

RICARDO JOSÉ DOS SANTOS NETO

MARGINALIDADE E ANGÚSTIA DO SUJEITO CONTEMPORÂNEO:  
O PROJETO LITERÁRIO DE FERRÉZ

Belo Horizonte  
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – POSLIT

Marginalidade e angústia do sujeito contemporâneo:  
o projeto literário de Ferréz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção ao título de Mestre. Área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Belo Horizonte  
2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Priscila Oliveira da Mata CRB/6-2706

Santos Neto, Ricardo José dos.  
F387c.Ys-m Marginalidade e angústia do sujeito contemporâneo  
[manuscrito] : o projeto literário de Ferréz / Ricardo José dos  
Santos Neto. – 2021.  
167 f., enc.

Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 157-166.

1. Ferréz, 1975- – Capão pecado – Crítica e interpretação –  
Teses. 2. Ferréz, 1975- – Deus foi almoçar – Crítica e  
interpretação – Teses. 3. Literatura marginal – Teses. 4. Literatura  
e sociedade – Teses. 5. Ficção brasileira – História e crítica –  
Teses. I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.342



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Marginalidade e angústia do sujeito contemporâneo: o projeto literário de Ferréz*, de autoria do Mestrando RICARDO JOSÉ DOS SANTOS NETO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literatura Brasileira/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Luciana Paiva Coronel - FURG

Prof. Dr. Adélcio de Sousa Cruz - UFV

Belo Horizonte, 6 de abril de 2021



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 06/04/2021, às 18:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Paiva Coronel, Usuário Externo**, em 06/04/2021, às 20:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adélcio de Sousa Cruz, Usuário Externo**, em 07/04/2021, às 02:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 07/04/2021, às 16:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0632255** e o código CRC **860731D7**.

Aos meus pais, Elenice e Fernando, por toda a dedicação e afeto.

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, que, dentro de adversidades e limitações, sempre se dedicaram de todo coração à minha irmã, ao meu irmão, a mim e nossa pequena mocinha.

À minha companheira, pelo incentivo, presença e amor.

Ao –Seu” Ricardo, pelo orgulho de carregar seu nome, pelas lições de caráter, força e determinação, pelas muitas horas ouvindo suas histórias quase centenárias – além de meu avô, foi um grande amigo; à Dona Anésia e à Dona Araci, avós que foram como mães... a elas devoto enorme respeito, carinho e ternura; ao meu avô José Sanguinete, que partiu muito antes da minha chegada.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury, pela oportunidade de contar com suas orientações desde a graduação; pelos –puxões de orelha”, sempre sutis; por nossos pequenos debates sobre o canônico que sempre me instigaram e me incentivaram a ir mais fundo; por sua exigência e o constante auxílio. Agradeço, sobretudo, pelo incentivo, pela paciência, pelo carinho, respeito, amizade e confiança.

À minha pequena mocinha, a amada sobrinha Nicolle, por ter chegado ao mundo com a luz que me ajudou a atravessar o meu momento mais escuro.

Ao meu irmão e à minha irmã, por terem dado conta de conviver com o irmão mais velho que é chato, metódico e exigente.

Ao meu sogro e à minha sogra, pela atenção, carinho, recepção e oportunidades.

Ao amigo de infância, Alessandro Araújo, que me ajudou muito neste trabalho nas discussões sobre existencialismo, pela revisão do capítulo diretamente ligado à filosofia e, também, pelas divagantes conversas aleatórias.

Ao colega de pesquisa – e também orientando da professora Maria Zilda – Evandro, pelas discussões sobre literatura marginal, pela leitura de alguns trechos deste trabalho, pelas dicas que possibilitaram melhorar alguns pontos.

A todos que, porventura, não tenha nominado, direta ou indiretamente, mas que de alguma forma contribuíram na minha jornada.

–Uma literatura não canônica vai surgindo em meio à literatura elitista, não apenas ampliando, mas, sobretudo, modificando o conceito de literatura.”  
(Elizângela M. dos Santos)

## Resumo

O setor hegemônico da literatura, ao longo dos anos, criou uma “tradição” literária que se fundamenta em “gostos” específicos apontados como sendo esteticamente superiores. A escrita literária que não se enquadrava no padrão estético exigido pelo “gosto” e pela “tradição” era colocada à margem. No Brasil, onde a tradição hegemônica influencia fortemente os estudos literários, muitos dos textos que não atendem ao “gosto” foram (e são) colocados à margem, classificados pela crítica sob o rótulo de literatura marginal. A partir do fim da década de 1990 essas publicações passam a ganhar força devido ao desejo dos sujeitos marginalizados de se expressarem por si mesmos. Em sua maior parte, a produção marginal emerge das periferias e favelas. Um dos expoentes dessa literatura é Ferréz, que ganha notoriedade com a publicação de seu primeiro romance, *Capão pecado*, obra marcada por uma narrativa que aborda elementos crus da realidade dos habitantes do Capão Redondo, um dos bairros mais violentos do Brasil. A partir do romance inaugural de Ferréz, tem-se o nascimento de uma nova modalidade literária, articulada, principalmente, pelo escritor e afirmada em coletâneas de literatura marginal por ele organizadas. Nessas coletâneas, foram publicados manifestos que afirmam a ideia de que os marginalizados são capazes de falar por si e, para tal, fazem uso de uma linguagem própria como elemento de poder. A esses elementos se vincula o engajamento do escritor marginal que, mediante ações sociopolíticas, valoriza a cultura e as comunidades marginalizadas. Além da análise dos fatores descritos, a dissertação estuda, brevemente, a maior parte dos trabalhos de Ferréz, para que seja possível a compreensão de seu estilo literário. *Deus foi almoçar* é a obra do autor analisada com mais profundidade. A análise justifica-se porque, nesse romance, Ferréz caminha por um território diferente, o sujeito angustiado, perdido em sua própria complexidade existencial, sendo que a periferia e a favela não são o centro das ações. Mesmo tendo essa variação, somada à forma de narrativa do romance psicológico e do fluxo de consciência, *Deus foi almoçar* carrega o projeto de marginalidade presente nos demais trabalhos do escritor. No romance, podemos ver de maneira mais contundente as severas críticas do autor à sociedade de consumo e o modo de vida por ela exigido.

Palavras-chave: Ferréz. Literatura Marginal. Literatura Contemporânea. Angústia. Existencialismo.

## Abstract

The hegemonic section of literature, across the years, created a literary “tradition” based on specific “tastes” pointed as aesthetically superior. The literary writing that didn't fit in the stands dictated by the “taste” and “tradition” was placed on the margins. In Brazil where hegemonic tradition strongly influences literary studies, many of the texts that disagree with the “taste” were (and are) placed on the margins, and classified by the literary criticism under the title of marginal literature. Since the later '90s these publications started to gain force due to the desire of marginalized people to express themselves. Mostly, the marginal production has been emerged from peripheries and slums. One of the exponents of this literature is Ferréz who starts to receive notoriety from the release of his first novel, *Capão Pecado*. This work is marked by a narrative that shows the raw elements of the reality of the inhabitants of Capão Redondo, one of the most violent neighborhoods in Brazil. From the inaugural novel of Ferréz, a new literary modality is born, which is mainly articulated by the writer, also affirmed by the marginal literature collections organized for him. In these collections are published manifests that affirms the idea that marginalized people are able to speak by themselves, and for that, they use their own language as a power element. To these elements links the marginal writer engagement, who values the marginalized cultures and marginalized communities through socio-political actions. In addition to the analysis of the factors described, this dissertation studies briefly the most part of Ferréz works to make possible the comprehension of his literary style. *Deus foi almoçar* is the author work deeper analyzed here. This analysis is justified because in this romance Ferréz walks in a different territory: the anguished subject lost in his/her own existential complexity, considering the periphery and the slum not as the center of the actions. Even having this variation added to the narrative form of the psychological novel and stream of consciousness, *Deus foi almoçar* brings the marginality project present in the other writer's works. In the novel we can see in the most blunt way, the severe author criticism to the consumer society and its way of life.

Keywords: Ferréz. Marginal Literature. Contemporary Literature. Anguish. Existentialism.

## Sumário

Introdução .....	10
------------------	----

### Parte 1

Literatura – da tradição ao marginal .....	17
Ferréz, o escritor, o intelectual, o agenciador cultural .....	31
A produção literária de Ferréz .....	60

### Parte 2

<i>Deus foi almoçar</i> – outra faceta da marginalidade em Ferréz .....	81
E Deus? Onde está? .....	93
O processo narrativo em <i>Deus foi almoçar</i> .....	96
Caminhando pela angústia .....	121
Considerações finais .....	150
Referências .....	157

## Introdução

Sobre o que escrever? Foi o que me perguntei antes de iniciar este trabalho.

A princípio, a ideia era desenvolver na dissertação um estudo focado somente na análise do romance *Deus foi almoçar*, de Ferréz. O projeto inicial tinha como objetivo discutir vivências que atingem mulheres e homens da contemporaneidade, tais como a angústia, questões existenciais e seus desdobramentos sobre os indivíduos, a partir da reflexão sobre a literatura. É nesse sentido que aqui se entende a literatura como campo propício para observação dos sujeitos e de sua relação com o mundo onde vivem com outros sujeitos, campo de expressão das formas e conteúdos da sociedade. Partindo do conceito de que a literatura cria uma realidade toda própria, muito embora com relações estreitas com o que se convencionou chamar realidade, pretendeu-se a reflexão sobre o personagem principal do romance à luz da filosofia existencialista de Martin Heidegger para compreender a angústia que lhe dá forma, bem como apresentar aspectos da sociedade contemporânea que são expostos no romance. Tudo isso se dá na percepção da crítica feita pelo autor à maneira como os sujeitos se conduzem em sociedade, dentro de certos padrões preestabelecidos, que os condicionam a uma forma de vida marcada pelo consumo e pela alienação. Essa foi uma disposição fixada desde os primeiros esboços do pré-projeto do mestrado e dela não abri mão.

