de ambos personagens. José é transformado em uma máquina de escrever sem opiniões próprias, e Calixto, um organizador sistemático que reduz identidades de funcionários a fichas de registro dos Recursos Humanos de uma empresa. Dada a importância de suas vidas profissionais em suas vidas, o processo marcante em suas funções se expande e determina, também, suas relações pessoais.

A contracapa de *Deus foi almoçar* faz uma crítica aberta à sociedade da mercadoria, dentro da qual o livro se reduz a um objeto com valor de compra e venda. Com paralelo às idas de Lourival a sebos para comprar itens para completar suas coleções, a descrição do romance na contracapa não se refere ao conteúdo da narrativa da obra, mas sim ao seu estado de conservação e valor para colecionadores, como transcrito abaixo:

ESPECIFICAÇÕES DO PRODUTO:

Antes de efetuar a compra, leia com atenção.

Sensacional, quase um clássico. De coleção particular. Anos 1990. Produto usado, vendido no estado! Peça destinada a colecionadores deste seguimento. A foto representa o real estado deste. O produto possui muito texto e capa original, considerando o tempo usado para terminar o produto. Informação na abertura indica a data de início do material: 22/02/2004; e término em 23/02/2012.

¹³ HELENA, Flávia. *O fabricante de textos: uma leitura de Budadeste de Chico Buarque*. 2010. 124f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ULTRARRARO!!! (Contém caso amoroso referente à época)
Faltam alguns pensamentos e um pequeno sentimento no último capítulo.

ATENÇÃO! Peça destinada a recuperação!
Não vendo para colecionadores que não entendem que o tempo pode causar danos a este material.
(FERRÉZ, 2012)

Deus foi almoçar aponta para um novo percurso na obra de Ferréz. O autor que reconhece ter vastamente explorado o tema da periferia tenta expandir sua perspectiva literária a partir de um novo lugar na sua produção. Mais do que julgar seus erros e acertos, é válido o exercício de criação estética que explora a vida na contemporaneidade e a dificuldade em representar a sua incorporeidade.

V. O HIBRIDISMO EM *DEUS FOI ALMOÇAR*

No primeiro capítulo deste trabalho, para iniciar o exercício de análise de *Deus foi almoçar* e seu lugar no conjunto da obra de Ferréz, usamos o artigo “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism” (1986), de Frederic Jameson. A hipótese inicial do projeto era de que o último romance do escritor da periferia de São Paulo fosse uma ruptura com a produção literária que havia desenvolvido até então. Marcada por localização geográfica no bairro Capão Redondo e pela representação da vida neste espaço, o tom político em defesa da autorrepresentação reforça a oposição entre margem e centro.

Assim, as primeiras páginas de *Deus foi almoçar* geram um estranhamento no leitor devido ao esvaziamento de índices espaço-temporais. Ademais, as experimentações estéticas em torno da experiência do sujeito remetem ao modernismo de James Joyce, com o fluxo de consciência. Em vez do característico realismo de Ferréz, o que se percebe, à primeira vista, é a descontinuidade, a migração para o território hostil e o foco narrativo em torno da vida subjetiva de um protagonista da classe média.

Trabalhar com conceitos binários como subjetivo e alegórico da maneira proposta por Jameson é conflitante. Aijaz Ahmad, em "A retórica da alteridade de Jameson e a 'alegoria nacional'" (1988), contesta a argumentação do teórico norte-americano ao questionar o determinismo material sobre a produção literária no contexto da Guerra Fria e da divisão do mapa mundial em “primeiro mundo” e “terceiro mundo”. Defender que todos os textos do terceiro mundo sejam alegóricos, enquanto os de primeiro mundo se desdobram sobre vida subjetiva é interpretado por Ahmad como uma falácia ou uma "Lei do Pai" que só reconheceria as literaturas nacionais que se encaixassem nestes preceitos teóricos.