A mudança em relação ao projeto original, não programada, surgiu naturalmente, em virtude de leituras que traziam à tona o “estilo” literário de Ferréz e seu histórico como escritor. Ele é um caso “raro” entre os escritores contemporâneos: não possui curso superior, nasceu em uma família pobre, foi criado e viveu por mais de quarenta anos na região Capão Redondo, no extremo sul da cidade de São Paulo, uma das localidades que apresenta um dos maiores índices de violência do Brasil. O escritor acabou se tornando relativamente conhecido depois da publicação de seu primeiro romance, *Capão pecado* (2000) – objeto de diversos trabalhos acadêmicos –, e também de *Manual prático do ódio* (2003), publicado três anos depois.

Tais estudos privilegiam aspectos relacionados ao espaço territorial das obras, bem como às diferentes formas de violência a que os habitantes das favelas e periferias estão sujeitos.

Na análise aqui proposta, não serão desconsiderados esses aspectos, inerentes ao escopo literário de Ferréz. Tentar-se-á considerar, no entanto, questões narrativas e principalmente o “projeto de marginalidade” delineado pelo autor, como, por exemplo, as

ações socioeducativas vinculadas à literatura que ele promove na sua comunidade de origem. Fatores que levam a uma ressignificação do conceito de literatura marginal.

Para compreender os matizes que fazem essa ressignificação, há que se ir além da ideia que limita as obras de Ferréz ao binômio criminalidade e violência. Por essa razão, optou-se aqui por fazer uma leitura a partir da posição do escritor enquanto sujeito marginalizado e de como ele se relaciona com o universo literário.

Para a realização das pretensões deste estudo, parte-se de uma breve análise da literatura e seu desenvolvimento enquanto campo de estudos e os contornos que levaram o campo literário a desenvolver forte tradição e controle hegemônico que apontam o que deve ou não ser considerado literatura, colocando à margem textos que não partilhem os mesmos “valores”.

Elabora-se breve comentário sobre a forma com que essa tradição hegemônica influencia os estudos literários e como os parâmetros da literatura anglo-saxã se fixam no Brasil, com regras para o panorama literário brasileiro, com caráter autoritário.

Não há, neste trabalho, o intuito de negar produções que foram canonizadas pela tradição literária, pois há muita importância histórica e humanística nesses textos cujo acesso deveria ser facultado a todos, independentemente da classe de pertença. Buscou-se compreender como a tradição literária criou padrões de classificação de textos não despidos de arbitrariedade. Essas perspectivas ainda são vigentes, embora não na totalidade – é verdade –, mas, talvez, ainda com força dentro do panorama literário brasileiro, deixando margem para questões como: por que considerar o valor estético “superior” da obra do escritor “a”, sobre o escritor “b” em vez de se analisar a importância ou potencialidade que o texto possui de revelar realidades sociais, pessoais ou fatores ignorados sobre tais sujeitos ou realidades? Por que não considerar as distintas formas de escrita sem preconceito? Por que não abrir mão de tradições que segregam? Essas são indagações que se tentará discutir a partir das obras e das ideias de Ferréz.

Muito embora se tenha ciência das aporias e contradições presentes na temática e que se esteja correndo risco de cair em dicotomias – que decerto existem –, acredita-se que essa deva ser uma temática a ser estudada de forma contundente de modo a evidenciar acepções excludentes que ainda se fazem presentes no meio literário. Por mais que sejam tecidas críticas relativas a algumas posturas, ainda presentes, é na academia que se devem suscitar debates como o aqui proposto, mesmo que isso possa parecer contraditório. A academia, com toda a carga de contradições inerentes à temática da valoração das obras, é um dos lugares privilegiados para a reflexão.

Isto posto, cabe ressaltar que o trabalho não visa a uma discussão de cunho panfletário, muito menos levantar ideologias de que a literatura marginal ou os escritores marginais que, muito embora cooperem com elementos literários transformadores, sejam a essência transformadora da literatura contemporânea. A intenção é mostrar o que os sujeitos marginalizados podem produzir por si, sem intermediários ou mediadores; que eles superam a exclusão e se tornam produtores de literatura e cultura; que estão aqui e agora reivindicando espaços nos meios que os negligenciam, com trabalhos que simbolizam luta e resistência contra a tentativa de manutenção de seu silenciamento; que podem ir além de limites a eles estabelecidos.

Com essas premissas, propõe-se a discussão da literatura marginal a partir de questões relacionadas à representatividade e à reivindicação por espaço feitas por setores marginalizados da sociedade brasileira. A discussão levará em conta os espaços e as formas de representação dos sujeitos marginalizados, bem como a função do intelectual nesse novo cenário onde o excluído fala por si, sem necessariamente lançar mão de intermediários vindos de outras esferas. A sugestão é de que se possa refletir, no corpo acadêmico, como possibilitar espaços para a representação de vozes historicamente silenciadas. Essa reivindicação já teve expressão em três manifestos – dois escritos por Ferréz e outro pelo poeta da “nova literatura marginal”, Sérgio Vaz – nos quais há a exigência dos sujeitos periféricos e marginalizados de assumirem a responsabilidade pelas próprias representações.

A partir da produção literária de Ferréz, serão destacadas questões relativas aos periféricos, como a vulnerabilidade social. Destaque-se para isso a forma adotada pela escrita do autor, que sempre assume postura crítica e contra-hegêmonica, principalmente em relação aos modos de vida da sociedade contemporânea.

Em relação aos marginalizados, Ferréz busca retratar a voz daqueles que são cotidianamente silenciados, os que receberam como herança a pobreza, a desesperança e a favela. Em sua literatura, o marginalizado não é visto mediante estereótipos, já que a realidade é trabalhada de forma crua e explícita, com detalhes realistas, não somente a violência e pobreza, mas, também, as expressões culturais, as esperanças e alegrias.

Será proposta uma discussão da função social da literatura marginal e da função engajada do escritor, a partir da perspectiva de Jean-Paul Sartre. Ferréz e sua maneira de trabalhar a literatura entram em pauta para análise do escritor engajado e a forma como utiliza a literatura para propor a transformação social, não somente pela escrita, mas também por ações extraliterárias.

Como a ideia inicial do projeto não foi abandonada, decidiu-se dividir a pesquisa em duas partes. A primeira, parcialmente descrita nos parágrafos anteriores, visa à discussão sobre a literatura chamada marginal. Na segunda parte, propõe-se a análise do romance *Deus foi almoçar*.

Esse romance configura uma diferença em relação aos demais trabalhos do autor, haja vista que o território a ser explorado não é a favela, pois nesse texto Ferréz explora dois novos territórios: a cidade e o sujeito moldado por ela.

Por mais que Ferréz tenha sinalizado mudanças, o movimento de escrita ainda é o mesmo, pois a marginalidade e seu atos de “insubordinação” e resistência continuam presentes em *Deus foi almoçar*. Ao longo da narrativa, é possível ver sua forma crítica de enxergar a sociedade contemporânea e seu meio de vida baseado em padrões de consumo e exagero. Em meio ao caos da cidade, surge o sujeito angustiado, que é representado por Calixto, produto da cidade, como tantos outros que nela vivem. Não obstante, sua trajetória no romance é marcada por dissabores e frustrações pessoais que o levam à situação angustiada.

No decorrer da análise de *Deus foi almoçar*, busca-se apresentar as impressões que a cidade contemporânea deixa nos sujeitos e os fatores pontuados por Ferréz criticamente em relação ao comportamento desses sujeitos e da sociedade. Esses aspectos serão analisados recorrendo-se a pensadores como Zygmunt Bauman e Stuart Hall. As reflexões sobre o sujeito e sua angústia, desveladas por meio de Calixto, serão estudadas lançando mão da filosofia de Martin Heidegger e de suas tratativas sobre a angústia e sua relação com o ser. Entende-se que a angústia é algo negativo, mas a filosofia de Heidegger direciona para a compreensão desse fenômeno a partir de dois panoramas, a existência inautêntica e a existência autêntica, que fazem ter outra percepção. Dessa forma, Calixto entrará no cerne da análise para que se possa identificar as formas de existência e como elas se operam no romance por intermédio da angústia.

Outras perspectivas em relação ao romance serão analisadas, como a narrativa psicológica ligada ao chamado *stream of consciousness*, recurso que, dando livre curso ao pensamento do personagem, evidencia a estrutura narrativa como mais focada no “território interior”. Nesse ponto, será verificado o emprego da técnica e de como ela pode ser percebida em *Deus foi almoçar*, os recursos narrativos do romance. Tal análise será desenvolvida sob a luz de Paul Ricoeur e Benedito Nunes e seus estudos sobre narrativa.

Como mencionado, o trabalho está dividido em duas partes, que abordam diferentes aspectos sobre Ferréz enquanto intelectual, sua atuação e seus romances.

A primeira parte do trabalho está dividida em três capítulos. No primeiro, “Literatura – da tradição ao marginal”, é tecido rapidamente o percurso histórico da literatura marginal, a instrumentalização da crítica e do cânone literário. A discussão gravita em torno da hegemonia de uma “tradição” literária excludente, que segrega e marginaliza textos literários que não se enquadram em determinado padrão estético estabelecido pelo “gosto”, colocando à margem textos que não atendam requisitos estabelecidos pela tradição. Estabelece-se a designação do termo “literatura marginal” para os escritos que não estejam inseridos nos padrões hegemônicos. Discutem-se também questões relativas à falta de representação de sujeitos marginalizados na série literária brasileira.

Em “Ferréz, o escritor, o intelectual, o agenciador cultural”, é delineada rapidamente a trajetória de Ferréz, o percurso que atravessou até a escrita de seu primeiro romance, *Capão pecado*, e alguns dos aspectos inerentes às periferias que faziam parte do cotidiano do escritor, marcando sua narrativa com elementos crus da realidade dos habitantes do Capão Redondo. Aborda-se o desenvolvimento de Ferréz enquanto produtor literário, após o êxito de *Capão pecado*, e o nascimento de uma nova modalidade de literatura marginal por ele articulada nas coletâneas literárias que organiza. É feita a análise dos manifestos nessas coletâneas e da importância desse ato para a composição do estilo literatura marginal na contemporaneidade; igualmente, é analisado o manifesto do poeta Sérgio Vaz, também de suma importância para a compreensão do movimento literário que vem, sobretudo, das periferias e favelas brasileiras. Na análise dos manifestos, retoma-se a ideia dos marginalizados como detentores da própria fala, bem como se discute o poder da linguagem e o uso da linguagem popular e da periferia que trazem aos escritos marginais autoafirmação e valorização dos elementos populares como forma de empoderamento do sujeito marginalizado. A partir desse ponto, é discutido o papel do escritor marginal e seu engajamento político-social enquanto produtor de literatura e cultura.

No terceiro capítulo da primeira parte, faz-se rápida análise da produção literária de Ferréz. Em seu segundo romance, *O Manual prático do ódio*, o escritor expressa com mais desenvoltura as críticas à sociedade de consumo e aos modos de produção vigentes por meio da narrativa de um grupo de sujeitos que tiveram suas vidas marcadas pela pobreza. O autor mostra que os excluídos também possuem sonhos de consumo e que a forma encontrada por alguns de realizar as aspirações de sucesso mostradas pela sociedade contemporânea é o crime. Ferréz trabalha o sentimento desses indivíduos marginalizados mostrando-os como seres humanos, sem estereótipos, pois sua vivência na favela permite que narre de forma realista os sujeitos da periferia. Em suas premissas, o romance traz a ideia de que o crime não

compensa e que o que impulsiona o sujeito periférico para a criminalidade são as aspirações de consumo. Nos demais seguimentos do capítulo, são analisados alguns contos e crônicas dos livros *Ninguém é inocente em São Paulo*, *Os ricos também morrem* e *Cronista de um tempo ruim*, bem como a história em quadrinhos, os livros de literatura infantil, as letras de música e as poesias, gêneros pelos quais Ferréz transita. Na crônica, no conto, na letra de música, na poesia ou na literatura infantil, o projeto do autor de atacar as estruturas do sistema está sempre presente. Por meio desses trabalhos, Ferréz demonstra sua multiplicidade enquanto criador de conteúdos musicais e textuais.

A segunda parte da dissertação é focada no terceiro romance do escritor, *Deus foi almoçar*. Em “*Deus foi almoçar* – outra faceta da marginalidade em Ferréz”, aborda-se a “mudança de rumos” feita pelo autor. São estudados os aspectos do romance que se assemelham ao chamado romance psicológico e reflete-se sobre a opção de o escritor mudar o “foco” da narrativa, as razões pelas quais optou por não ambientar seu romance na favela. Mostra-se que, embora tenha mudado o foco da narrativa, o projeto de marginalidade do autor ainda se faz presente nesse romance mediante críticas às estruturas sociais e às engrenagens que fazem girar o sistema, mais contundentes que nos romances anteriores. A forma de literatura de resistência desenvolvida pelo escritor ainda se faz presente em *Deus foi almoçar*.

A partir desse escopo, no capítulo “*É Deus? Onde está?*”, é traçada a ideia de desamparo e abandono dos sujeitos diante do caos que se estabelece na sociedade contemporânea. O sujeito que emerge na angústia e que se vê preso em uma série de armadilhas colocadas pelo modo de vida, sobretudo aquele próprio das grandes cidades. É apresentado Calixto como ser angustiado em dissintonia consigo mesmo e com os demais como metáfora do sujeito contemporâneo.

“O processo narrativo em *Deus foi almoçar*” visa analisar os desdobramentos narrativos do romance. À luz de teorias narrativas desenvolvidas por Paul Ricoeur e Benedito Nunes, reflete-se sobre o enredo fragmentado do romance, que mistura passado, presente e futuro, sem cronologia fixa.

No último capítulo da dissertação – “*Caminhando pela angústia*” –, busca-se analisar a angústia que atinge o personagem principal, sob a óptica da filosofia existencialista de Martin Heidegger. Por intermédio dos fatores concebidos pelo filósofo alemão em relação à configuração do ser, busca-se conceituar as formas como a angústia é percebida no sujeito.

# Parte 1

## Literatura – da tradição ao marginal

A literatura, de acordo com Antonio Candido,<sup>1</sup> é uma realidade interligada a outras e em cujo conteúdo incidem características inerentes à língua, a temas, a imagens e a elementos de natureza psíquico-social que se manifestam historicamente. Para que se construa o que chamamos literatura há um conjunto de produtores, que podem ou não ser conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formado por públicos distintos; e um mecanismo transmissor, a linguagem, que é traduzida em estilos. A partir desses três elementos, ainda segundo Candido, apresenta-se um tipo de comunicação inter-humana a que chamamos literatura, que pode ser vista como sistema simbólico que expressa os desejos mais profundos dos sujeitos, com elementos de contato entre esses sujeitos e as interpretações das diferentes esferas da realidade.<sup>2</sup> Esse é um dos muitos conceitos de literatura, no caso com uma valorização da literatura como produção situada em contexto específico e estruturada como atividade relacional entre produtores e receptores socialmente situados.

A palavra literatura tem “longo percurso de semântica histórica”.<sup>3</sup> Estima-se que circula “há cerca de vinte e dois séculos” e que sua significação atual tem “pouco mais de duzentos anos”.<sup>4</sup> O sentido contemporâneo da palavra, com desdobramentos, é “observável pelo menos desde o século XVII e consolidado ao longo dos séculos XVIII e XIX”:

Tentando agora estabelecer alguma nitidez nesse processo que na verdade é lento e complexo, teríamos: 1 – na época moderna, num primeiro momento *literatura* como corpo de escritos corresponde a um conceito amplo de humanidades, abrangendo pois a produção escrita em geral — filosofia, eloquência, história, ciência, carta, prosa ficcional, poesia; 2 – a seguir, ocorre a autonomização da ciência, passando a palavra *literatura* a compreender um conceito mais restrito de humanidades, isto é, o conjunto dos escritos não científicos; 3 – por fim, esse conceito restrito de humanidades por sua vez se fragmenta em três segmentos: filosofia, ciências do espírito (também chamadas ciências morais, políticas, históricas, culturais, sociais, humanísticas e humanas) e literatura *stricto sensu* (abrangendo a prosa ficcional e a poesia, ou, em termos talvez mais aceitáveis, os gêneros chamados lírico, narrativo e dramático). Se acrescentarmos agora, para concluir, que esse conjunto de escritos líricos, narrativos e dramáticos passa a especificar-se segundo as nacionalidades modernas — abrindo-se assim espaço para expressões como “literatura portuguesa”, “literatura brasileira”, “literatura francesa”, etc. —, teremos chegado ao centro do significado contemporâneo do termo *literatura*. Verifica-se, portanto, mediante consideração mais atenciosa do trajeto histórico da palavra, que ela está longe

<sup>1</sup> CANDIDO, 2000, p. 23.

<sup>2</sup> CANDIDO, 2000, p. 23.

<sup>3</sup> LITERATURA. In: CEIA, 2018.

<sup>4</sup> LITERATURA. In: CEIA, 2018.

de ser uma novidade setecentista ou oitocentista; apenas o significado contemporâneo referido é que constitui construção conceitual recente, datável do século XIX.<sup>5</sup>

Dessa evolução, consolidou-se a literatura na forma que a concebemos hoje, indo além de seu sentido mais antigo, “capacidade e experiência de leitura”,<sup>6</sup> para tornar-se, também, “uma categoria aparentemente objetiva de obras impressas de certa qualidade”.<sup>7</sup> Ao se firmar enquanto categoria, três tendências passam a ser identificadas na literatura:

primeira uma passagem do “conhecimento” para “gosto” ou “sensibilidade”, como critério para definição da qualidade literária, segunda, uma crescente especialização da literatura como obras “criativas” ou “de imaginação”; terceira, um desenvolvimento do conceito de “tradição”, em termos nacionais, resultando na definição mais eficiente de “uma literatura nacional”.<sup>8</sup>

Paralelamente ao desenvolvimento da literatura enquanto categoria especializada está o desenvolvimento da crítica literária. A crítica literária desenvolveu-se a partir do século XVII e passou a trabalhar seus conceitos expressando “comentários” sobre a literatura, dentro do critério de “conhecimento”, até o exercício consciente de “gosto”, “sensibilidade” e “discriminação”.<sup>9</sup> A crítica ampliou sua forma de leitura de obras e tornou-se uma forma especial e significativa da tendência geral, no conceito de literatura”.<sup>10</sup> É a partir do domínio do âmbito literário que a crítica se estabelece “como uma nova disciplina consciente pelas universidades, praticada pelo que se tornou uma nova profissão paranacional, [conservando] conceitos de classe básicos, juntamente com tentativas de estabelecer novos critérios objetivos abstratos”.<sup>11</sup> Passa a ser considerada “como uma definição natural dos estudos literários, definidos pela categoria de especialização (obras impressas de certa qualidade) de *literatura*”.<sup>12</sup>

Com a definição dos elementos que estabelecem os conceitos de literatura e crítica ao longo do desenvolvimento histórico-social, forma-se uma especialização em que há “controle de uma prática social geral, e de uma limitação de classe das questões que poderia levantar”.<sup>13</sup> Estabelecem-se, assim, valores que passaram a impor as regras

<sup>5</sup> LITERATURA. In: CEIA, 2018.