Apesar da divisão por Jameson ser problemática, evitamos minuciar a argumentação entre os dois teóricos. O debate rende questionamentos proveitosos e conceitos fundamentais para a reflexão de *Deus foi almoçar*. A começar pela concepção de nação. A criação artística brasileira, em grande parte do século XX, se dedicou à temática nacional. No entanto, na contemporaneidade, a experiência urbana passa a predominar no panorama literário. Dessa forma, Ferréz desenvolve uma narrativa focada nos modos de vida da periferia urbana. Ele aponta

para um dinamismo interno ao espaço periférico e para a violência do choque cotidiano na cisão entre centro e margem. A ideia de unidade nacional dá vez à diversidade do espaço urbano que, em Ferréz, começa no par centro e margem e se expande, configurando a cidade atual como plural, diversa e heterogênea.

Karl Erik Schøllhammer (2011) ressalta “a paixão pelo real” para além do descritivo mimético do realismo clássico. Assim, diferentes linguagens literárias surgem para representar o real e seus diferentes aspectos. Predomina na produção estética um compromisso ético e político que nos fazem retornar ao texto de Jameson.

Para Jameson (1986), a literatura do terceiro mundo reúne um conjunto de obras com histórias que não são contadas em uma perspectiva imperialista. Elas apresentam a visão daquele contexto a partir de um olhar do cidadão desse lugar. Sendo assim, a construção do texto apresenta mais uma crítica à colonialidade do que uma visão colonial daquele contexto. A produção literária, neste contexto, toma uma postura política de defesa da nação. O termo “terceiro mundo” caiu em desuso por representar uma definição preconceituosa de países em desenvolvimento, no entanto, essa mudança não é contemporânea de Jameson, que utilizou o termo durante suas discussões sem que a ele tenha atribuído essa característica discriminatória.

No terceiro mundo ainda existe o pré-capitalismo, caracterizado pela dependência entre o individual e o coletivo, representada também na literatura. Trata-se de um período caracterizado pela interdependência entre o indivíduo e a coletividade. Nesse contexto literário, a narração da história do indivíduo também é uma narração de experiência de uma coletividade. As histórias individuais também representam contextos socioeconômicos e suas especificidades e estão ligadas de modo alegórico.

Por outro lado, a visão que a literatura dos países de primeiro mundo apresenta está orientada pelo modo de vida que o capitalismo proporciona aos indivíduos desses países. Nela, a vida privada se separa da vida pública e a cultura é mais individualista, de modo que a crítica política não é algo a ser tratado com frequência em obras literárias. Os romances norte-americanos, por exemplo, tratam da vida sob a perspectiva do indivíduo, sem

necessariamente contextualizá-la com o contexto político no qual está inserido. O público e privado, o poético e o político se separam.

É difícil encaixar as obras de Ferréz dentro dos pares binários que surgem com a análise de Jameson, mas uma característica que ressalta para o nosso objetivo é o político. *Deus foi almoçar* distorce a paisagem urbana através de índices confusos. Mais do que representar o urbano, o romance se propõe a explorar a experiência do sujeito urbano ao enfrentar a solidão, a desagregação resultante do individualismo do capitalismo tardio. Calixto se aventura na busca de um portal que se desenvolve no plano fantástico da obra, uma vez que o prosaico é insuficiente para sustentar a interioridade. O romance ganha tom trágico quanto ao voltar para dentro de si. Além de trazer o sofrimento do protagonista, a intimidade entre sujeitos é apresentada como impossível, uma vez que a fatalidade rompe qualquer elo que se fortaleça.

No pano de fundo há um capitalismo feroz contra o qual se erguem vozes em críticas precisas, mesmo que não muito aprofundadas. Uma sociedade de consumo, onde as relações de mercado gerenciam a vida sob um processo reificador. O resgate da subjetividade no percurso de Calixto é um movimento contracorrente. Porém, não como uma força maior que o mundo. A complexidade do personagem está em sua construção ambígua. Ao mesmo tempo em que se opõe ao fluxo das coisas, reproduz um ressentimento de classe média, reforçado pelo narrador que toma a perspectiva do protagonista em tom de julgamento moralista, mostrando o nojo que o protagonista sente das prostitutas, dos indivíduos também de classe média que falam cuspidos germes.