<sup>6</sup> WILLIAMS, 1979, p. 53.

<sup>7</sup> WILLIAMS, 1979, p. 53.

<sup>8</sup> WILLIAMS, 1979, p. 53.

<sup>9</sup> WILLIAMS, 1979, p. 54.

<sup>10</sup> WILLIAMS, 1979, p. 54.

<sup>11</sup> WILLIAMS, 1979, p. 54.

<sup>12</sup> WILLIAMS, 1979, p. 54.

<sup>13</sup> WILLIAMS, 1979, p. 54.

do que constitui uma composição literária a partir da ideia de obras de qualidade estética superior.

Nesse espectro em que literatura se torna uma especialização, segundo Raymond Williams, existiam incertezas, como, por exemplo:

se as qualidades mais elevadas deveriam ser atribuídas à dimensão ~~imaginativa~~” (acesso a uma verdade ~~superior~~” ou ~~mais profunda~~” do que a realidade ~~científica~~”, ou ~~objetiva~~” ou ~~cotidiana~~”; uma pretensão que se colocava conscientemente no lugar das pretensões tradicionais da religião) ou da dimensão ~~estética~~” (~~belezas~~” de linguagem ou estilo).<sup>14</sup>

Assim, a partir desse escopo, foi dada ênfase a um ou outro dos aspectos apontados, bem como a ~~repetidas tentativas de fundi-los, tornando idênticas~~ verdade e beleza, ou verdade e vitalidade de linguagem”.<sup>15</sup> Esses aspectos, segundo Williams,

tornaram-se não só postulados positivos, mas também negativos e comparativos, contra todos os outros modos: não só contra ~~ciência~~” e ~~sociedade~~” – os modos abstratos e generalizados de outros ~~tipos~~” de experiência – e não só contra outros tipos de escrita – já agora especializados em ~~discursiva~~” ou ~~atual~~” – mas ironicamente, contra grande parte da própria literatura – ~~literária~~” escrita, escrita ~~popular~~”, ~~cultura de massa~~”. Assim, a categoria que havia parecido objetiva como ~~todos os livros impressos~~”, e que havia recebido uma base de classe social como ~~conhecimento culto~~”, e como ~~gosto~~” e ~~sensibilidade~~”, passou a ser uma área necessariamente seletiva e autodefinidora: nem toda ~~ficção~~” era ~~imaginativa~~”: nem toda ~~literatura~~” era literatura”.<sup>16</sup>

Pode-se entender o estabelecimento de uma ideia acadêmica acerca da fixação do que seria de valor literário a partir de um curso de humanidades ofertado no Columbia College, em 1936, no qual há consenso em relação à leitura de poetas e filósofos da Antiguidade como imagem daquilo que, naqueles tempos e, ainda, em boa medida, hoje, chama-se de cultura erudita ocidental.<sup>17</sup>

Estas afirmações reconhecem o literário como ligado a princípios postulados por Kant, que aponta que a literariedade exemplar de um texto deve ~~estar relacionada com critérios exclusivamente estéticos~~”,<sup>18</sup> de modo que a natureza da literatura estaria na ~~superioridade do autor em operar a linguagem [...] por uma finalidade prática, a linguagem descompromissada com a comunicação de uma mensagem no âmbito das relações discursivas cotidianas~~”.<sup>19</sup> Ainda, de acordo com o espectro filosófico

o literário, segundo Hegel, ~~é para si mesmo sua própria significação~~”. Nessa ordem, o conteúdo só ganha essencialidade se, ao ser elaborado

<sup>14</sup> WILLIAMS, 1979, p. 56.

<sup>15</sup> WILLIAMS, 1979, p. 56.

<sup>16</sup> WILLIAMS, 1979, p. 56.

<sup>17</sup> BARBOSA, 1996, p. 13.

<sup>18</sup> BARROS, 2013, p. 68.

<sup>19</sup> BARROS, 2013, p. 68.

linguisticamente, ao receber uma forma gráfico-semântica tal, as palavras no texto conseguem expressar um estranhamento pelo uso da linguagem. A habilidade desse autor se torna tamanha a ponto de possibilitar que assunto não seja reduzido a uma simples declaração de qualquer coisa banal [...] A literatura passa a servir como modelar não somente pela sua natureza, mas também por revelar sua capacidade heurística, uma vez que conteúdos universais são, artisticamente, elaborados em uma linguagem fora de seu propósito comunicativo corriqueiro.<sup>20</sup>

Amparados neste tipo de prerrogativa, aqueles que vivem da literatura, sejam eles críticos literários, acadêmicos ou escritores, ~~a~~ fim de manter os privilégios da produção literária, [vão] fazer valer o cânone como algo fixo”,<sup>21</sup> porque a produção do texto deve mostrar a capacidade do sujeito altamente letrado desenvolver textos que extrapolem a esfera da linguagem dita comum, com a finalidade para muitos de ver afirmada sua superioridade linguística, criando assim uma tradição literária hegemônica.

Essa posição pode ser confirmada por Harold Bloom, em *O cânone ocidental*, quando aponta que ~~N~~ada é tão essencial para o Cânone Ocidental quanto seus princípios de seletividade”,<sup>22</sup> os quais, segundo ele, ~~s~~ó são elitistas à medida que se fundem em critérios severamente artísticos”.<sup>23</sup> Esse é um posicionamento autoritário que rechaça textos que não alcançariam o primor técnico e erudito exigido por uma elite que, também, anseia em manter seus privilégios e hegemonia no meio literário.

Para Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 199), as posições de Bloom combinam ideias resistentes com ~~a~~titudes conservadoras reacionárias”. Para a autora, Bloom incorre na defesa de valores anglófilos e na conversão do cânone em um manifesto de ordem pessoal. No entanto, ela concorda com o autor americano, no que se refere ao modo de encarar os escritores canônicos, cujos projetos literários visam a ~~a~~lgo maior e de maior duração do que o engajamento social imediato” [...].

Há um movimento de afirmação do ego, uma elaboração narcísica, que produz a impressão, descrita por Perrone-Moisés (1998, p. 199), de que o cânone é uma manifestação pessoal, com ~~o~~pinhões arrogantemente individuais”. A relação de obras e autores é constituída como espaço de manifestação egóica, campo da excelência, enquanto fora desse espaço, na alteridade difusa e perturbadora, move-se a mediocridade. O trabalho egóico de delimitação, procurando impedir a mistura entre a manifestação egóica, associada a um gosto genial, e a alteridade, espaço dos gostos medíocres, é um empreendimento convicto e, pela extensão e persistência, monumental”.<sup>24</sup>

Jaime Ginzburg, em artigo intitulado ~~C~~ânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura”, diz que o pensamento de Bloom é ~~d~~otado de contradições internas”.<sup>25</sup> Ginzburg em seu estudo ~~a~~ aponta que procura elaborar implicações da difusão de suas ideias [ideias de Bloom] em cursos de letras no Brasil. *O*

<sup>20</sup> BARROS, 2013, p. 70.

<sup>21</sup> BARROS, 2013, p. 70.

<sup>22</sup> BLOOM, 2001, p. 30.

<sup>23</sup> BLOOM, 2001, p. 30.

<sup>24</sup> GINZBURG, 2004, p. 100-104.

<sup>25</sup> GINZBURG, 2004, p. 100.

*foco da abordagem consiste em identificar no pensamento de Bloom elementos de autoritarismo, que se associam a uma concepção elitista de formação do leitor*”.<sup>26</sup> Assim, de acordo com Ginzburg, Bloom “é considerado contrário a movimentos recentes de renovação da crítica literária”,<sup>27</sup> já que dentro dos principais tópicos do escopo teórico do crítico estadunidense “estão a defesa de um papel para a crítica que esteja desvinculado de projetos de mudança social, e uma contrariedade aos movimentos teórico-críticos associados a raças, etnias e gênero”.<sup>28</sup> A defesa de Bloom dos modelos literários hegemônicos aponta o desejo de superioridade e valoração da escrita feitas por certas classes sociais e se tornou “um alvo de críticas por parte de feministas e multiculturalistas”.<sup>29</sup> Em sua visão crítica em relação às linhas feministas e multiculturalistas, situadas na perspectiva institucional acadêmica estadunidense, Bloom ironiza que os departamentos de estudos clássicos se voltarão para estudos culturais abrindo espaço para uma indústria cultural que se ocupara de “histórias de quadrinhos de Batman, parques temáticos mórmons, televisão, cinema e rock substituirão Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth e Wallace Stevens”.<sup>30</sup> O aspecto negativo na fala de Harold Bloom não reside no fato da valoração que faz de determinado tipo de obras literárias canônicas de grande relevância histórica, humanística e cultural, mas sim na forma como o autor enxerga como não literárias obras feitas fora das ideias tradicionais. Bloom problematiza ampliar conceitos que vão de encontro aos Estudos Culturais, o que dá a entender sua visão da literatura como excludente e preconceituosa com relação à variedade de formas que contemporaneamente assumem as diversas manifestações literárias e as diversas *nuanças* que elas proporcionam no alargamento do conceito. Como aponta Perrone-Moisés, citando Iouri Tynianov,

Cada vez que falamos de *literatura*, devemos levar em conta a heterogeneidade do fato literário. O fato literário não é homogêneo e, desse ponto de vista, a literatura é uma série em constante evolução [...] Não devemos, a partir de cumes supra e extraliterários da estética metafísica, encontrar à força fenômenos “adaptados” a cada termo [...] as definições evoluem, assim como evolui o próprio fato literário. [...]  
O que ainda é útil na teoria de Tynianov é considerar que a literatura é uma das “séries” da cultura e que, assim como ela, está sujeita a mudanças históricas. Por isso, ao pesquisarmos as mutações literárias, devemos colocá-las em relação com as mutações culturais.<sup>31</sup>

<sup>26</sup> GINZBURG, 2004, p. 97, grifo meu.

<sup>27</sup> GINZBURG, 2004, p. 100.

<sup>28</sup> GINZBURG, 2004, p. 99.

<sup>29</sup> GINZBURG, 2004, p. 100

<sup>30</sup> BLOOM, 2001, p. 493.

<sup>31</sup> TYNIANOV, 1991 apud PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 21.

É sob a égide de ideias como a de Bloom que muitos dos literatos, sejam eles críticos ou acadêmicos, europeus, estadunidenses e, também, latino-americanos – estes últimos muitas vezes por replicarem culturalmente os europeus e estadunidenses –, fixam padrões literários, quase sempre, movidos por fortes apelos classistas, que estabelecem em seu âmbito uma hierarquização fortemente baseada em “gêneros, raças e modelos culturais”.<sup>32</sup> Essas são premissas que “engessam” a literatura e solidificam a ideia de uma tradição literária hegemônica que, na maioria das vezes, marginaliza e exclui escritas que não se encaixem nos padrões preestabelecidos e que, supostamente, não possam alcançar um alto grau de sofisticação linguística,<sup>33</sup> fator intimamente relacionado com a erudição do escritor. É isso, mas não somente isso.

Ainda falando sobre as ideias de Harold Bloom, agora implicadas ao sistema literário brasileiro, Ginzburg diz:

Livros como os recentes *Textos de intervenção*, de Antonio Candido (2002), e *Literatura e resistência*, de Alfredo Bosi (2002), situam a reflexão sobre literatura no polo oposto, como campo de conhecimento diretamente vinculado à resistência cultural e à consciência da opressão e desigualdade social. Ao desvincular a educação democrática da crítica literária, Bloom deixa espaço para que o oposto do pensamento democrático – o pensamento autoritário – ganhe legitimação.

[...] No caso do Brasil, em que o processo de formação social tem sido pautado por modernizações conservadoras, responsáveis por aumento da miséria (FERNANDES, 1974), e a violência tem um papel constitutivo (SCHOLHAMMER. In: PEREIRA, 2000), a educação escolar e universitária tem servido, de modo geral, a interesses conservadores voltados para a manutenção ou acentuação da desigualdade social (OLIVEIRA, 1983; SCHWARTZMAN, 1983). [...]

Ensinar literatura tendo esse livro de Bloom ou outros similares como critério de verdade pressupõe, em termos epistemológicos e conceituais, admitir a autonomia do valor estético, o descomprometimento da crítica com a sociedade e a concordância com a autoridade estética do gênio [...]

A proposta de Bloom (p. 505-541) não é apenas um ataque aos autores e obras que ele considera medíocres, mas também à capacidade de leitores em formação, em uma sociedade massiva, serem capazes de estabelecer juízos. Daí a necessidade de que alguém faça uma lista, roteiro do bom e belo.<sup>34</sup>

Com isso, muitas das vezes, a literatura acaba sendo um produto ideológico fruto do espírito de classe e guarda dentro de si tudo aquilo que é legitimado “pelo gosto

<sup>32</sup> BARBOSA, 1996, p. 23.

<sup>33</sup> Para uma melhor compreensão sobre a questão da linguagem e o que tange à “sofisticação linguística”, na sua relação com outros tipos de linguagens ditas “populares” ou inferiores, cf.: SOARES, Magda. *Linguagem e escola: uma perspectiva social*. 14. ed. São Paulo: Ática, 1996. Capítulo 4, Diferença não é deficiência. p. 38-50. Neste capítulo, Magda Soares faz um estudo sobre linguagem e classe social em uma relação de linguagem padrão e não padrão a partir da leitura de William Labov. Muito embora o estudo se aplique a um contexto educacional, traz importantes reflexões acerca da ideia de linguagem clara, objetiva e bem estruturada atribuída pela linguagem padrão em relação à linguagem não padrão. Registre-se que a ideia não é privar ninguém de acesso à linguagem “a” ou “b”, mas questionar por que “a” é superior a “b”.

<sup>34</sup> GINZBURG, 2004, p. 99.

do burguês”.<sup>35</sup> <sup>36</sup> Harold Bloom é um exemplo do que aqui descrevemos como tradição crítica hegemônica, já que coloca a literatura como uma arte inalcançável por aqueles que não possuem certos rótulos, gostos e títulos (sejam eles acadêmicos ou sociais). Com isso, tudo que é produzido e não está de acordo com as normas que regem este sistema literário é colocado de fora, diminuído, inferiorizado ou apontado como literatura menor.<sup>37</sup> Muito embora se saiba que o Movimento Modernista tenha quebrado parte dessa hegemonia e rompido os laços com uma estrangeirização da literatura brasileira e lhe conferido traços de brasilidade, ainda hoje percebem-se manchas de uma certa rejeição à heterogeneidade em nossa literatura, bem como um forte apelo classista voltado para o gosto acadêmico, em grande parte vinculado às práticas hegemônicas. Dalcastagnè aponta que muito em nossa literatura contemporânea está relacionado aos

mesmos temas e trazem um perfil de autor muito parecido – e são esses livros que são resenhados nos jornais, que estão nas livrarias do país inteiro –, elas estão dizendo ao leitor o que é considerado literatura e quem pode ser chamado de escritor no Brasil. A presença dentro das livrarias e dos jornais é um carimbo do que é considerado literatura: se você quiser ser escritor, tem que se parecer com *isso*.<sup>38</sup>

Neste escopo, pode-se perceber que a literatura brasileira contemporânea possui grandes limitações em suas perspectivas, pois é ainda marcada pela escassa presença de sujeitos que representem as classes populares ou diversidade de gêneros (grupos indígenas e de afrodescendentes, mulheres, homossexuais) enquanto produtores literários, e, ainda, por personagens que representem essas classes.<sup>39</sup> Ou seja, como aponta Dalcastagnè, a literatura brasileira “fornece determinadas representações da realidade, mas, [...] essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais”.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> BARROS, 2013, p. 69.

<sup>36</sup> Sobre isso, vale conferir Jaime Ginzburg em sua crítica a *O cânone ocidental*, em que “ifa bem claro [...] que existe uma pauta política de base [em relação às ideias do cânone]. Embora o próprio Bloom queira desvincular leitura e política, ao condenar o marxismo, ele elabora essa pauta minuciosamente [...] A sustentação do cânone é também, para Bloom, sustentação de um lugar institucional seguro para os estudos literários, em que a Teoria é delimitada em coerência com seus interesses” (GINZBURG, 2004, p. 105).

<sup>37</sup> “O pensamento autoritário constantemente opera com esse procedimento: elabora concepções de conhecimento baseadas na generalização; estabelece essas concepções como parâmetro de valorização para a totalidade da experiência; justifica a desvalorização e a exclusão de certos elementos com base na irrelevância do que foge ao padrão, instituindo um círculo vicioso que reforça seus próprios valores sistematicamente” (ADORNO, 1950, 1984 apud GINZBURG, 2004, p. 100).

<sup>38</sup> DALCASTAGNÈ, 2018.

<sup>39</sup> Para análise dos dados que levam a essas conclusões, conferir o capítulo 6 em Dalcastagnè (2012) e as informações publicadas pela revista *Cult* (DALCASTAGNÈ, 2012).

<sup>40</sup> DALCASTAGNÈ, 2012, locais do Kindle 258-260.