Deus foi almoçar altera o percurso literário de Ferréz. O escritor da periferia paulistana se aventura em novos terrenos, trazendo mudanças nas experimentações estéticas que buscam outras formas de representar a realidade, indo além do realismo empregado em suas outras obras. Ora tais experimentações têm sucesso, ora mostram-se incoerentes. O texto também é formalmente inconstante, como apresentado no capítulo 3.

A errância do romance denota a dificuldade na literatura contemporânea em representar o real. Schøllhammer (2011) estuda as diversas vertentes do realismo que problematiza os temas

contemporâneos tanto no tema, quanto na forma. Ferréz é um dos nomes que se sobressai na representação da periferia:

Entendamos antes de mais nada a filiação de Ferréz ao chamado realismo clássico, que teve seu auge no final do século XIX, para entender em seguida a sua especificidade. Ferréz compartilha com a estética realista certos elementos literários que constroem aquilo que Barthes chamou de o “efeito de real”. Grosso modo, podemos elencar os seguintes elementos: a presença insistente de topônimos que localizam a narrativa em tal área da cidade de São Paulo, a reprodução do modo de falar local, a inserção de elementos do cotidiano local, o aspecto “Literatura de Mutirão”, que definiremos adiante, entre outras estratégias que reforçam a ponte entre o literário e o real.

Paulo Roberto do Patrocínio usa o texto “Efeito de real”, de Barthes, como bússola para nortear sua análise do realismo na obra de Ferréz, mais detidamente Capão Pecado. Para o crítico francês, as relações entre escritor e a realidade são, sobretudo, éticas e não técnicas. Então, compreender o realismo burguês do século XIX, ou o realismo socialista do século XX, é muito mais um exercício de abordagem crítica do que a “interpretação de recursos estéticos para a apresentação de efeitos de realidade no tecido literário” (PATROCÍNIO, 2015, p.456). Assim, deve-se estar mais atento para “os princípios que orientam o olhar do escritor e a forma de representação do real” (PATROCÍNIO, 2015, p.457).

A notação do insignificante, em autores analisados por Barthes, como Flaubert e Michelet, consiste na inserção de elementos de fundo descritivo na narrativa. É considerado como supérfluo aquilo que foge à estrutura narrativa de um texto. Rancière (2010, p. 81) vê a tentativa de Barthes de analisar o supérfluo como esforço estruturalista de provar que ele é necessário, deixando assim de ser fato supérfluo, ao conferir-lhe uma função específica na estrutura do texto.

A aproximação entre o real e o escrito literário é traçada por Paulo Roberto do Patrocínio como percurso para abordar a produção de Ferréz, cuja “motivação não repousa apenas no próprio exercício de escrita, mas, igualmente em sua atuação política no campo extraliterário”.

Ele observa como o discurso do escritor paulistano opera por meio da literatura, “como um veículo de intervenção social” (2015, p. 459).

Em *Capão Pecado*, estão inseridos no romance textos assinados por outros sujeitos autorais, os companheiros de Ferréz: Ratão, Outraversão, Negrodo e Garret. Suas contribuições não estão dentro da economia funcional narrativa. O efeito de real não é obtido através de detalhes em excesso, como o barômetro na sala em que a personagem Mme. Aubain na novela de Flaubert. No caso de *Capão Pecado*, os elementos supérfluos, são esses paratextos inseridos como abertura de cada uma das cinco partes em que o romance se divide, com exceção da primeira.¹⁴

Os discursos dos “aliados da área” surgem como elementos extrínsecos ao plano narrativo, sem uma relação direta com a própria economia do romance. O caráter de suplemento destas falas locais produz um novo efeitos de realidade, criando um teor testemunhal que favorece um olhar mais próximo ao cenário periférico que serve de palco para a narrativa do romance. Lançados ao longo do romance, os trechos podem ser vistos como a evocação do real factual, favorecendo a criação de uma interrupção da matéria narrada ao introduzir uma representação não ficcional da realidade periférica. (PATROCÍNIO, 2015, p.463)

A cooperação dos companheiros de Ferréz provoca o “efeito de real” por meio dessa estratégia particular no romance. Além de ser um recurso técnico, emerge uma voz coletiva, frente a qual “torna-se oportuna a expressão “Literatura de Mutirão”, criada por Benito Martinez Rodriguez para explicitar o caráter próprio das expressões literárias oriundas das periferias dos grandes centros urbanos, em especial o romance *Capão Pecado*, de Ferréz” (PATROCÍNIO, 2015, p. 462). A voz coletiva aqui se faz em concordância com a primeira pessoa do plural em “não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto”, em “Terrorismo Literário” (FERRÉZ, 2005, p.9).