A questão de representação é, também, análoga em relação ao escritor, pois há aqueles que defendem uma definição “pura” do que seria o escritor, baseando-se em questões estéticas ou de tradição. Tal ponto é descrito por Pierre Bourdieu ao falar sobre as definições feitas pelos rigoristas defensores da pureza artística quando dizem que apenas “um certo número de artistas”<sup>41</sup> possui a qualidade “superior”. Bourdieu aponta que os “puristas”, defensores da mais estreita qualidade “não são realmente artistas, ou que não são artistas verdadeiros” e que esses querem “impor no campo como o ponto de vista legítimo sobre o campo, a lei fundamental do campo, o princípio de visão e divisão (*nomos*) que define o campo artístico”.<sup>42</sup> Bourdieu mostra que os que estão por trás de tal discurso

procuram impor contra a visão ordinária não é outro, pelo menos nesse caso, que não o ponto de vista fundador pelo qual o campo se constitui como tal e que, a esse título, define o direito de entrada no campo: “que ninguém entre aqui” se não estiver dotado de um ponto de vista que concorde ou coincida com o ponto de vista fundador do campo.<sup>43</sup>

Na visão do estudioso francês, a definição de escritor que hoje se tem está alinhada a uma definição “mais estrita e mais restrita”.<sup>44</sup> Assim, o escritor é “o produto de uma longa série de exclusões ou rejeições”<sup>45</sup> que recusou toda espécie de produtores que seriam dignos de existência enquanto escritores caso houvesse uma definição mais ampla da profissão.<sup>46</sup> Aqueles que decidem no “papel” de maneira “mais ou menos arbitrária debates que não estão decididos na realidade, como a questão de saber se determinado pretendente ao título de escritor (etc.) faz parte da população dos escritores”,<sup>47</sup> esquece que “o campo de produção cultural” é o lugar onde devem ser estabelecidas as ideias, sendo esse o lugar de luta. Se há por imposição a definição dominante de quem é escritor, visa-se a “delimitar a população daqueles que estão no direito de participar da luta pela definição do escritor”.<sup>48</sup> Bourdieu diz que a luta pelas condições de participação na definição do que é o escritor nada tem de abstrato, pois “a realidade de toda a produção cultural, e a própria ideia do escritor, podem ver-se radicalmente transformadas apenas pelo fato de um alargamento do conjunto das

---

<sup>41</sup> BOURDIEU, 1996, p. 253.

<sup>42</sup> BOURDIEU, 1996, p. 253.

<sup>43</sup> BOURDIEU, 1996, p. 253.

<sup>44</sup> BOURDIEU, 1996, p. 253.

<sup>45</sup> BOURDIEU, 1996, p. 253.

<sup>46</sup> BOURDIEU, 1996, p. 253.

<sup>47</sup> BOURDIEU, 1996, p. 253.

<sup>48</sup> BOURDIEU, 1996, p. 254.

peças que têm uma palavra a dizer sobre as coisas literárias”.<sup>49</sup> Como aponta o sociólogo francês:

Muitas das práticas e das representações dos artistas e dos escritores (por exemplo, sua ambivalência tanto em relação ao ‘povo’ quanto em relação aos ‘burgueses’) não deixam explicar senão por referência ao campo do poder, no interior do qual o próprio campo literário (etc.) ocupa uma posição dominada. O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente).<sup>50</sup>

A partir da fala de Bourdieu, Eloisa da Rosa Oliveira, em artigo intitulado “As regras da arte e a queda da auréola: reflexões sobre o valor da arte e literatura hoje”, faz considerações acerca do livro do sociólogo francês relacionadas ao padrão da literatura brasileira. Oliveira diz que o processo de avaliação apresentado por Bourdieu, na citação acima, “não se trata de um recurso ingênuo, mas sim de uma ferramenta para que, possivelmente, este capital mencionado [...] continue ocupando seu lugar de domínio”.<sup>51</sup>

O que foi discutido não tem a pretensão de dizer que obras classificadas como clássicas ou canonizadas são obras que não devem ser lidas ou contempladas.<sup>52</sup> O que até aqui foi discutido é a tendência que boa parte da crítica literária e da academia tem de sacralizar certas obras e certos escritores por esses satisfazerem o “gosto”, como apontado por Williams, de uma classe que instituiu o que é bom ou ruim dentro de especificações que “normalizam” o que pode ou não ser considerado como literatura. Assim, as inferências ao cânone não têm intuito de dizer que a literatura ali produzida é ruim, por atender ao gosto de alguns, não há essa intenção. A literatura tem relevante função social e é demasiadamente importante para se prender aos parâmetros simplistas de gosto e construção estética como querem os que defendem a tradição e hegemonia no meio literário.

<sup>49</sup> BOURDIEU, 1996, p.254.

<sup>50</sup> BOURDIEU, 1996, p.244.

<sup>51</sup> OLIVEIRA, 2018, p. 115.

<sup>52</sup> Como defende Italo Calvino, as obras clássicas são relevantes como texto que, “nunca pondo termo ao que tem a dizer, vem até nós trazendo fortemente as marcas de leituras anteriores, como as que imprimiu na cultura que atravessou e que persistentemente, como um rumor, se faz ouvir no presente, mesmo numa época profundamente diferente daquela que foi criado. Assim, o texto que convencionamos chamar ‘clássico’ representa em si um convite, às vezes, até insistente, a novos olhares que o desalojam de uma tradição petrificadora [...] Deve-se acrescentar que um *clássico* não é somente por seus valores particulares ou intrínsecos, mas pelos questionamentos que podem nos fazer e para os quais não temos respostas definitivas e que podem, ademais, ser atualizados por diferentes leitores, transcendendo o limite de sua cultura, de seu tempo e os da língua em que foi escrito” (CALVINO, 1993 apud CURY, 2007, p. 232-233).

Dito isso, o que será levantado e discutido está relacionado à representatividade, ou à falta dela, nas obras literárias brasileiras e, também, às sub-representações<sup>53</sup> que, por vezes, aparecem em obras de nossa literatura relacionadas a personagens, textos e autores oriundos das chamadas minorias. As sub-representações, muitas vezes, acabam reforçando estereótipos e preconceitos porque se dão por meio da chamada “perspectiva de alpendre”,<sup>54</sup> que denota o ponto de vista daquele que observa de longe — não para assumir o ponto de vista do outro, mas para declarar justamente a impossibilidade dessa apropriação”.<sup>55</sup> Esses fatores marcam a subalternidade desses grupos minoritários e a recessividade de representações narrativas de próprio punho.<sup>56</sup>

Os textos que não estão adequados ao “gosto” ou padrão estético exigido pelo cânone literário e que, em sua maioria, são produzidos fora dos grandes círculos editoriais, por autores oriundos de grupos minoritários ou por escritores que se associem a esses grupos, ou escrevam sobre eles, são categorizados como literatura marginal.<sup>57</sup>

<sup>53</sup> As sub-representações remetem à ideia de que, quando existem personagens pertencentes às minorias, estes são representados parcamente a partir de estereótipos como, por exemplo, a mulher preta sensual e sexualizada. Tais fatores apontam que a literatura também é um campo de exclusão social, já que as camadas sociais marginalizadas — são representadas na escrita contemporânea trajadas de exotismo, sendo expostas a partir do olhar da tradição” (SILVA; ASSIS, 2020, p. 104). Essas personagens, em geral, — a campo ficcional, são interpretadas e narradas com base na perspectiva de autores oriundos de classes opostas aos personagens descritos. A ação de falar em nome do outro reproduz estereótipos que limitam a capacidade e a presença de certos grupos sociais, na medida em que rótulos já estabelecidos são aceitos e perpetuados. Na literatura, a relação de construção de significados através do preconceito também é observada quando o estereótipo perpetua a marginalização de determinados indivíduos, causando uma espécie de proliferação social que induz ao silenciamento desses grupos em âmbitos coletivos” (SILVA; ASSIS, 2020, p. 101).

<sup>54</sup> — A expressão é de Roberto Ventura, referindo-se à perspectiva de Gilberto Freyre sobre o canavial: “Com um pé na cozinha e um olhar guloso sobre os prazeres afro-brasileiros, Freyre viu a senzala do ponto de vista da casa-grande, mirou o canavial da perspectiva do alpendre” (VENTURA, 2001 apud DALCASTAGNÈ, 2012).

<sup>55</sup> DALCASTAGNÈ, 2012.

<sup>56</sup> Como reflete Sandra Almeida a partir de Spivak, a fala do subalterno e do colonizado é sempre intermediada pela voz de outrem, — que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um(a) outro(a). Esse argumento destaca, acima de tudo, a ilusão e a cumplicidade do intelectual que crê poder falar por esse outro(a). Segundo Spivak, a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar \_contra\_ a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido” (ALMEIDA, 2010, p. 14).

<sup>57</sup> O sentido de marginal aqui não é aquele que é aplicado — juridicamente, ao indivíduo delinquente, indolente ou perigoso, ligado ao mundo do crime e da violência; aplica-se, sociologicamente, aos sujeitos vitimados por processos de marginalização social, como pobres, desempregados, migrantes ou membros de minorias étnicas e raciais, e tem como sinônimo o adjetivo marginalizado” (PERLMAN, 1977 apud NASCIMENTO, 2008, locais do kindle 302-308). Sobre a questão vale a reflexão: o art. 3º, inciso III, da Constituição de 1988 retoma o conceito de marginalização com referência à década de 1970, em que a marginalidade era entendida como um processo de exclusão social de bens. Constituição que acolheu o conceito gestado nas décadas anteriores, — erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais” (CF 1988, art. 3º). Nossa constituição trabalha no interior de uma teoria da cidadania e não no bojo de uma teoria da transformação social. Vejam-se, nesse sentido, os dois verbos usados: *erradicar* a pobreza (acabar

O termo literatura marginal está ligado às produções feitas às margens da literatura tida como tradicional e hegemônica e, no decorrer dos anos, de acordo com Érica Peçanha do Nascimento, a nomenclatura marginal designou “diferentes empregos e significados, dando origem a uma rubrica ampla e de entendimento quase sempre problemático”,<sup>58</sup> todavia, ainda segundo a autora,

é possível considerar que, na produção cultural contemporânea – tomando como recorte temporal os anos que vão de 1990 a 2005 – a expressão literatura marginal entrou em voga para designar a condição social de origem dos escritores, a temática privilegiada no texto ou a combinação de ambos, disseminando-se para caracterizar os produtos literários dos que se sentem marginalizados pela sociedade ou dos autores que trazem para o campo literário temas, termos, personagens e linguajares ligados a um contexto de marginalidade.<sup>59</sup>

No Brasil, o termo literatura marginal foi fortemente difundido pela imprensa no período mais brutal da ditadura civil-militar, entre 1968 e 1978, e acabou se incorporando negativamente ao senso comum por meio dos vários estigmas pejorativos a ele atribuídos. Nessa época, em que a censura imperava e controlava todas as produções artísticas e havia reação truculenta a manifestações contra o governo, surgiram diversos grupos alternativos na música, teatro, cinema e literatura que visavam a trabalhar de forma independente longe dos grandes círculos de cultura. Esses grupos encontraram maneiras alternativas de criticar o regime por intermédio da arte e suas mais diversas formas. Dentre esses, podemos destacar os poetas pertencentes à chamada Geração Mimeógrafo. O grupo foi formado por poetas que editavam seus próprios trabalhos em mimeógrafos e, posteriormente, os distribuíam em portas de bares, restaurantes, cinemas e teatros.

A literatura produzida por esses poetas buscava subverter os padrões de qualidade, ordem e bom gosto vigentes, desvinculando-se das produções tidas como “engajadas”, “intelectualizadas” ou “populistas”. Os textos eram marcados pelo tom irônico, pelo uso da linguagem coloquial e do palavrão; e versavam sobre sexo, tóxicos e, principalmente, cotidiano das classes privilegiadas. Os livros produzidos nas cooperativas ligadas aos próprios grupos tinham, intencionalmente, características gráficas precárias: eram impressos em papel de qualidade inferior e apresentavam borrões e falhas nas impressões.<sup>60</sup>

Todas essas características e os moldes que operavam a literatura feita por eles foram alternativas para subverter os “padrões tradicionais gerados por políticas

---

com a pobreza, arrancá-la pela raiz), mas *reduzir* a desigualdade (não acabar com ela). Pretende chegar num padrão para todos, rejeita a situação daqueles que vivem abaixo do mínimo social, não admite a pobreza, defende a redução da desigualdade, mas, implicitamente, admite que a desigualdade não se elimina, se mantém. Reconhecimento do conceito como diferente daquele de marginalidade enquanto crime.

<sup>58</sup> NASCIMENTO, 2006, f. 1.

<sup>59</sup> NASCIMENTO, 2008, locais do kindle 1439-1440.

<sup>60</sup> NASCIMENTO, 2008, locais do kindle 334-339.

culturais fomentadas pelo governo militar ou pelas empresas privadas”.<sup>61</sup> Por toda mística que criaram em torno de seus trabalhos, o movimento foi classificado por estudiosos e jornalistas como marginal.

Esse movimento foi nomeado por —Poesia Marginal não por pertencer a uma classe social menos favorecida, mas pela forma como professores e jovens de classe média e alta (que formavam esse movimento) com amplo acesso à cultura letrada, mas sem dispor de meios econômicos para patrocinar uma —revolução estética nos moldes modernistas, se manifestavam contra a ditadura militar.<sup>62</sup>

A marginalidade desses poetas, porém, não obedece ao sentido estrito do termo, mas, sim, ao fato de esses criadores trabalharem ~~nas~~ “nas sombras”, longe dos grandes círculos editoriais e pela acidez dos seus textos que abordavam diversos temas vistos como tabu naquele período. As poesias tinham como intenção subverter o ~~gosto~~ “gosto” e a imposição da tradição em relação aos fatores de estética e linguagem.

Os poetas marginais eram jovens estudantes universitários, oriundos da classe média, ligados a movimentos políticos e atividades teatrais, cinematográficas e musicais. Dentre eles, destacam-se: Cacaso (Antônio Carlos Ferreira de Brito), um dos maiores representantes da Poesia Marginal e o que mais colaborou com o grito de liberdade diante da repressão da ditadura; Paulo Leminski Filho, que, além das poesias, escreveu contos, haicais, ensaios, literatura infanto-juvenil e fez parcerias musicais; Chacal (Ricardo de Carvalho Duarte) — como Cacaso, foi um dos destaques da Geração do Mimeógrafo – foi poeta e letrista, um dos primeiros a publicar uma obra mimeografada (*Muito prazer*, em 1971); Torquato Pereira de Araújo Neto poeta, jornalista e letrista de música popular, fez parceria com Gilberto Gil, Caetano Veloso e muitos outros músicos ligado à Contracultura; Ana Cristina César escreveu poemas e trabalhou como tradutora, sendo considerada um dos principais nomes do movimento de Poesia Marginal dos anos 1970.<sup>63 64</sup>

Muito antes de os mimeógrafos dos jovens estudantes universitários de classe média rodarem os poemas que bradavam contra a moral e a ordem impostas pela ditadura civil-militar brasileira, o escritor e jornalista carioca Afonso Henriques de Lima Barreto já possuía o estigma de escritor marginal. Lima Barreto viveu em um período

<sup>61</sup> PEREIRA, 1981 apud NASCIMENTO, 2006, f. 14.

<sup>62</sup> SILVA et al., 2018, p. 9.

<sup>63</sup> —“Acerca da Poesia Marginal, apesar de ter esta denominação, cabe lembrar que era feita por uma elite universitária, principalmente nas grandes metrópoles, onde geralmente eram produzidas por jovens que faziam parte de movimentos sociais e estudantis, do qual estes queriam fugir do mercado editorial e mimeografavam seus próprios livros” (VIEIRA, 2015, p. 17).

<sup>64</sup> Para uma compreensão mais ampla do movimento, consultar: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Selo HB, 2016.

em que a sociedade brasileira convivia com as ideias da eugenia e sofreu as consequências dessas ideias. Crítico feroz de seu tempo, Barreto escreveu sobre as mazelas que acometiam as camadas sociais mais pobres, sentindo-se ele mesmo na condição de marginalizado, pois residia nos subúrbios do Rio de Janeiro, junto aos periféricos e marginais, além de ser preto e alcoólatra, condições que o excluía dos grandes círculos de literatura. A maior parte dos trabalhos desse escritor foi publicada em revistas pouco conhecidas e de circulação limitada. Dessa maneira, após sua morte, foi quase obliterado, sendo redescoberto somente anos depois, pelo biógrafo Assis Barbosa.<sup>65</sup>

Outro escritor brasileiro que foi pejorativamente denominado escritor e produtor de literatura marginal foi João Antônio. Diferentemente de Lima Barreto, não era preto e não vivia nos subúrbios; contudo, seu trabalho voltava-se para os personagens de pouco destaque na sociedade – marginais, malandros, operários, moradores da periferia das grandes cidades –, os quais raramente são retratados na literatura brasileira. João Antônio escolheu viver uma vida próxima da marginalidade, desapegando-se das coisas ao seu redor para se dedicar integralmente à literatura: “É necessário que o escritor arregace as mangas e saia a campo, só se pode fazer arte se for com pele, vísceras, arrebatando o interior”.<sup>66</sup> Muito embora “não pertencesse às elites econômicas e tenha se transformado em uma das ‘vozes’ denunciadoras da marginalização dos atores periféricos”, João Antônio “não pode ser considerado um autor de uma literatura marginal da periferia”,<sup>67</sup> pois o seu olhar era de um *outsider* que vivia entre os marginalizados.

Entre os escritores que foram grandemente excluídos e marginalizados, Carolina Maria de Jesus foi a primeira escritora a falar da favela na visão de alguém que realmente lá vivia. Em sua primeira obra, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, faz “denúncia da penúria, da miséria e, por consequência, dos desleixos das autoridades públicas em relação ao problema das periferias”.<sup>68 69</sup>

<sup>65</sup> Sobre Lima Barreto, sua vida e obra, conferir o livro da professora Maria Zilda Ferreira Cury: *Um mulato no Reino do Jambon: as classes sociais na obra de Lima Barreto* (São Paulo: Cortez, 1981).

<sup>66</sup> Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/educacao/joao-antonio-um-autor-marginal/>>. Acesso em: 06 jan. 2020.

<sup>67</sup> FRAZÃO, 2011, p. 4.

<sup>68</sup> FRAZÃO, 2011, p. 3.

<sup>69</sup> Regina Dalcastagnè aponta que a “recepção às narrativas de Carolina Maria de Jesus é emblemática”, pois “muito antes de escritora, ela nos é apresentada como fenômeno estranho, alguém que consegue erguer sua cabeça da miséria para nos oferecer ‘um documento sociológico importantíssimo’, como insiste Fernando Py nas orelhas de Quarto de despejo (1960)” (DALCASTAGNÈ, 2012, locais do kindle 715-717).

Dada a época em que foi revelada, pelo fato de ser mulher, preta e favelada, foi tratada com exotismo e, depois do pico de vendas de seu primeiro livro, acabou sendo ofuscada, por não ser verdadeiramente legitimada como escritora, sendo a sua origem e condição fatores que, ao invés de conferirem “autoridade” ao seu texto, eram apontados como impeditivos do seu reconhecimento como escritora. Dessa forma, em seu tempo, Carolina de Jesus, vista do lado de fora da favela como “a favelada que escreveu um diário”,<sup>70</sup> foi recebida pela academia e por escritores de seu tempo como alguém que não deveria alcançar prestígio literário. Dalcastagnè relata a recepção de Carolina de Jesus em meio aos literatos:

Convidada a comparecer a uma recepção em homenagem a Clarice Lispector em 1962, Carolina Maria de Jesus conta que sentiu o desagrado causado por sua presença e que sequer foi cumprimentada por Lispector: “retornei para casa pensando no dinheiro que gastei pintando as unhas e pagando conduções. Dinheiro que poderia guardar para comprar pão e feijão para os meus filhos” (JESUS, 1996, p. 203).<sup>71</sup>

Apenas de alguns anos para cá Carolina tem sido reconhecida como escritora, sendo a ela creditado o brilho que lhe foi negado quando surgiu no cenário literário.<sup>72</sup>

Houve um hiato de trinta e sete anos entre o lançamento da primeira edição de *Quarto de despejo* e outra publicação de alguém que escreve a partir da margem ganhar notoriedade. É somente em 1997, com o lançamento da obra *Cidade de Deus*, que Paulo Lins, outro escritor oriundo da favela, é evidenciado na cena literária brasileira.<sup>73</sup> O livro, por ser fruto de uma pesquisa antropológica que estudava o perfil da violência na Cidade de Deus, tornou-se um *best-seller*. A obra de Lins apresenta o surgimento da comunidade, detalhando o crescimento populacional, a pobreza e a

<sup>70</sup> DALCASTAGNÈ, 2012, locais do kindle 780-785.