No livro de contos *Ninguém é inocente em São Paulo*, um outro método é usado para indicar o coletivo, assim como para localizar os textos na periferia. Primeiramente, a maioria dos contos são dedicados a artistas de periferia, como Paulo Lins, Marcelino Freire, mas também a

¹⁴ Análise com base na edição do romance publicado pela editora Planeta, em 2013. Outras edições são diferentes. Como, por exemplo, a segunda edição, da editora Objetiva (2005) exclui os paratextos de outros autores; a primeira edição, da Labortexto Editorial (2000), usada por Paulo Roberto do Patrocínio, traz na capa uma chamada “participação Mano Brown” para a contribuição de outros autores. A edição também inclui fotografias, que “incide na elaboração de uma marca de realidade que aproxima o leitor da própria territorialidade periférica que serve de cenário da obra” (Patrocínio, 2015, p.464).

vizinhos, amigos e familiares, desconhecidos do público leitor, e até ao bairro Heliópolis, na zona sul de São Paulo.

O discurso coletivo aponta para uma experiência em comum, que rende aprendizados compartilhados. No romance em questão, o personagem central, chamado Rael, nome que é anagrama de “real”, tem sua saga pessoal narrada, mas ela não é a história de um indivíduo apenas; ela se relaciona com o todo da sua comunidade.

Carolina dos Santos, em sua dissertação de mestrado *Capão Pecado e a construção do sujeito marginal*, mostra como o destino de Rael não tem o poder de redirecionar o destino da comunidade, mas sim de confirmar sua direção (Santos, 2008, p. 40). Para ilustrar isso, temos o final trágico em que Rael decide matar o amante da ex-mulher, a sua ida para a prisão e sua morte na cadeia.

Ao longo da narrativa, Rael é construído como um personagem diferente dos seus amigos, com especial interesse pela leitura, buscando ter uma conduta exemplar de bom amigo, filho, funcionário. Era de esperar, seguindo a lógica do indivíduo, que seu destino fosse um destino de exceção, diferenciado do de muitos de seus amigos de infância ou vizinhos que acabaram se envolvendo com o tráfico e sendo assassinados.

No entanto, “uma visada mais pessimista ainda nos levaria a crer que, inclusive, está vetado o direito à individualidade” (Santos, 2008, p. 42). Assim, Rael também tem sua sina determinada por essa força do destino da comunidade. O que implica em afirmar a existência de leis na favela que regem a vida de todos que ali habitam. Rael as conhecia e as mantinha vivas em sua memória, como ameaça do que lhe poderia acontecer por ter uma relação com Paula, namorada de seu amigo Matcherros: “Rael se recordava das frases ditas pelos seus amigos. ‘Primeira lei da favela: parágrafo único: nunca cante a mina de um aliado, se não vai subir’” (2013, p.81). Para concluir a submissão determinista da vida de Rael ao destino coletivo, Carolina dos Santos conclui:

Daí a sina de Rael. Morrer, como tantos amigos morreram e tantos outros morrerão, demonstra que o conhecimento conquistado corresponde à comunidade, e que Rael o ignorou. Ou seja, no final entendemos que não existe caminho diferente possível,

especialmente, quando se desobedece às leis da favela, como o fez Rael ao trair o melhor amigo. O destino de Rael é, então, exemplar. (SANTOS, 2008, p. 42)

Santos faz referência à oposição entre romance e epopéia em *A teoria do romance*, de Georg Lukács. Para Lukács, o gênero do romance estaria mais voltado para a experiência do sujeito individual:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo da realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (Lukács, 2005, p. 82, apud Santos, 2008, p. 41)

Capão Pecado se distancia dessa lógica do romance, fazendo com que Rael se aproxime da configuração do herói épico. Como a epopéia, a narrativa de Ferréz é “uma história que passa, que não conclui no final e cujo começo é o meio - meio de uma história maior, qual seja, a história da comunidade” (Santos, 2008, p. 44). Ou seja: a saga do herói do romance em análise não é do seu destino pessoal e se aproxima da saga épica:

A comunidade (na epopeia) é uma totalidade concreta, orgânica - e por isso significativa em si mesma; eis por que o conjunto de aventuras de uma epopeia é sempre articulado e nunca estritamente fechado é um organismo dotado de uma plenitude de vida intrinsecamente inesgotável, que tem por irmãos ou vizinhos outros organismos idênticos ou análogos. (Lukács, 2005, p.68, apud Santos, 2008, p. 44-45)

É válido esclarecer, de acordo com Santos, que a comunidade descrita em *Capão Pecado* se diferencia do que Lukács apresenta como organicidade. Ao longo do romance diversos personagens com origens, passados distintos compõem este corpo social de forma heterogênea. No entanto, a comunidade mantém algum ponto de unidade, mais pelo que se faz com ela do que pelo que ela é por si mesma. O livro se ocupa de identificar essa comunidade, suas leis e conhecimentos compartilhados.

Paulo Roberto do Patrocínio apresenta outro elemento que contribui para a construção do efeito de real que está em consonância com linha defendida por Santos quanto ao conhecimento compartilhado na comunidade, como as leis da favela que Rael repete mentalmente, que Santos aproxima em sua dissertação ao herói épico. Há em *Capão Pecado* um tom pedagógico, como em um compêndio de ensinamentos e preceitos morais. (Patrocínio, 2015, p. 468). Patrocínio vai além ao reconhecer na composição dos personagens uma estrutura maniqueísta que distingue de maneira unidimensional os que fazem o bem, que são, portanto, descritos com elogios exultantes

daqueles com conduta considerada errônea (alcooolismo, assaltos, consumo de drogas) são criticados. Rael, como centro da narrativa, é o personagem construído com maior complexidade, concentrando em si mesmo diversos tipos sociais que transitam entre os dois pólos. O próprio protagonista transita entre estes pólos, ao deixar de ser o moço estudioso, trabalhador, dedicado ao se apaixonar por Paula e virar um traidor.

Os textos de Ferréz típicos da “literatura marginal” fazem um uso da linguagem que se aproxima da oralidade; há neles gírias e termos locais da favela do Capão Redondo. Essa linguagem reivindica e reforça uma autenticidade testemunhal, se aproximando dos recursos naturalistas. Ferréz reconstrói seu local de moradia nas suas obras, cumprindo uma função política e social completa. O leitor das suas obras não é ocupa uma função apenas de interlocutor, mas sim de sujeito que aprende sobre e com a realidade mimetizada nas obras.

CONCLUSÃO

Ferréz contribui para a produção literária no Brasil contemporâneo com sua escrita realista, vinculada à “literatura marginal”, e seu papel político de dar espaço à voz da periferia, fazendo dela seu cenário e a sua narrativa o cotidiano de seus moradores. A diversidade de personagens que ocupam as páginas dos seus romances e contos aponta para uma realidade diversificada no bairro do Capão Redondo, porém com um senso de comunidade que envolve a todos.

Na produção literária do autor, o pluralismo das vidas se desdobra em outros pluralismos em *Deus foi almoçar*. A mudança temática e estética na obra é um intervalo no estilo de produção do escritor que exige atenção para o significado dessa mudança. Ao tratar da configuração do romance moderno que sucede o romance realista no século XIX, seguindo a análise de Adorno, podemos perceber um movimento que parte do realismo para o subjetivismo.

Essa transição também é percebida nas produções de Ferréz com a publicação de *Deus foi almoçar*, mesmo que não se possa dizer que ela é definitiva. Para entender essa dinâmica, podemos considerar como hipótese o que Resende fala a respeito do excesso de realidade mergulhada na violência urbana que pode beirar a banalização, levando o texto a perder o seu impacto e social e se separar da vida pública.

De qualquer forma, *Deus foi almoçar* é, como podemos supor a partir dos dados que se nos apresentam no momento presente, um intervalo na produção do autor. Para abordá-lo foi necessário partir de conceitos e debates fundamentais como aquele entre Jameson e Ahmad. Com base nesta aproximação com a teoria pós-colonial, foi possível entender o dinamismo social e o percurso da obra de Ferréz por novos espaços. O indivíduo como tipo social em oposição ao sujeito individualizado e a produção artística de grupos subalternos atrelada ou não à questão da auto-representação.

O debate em torno do texto de Jameson ofereceu um par binário fundamental para pensar a obra de Ferréz: de um lado a literatura como alegoria nacional e de outro o sujeito individualizado. A partir dele podemos levantar o questionamento a respeito da relação entre

sujeito e comunidade. De início vimos, segundo Ahmad, que não é possível atrelar os dois tipos de produção literária a um espaço geográfico. O que restou a ser feito foi entender como Ferréz comprova isso. Retornando ao que foi dito sobre a “literatura marginal”, com foco na análise de *Capão Pecado*, há uma comunidade unificada em que a história do herói se relaciona com o todo.

Mas isso não significa que a organização do meio delimite a individualidade dos seus habitantes a ponto de serem homogêneos. Há uma diversidade de personagens, com condutas diferentes e percursos distintos. No entanto, há o compartilhamento de conhecimento, existem leis válidas para todos. Tais regras se refletem na estrutura de *Capão Pecado*, em sua organização pedagógica dos personagens em pólos maniqueístas.

Em *Deus foi almoçar*, o elo entre o sujeito e a sociedade em que vive é mais frouxo. Apesar das críticas sociais expressas no texto, o tom intimista é forte e a realidade é transformada, como no romance moderno, pela perspectiva da narração que parte de Calixto e do narrador em terceira pessoa que tenta expressar o pensamento do protagonista. Há um esforço que envolve as experimentações de linguagem, como o monólogo interior, além da dupla narração e o jogo de perspectivas entre narradores, a presença de imagens e símbolos. Isso se dá pela insuficiência da linguagem discursiva e da impossibilidade de o relato ser a forma de narração. Como Adorno observou, o paradoxo do romance está na sua exigência de narração, sendo que esta não é mais possível.

O hibridismo que *Deus foi almoçar* trouxe para a produção de Ferréz e para a “literatura marginal” é uma proposta de alteridade que não somente confunde binarismos, mas contribui com uma heterogeneidade maior para a literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo" Trad.: Jorge de Almeida. In: Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 55-63.

AHMAD. "A retórica da alteridade de Jameson e a 'alegoria nacional'". *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 22, p. 157-181, Outubro, 1988.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: O rumor da língua. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-190

CATRACA LIVRE. Entrevista com Ferréz sobre seu novo livro "Deus foi almoçar". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XJLmgnVKsPo>. Acesso em setembro de 2016.

FERRÉZ. Ninguém é inocente em São Paulo. Rio de Janeiro: Objetiva. 2005

_____ Capão Pecado. São Paulo: Planeta. 2013

_____ Deus Foi Almoçar. São Paulo: Planeta. 2012.

_____ Os ricos também morrem. São Paulo: Planeta. 2015.

_____ (Org.). Literatura marginal: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GENETTE, G. Discurso da narrativa. Lisboa: Vega, 1995

JAMESON, Frederic. "Third-World Literature in the Era of the Multinational Capitalismo". *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986). p. 65-88

OLIVEIRA, Vanderleia Silva; BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. "A narrativa brasileira no século XXI: Ferréz e a escrita do testemunho". *Navegações*, v. 7, n. 1, p. 23-30, 2014.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. "Ferréz: ética e realismo". In: FARIA, PENNA, PATROCÍNIO (Orgs.). *Modos da Margem: Figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 456-481.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Trad. Carolina Santos. *Novos Estudos Cebrap*, n. 86, p. 75-90. Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/acervo/acervo_artigo.asp?idMateria=1374.

SANTOS, Carolina Correia. Capão Pecado e a construção do sujeito marginal. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2008 (Dissertação de Mestrado)

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Contemporânea*, n. 39, p. 129-148, jan/jun. 2012. Disponível em: http://www.gelcb.com.br/pdf_revista/3907.pdf. Acesso em 15 de junho, 2019