<sup>71</sup> DALCASTAGNÈ, 2012, locais do kindle 774-777.

<sup>72</sup> O diário de Carolina de Jesus foi editado pelo jornalista Audálio Dantas. Ele fez papel, à época, de uma espécie de intelectual mediador.

<sup>73</sup> Sobre Paulo Lins e sua relação com a literatura marginal, Hernández Romero diz: “[...] Reconhecendo a importância de Paulo Lins como um uma referência inevitável nos debates atuais, seu romance foi um meio de entrar no mundo literário, não um uma maneira de ficar e protestar contra condições sociais. O romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, compartilha algumas características das narrativas da Literatura Marginal [...] [mas] Paulo Lins não é considerado um membro do movimento de Literatura Marginal. Alguns pesquisadores tentaram ligar Paulo Lins ao movimento. Contudo, em seu romance, Lins não desafia o comportamento da elite e usa a realidade dentro da favela para criar um objeto de entretenimento [...] Em *Cidade de Deus*, Paulo Lins tenta dar voz a periferia, entretanto, infelizmente ele acaba reforçando a imagem negativa. Por exemplo, ele escreve ‘Os novos moradores levaram lixo, lata, cães vira-latas... restos de raiva de tiros, noites para levar cadáveres, resquícios de enchentes... vermes velhos em barriga infantil... olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca dizer, nunca... ensanguentar destinos, fazer a guerra... gonorreias mal curadas’ (Lins, 1997, p. 18). Apesar do fato de Lins ser um autor de ‘dentro’, ele compartilha a visão do ‘outsider’ e repete o discurso que culpa as vítimas” (HERNÁNDEZ ROMERO, 2018, p. 224, tradução do autor).

violência, além de delinear os diversos aspectos que possibilitaram a escalada do crime e o estabelecimento do tráfico de drogas. Em 2002, ganhou uma adaptação para o cinema, tornando-se um dos mais premiados filmes brasileiros.

### **Ferréz, o escritor, o intelectual, o agenciador cultural**

No íterim do sucesso do romance de Paulo Lins, no dia 06 de janeiro de 2001, a *Folha de S.Paulo* publica a seguinte manchete: “Desempregado do Capão Redondo escreve romance baseado em histórias verdadeiras de um dos bairros mais violentos de SP; livro, sem editora, está pronto, mas autor muda trechos quando algum personagem morre na vida real”.<sup>74</sup> A reportagem faz referência a Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, e seu romance recém-finalizado, *Capão pecado*, baseado nas histórias reais que o autor viu e viveu.

O livro é violento, traz gírias só conhecidas na periferia e seu português é bem distante do culto. *Capão Pecado* traz uma escrita rápida, espontânea, crua e seca. Por isso, pode ser considerado um exemplo de literatura oral, narrativa que incorpora elementos do discurso falado.

Mas você não vai encontrá-lo nas livrarias, pelo menos por enquanto. Talvez nunca. É que, apesar de tê-lo concluído, Ferréz não tem ideia se alguma editora vai se interessar pelo livro.<sup>75</sup>

O nome Ferréz simboliza resistência, vem da mistura de Virgulino Ferreira, o Lampião, com o “Z”, de Zumbi dos Palmares. Guerreiros, Lampião e Zumbi, como o povo do Capão Redondo, guerreiros brasileiros que inspiram Reginaldo.

Muito embora o cenário em que Ferréz lançou seu livro tenha sido cercado de incertezas, como aponta o periódico que noticia a publicação, o escritor conseguiu solidificar a sua escrita, haja vista que obteve grande êxito nas vendas. Antes de chegar à escrita de *Capão pecado*, o caminho do escritor foi árduo. Filho de uma empregada doméstica e de um motorista de ônibus, teve que trabalhar desde cedo para ajudar em casa. Passou pelos mais diversos tipos de trabalho: balconista de padaria, chão de fábrica em uma metalúrgica, ajudante de pedreiro, chapeiro de lanchonete *fast-food* e arquivista.

Desde a infância, é ávido leitor de histórias em quadrinhos. Pela literatura se apaixona ao conhecer a obra de Hermann Hesse. O primeiro contato com o autor alemão dá-se quando visita um amigo cuja mãe havia saído de casa. Entre vários pertences que havia deixado estava uma caixa de feira cheia de livros, da qual o amigo

---

<sup>74</sup> FINOTTI, 2000.

<sup>75</sup> FINOTTI, 2000.

deixou que Ferréz escolhesse um exemplar. A capa de *Demian* chama-lhe a atenção. Após essa primeira descoberta, não parou mais de consumir literatura, frequentando sebos em busca de novos livros e autores, acurando seu gosto por autores da literatura estrangeira.<sup>76</sup>

Começou escrevendo poesias durante o Ensino Médio, motivado pelo amor platônico que nutria por uma colega de escola. Inspirado por ela, escreveu vários poemas, mas, por ser tímido, nunca teve coragem de entregá-los. Por fim, a moça deixa a escola e mais de cinquenta poesias acabam ficando sem destinatário. O escritor, então, decidiu colar trechos de seus poemas nos diversos locais em que trabalhou, em banheiros e em quadros de avisos.

Em 1996, quando trabalhava como arquivista, entre uma ou outra atividade, produz poesias para anexar aos painéis de aviso da empresa. Por essa razão é chamado até a sala da proprietária. Nervoso, com medo de perder o emprego, vai embora e se afasta da empresa por dois dias, até receber um telegrama que o convocava a voltar. Relutante, vai ao encontro da proprietária, que o interpela sobre seus poemas. Para surpresa de Ferréz, a dona da empresa era amante de poesias e queria conhecer o funcionário poeta. A empresária pediu que ele lhe levasse todas as suas poesias. Após uma revisão criteriosa nos escritos, orienta Reginaldo com algumas observações e sugere patrocínio para publicá-los. Em 22 de novembro de 1997, foi lançado o seu primeiro livro, a antologia de poesias concretas *Fortaleza da desilusão*.

Após o lançamento, no entanto, foi demitido sob a justificativa de que não era um bom funcionário e que deveria seguir seu caminho como escritor.<sup>77</sup> Começou, então, a vender seus livros nas ruas, em bares, restaurantes ou em qualquer outro lugar em que encontrasse interessados. Pelo fato de estar desempregado e por não conseguir vender muitos exemplares, passa a enfrentar dificuldades e a pressão familiar para que consiga emprego, o que o leva a pensar em desistir de ser escritor.

Em meio às dificuldades, um amigo empresta a Ferréz um notebook incentivando-o a não desistir. Assim surgiu o seu primeiro romance, *Capão pecado* (2000), história, como já se disse, baseada em fatos que aconteceram em sua vida e na

---

<sup>76</sup> Ferréz justifica ser leitor, em maior parte, de escritores estrangeiros, pelo fato de as obras desses autores serem mais baratas nos sebos. Como as obras de literatura brasileira estavam, quase sempre, com o valor acima daquele que ele podia pagar, acabava por comprar os livros que sua condição financeira permitia. Entre os autores que admira, estão o já citado Hermann Hesse, mas também John Fante, Charles Bukowski, Anton Tchekhov, Fiodor Dostoievski, Liev Tolstói. Entre os brasileiros, Lima Barreto, Plínio Marcos e João Antônio, a cuja linhagem pode-se dizer que se encontra filiado.

<sup>77</sup> Em todas as entrevistas, o autor sempre se mostra muito grato a sua ex-chefe por tê-lo ajudado com seu primeiro livro.

vida dos habitantes de Capão Redondo: “[é um] livro contando \_nosso‘ lado daqui, sobre tudo que aconteceu com a gente”.<sup>78</sup>

*Capão pecado* é uma obra que demarca o território de Ferréz. Violência, alcoolismo, traição, amor, sexo, alienação religiosa e vícios são os ingredientes que marcam a trama. Por meio de uma linguagem informal, construída a partir da reprodução da oralidade da periferia, é narrada a vida de Rael, rapaz pobre e sonhador que precisa trabalhar para ajudar no sustento da casa. A mãe é empregada doméstica e o pai trabalha na construção civil. O personagem passa muitas dificuldades, pois a maior parte do dinheiro ganho pelo pai, constantemente alcoolizado, é gasta no bar.

Chegando em casa, pegou o pacote com alguns pães, retirou, passou manteiga, esquentou na frigideira e comeu rapidamente, tomando café. Em seguida, foi se deitar, lembrou de pedir bênção à sua mãe, foi ao quarto, mas ela já estava dormindo, deu-lhe um beijo e se retirou. Sentou-se em sua cama, juntou as mãos, rezou ave-maria e o pai-nosso, desejou paz aos seus amigos e se deitou, ajeitou o travesseiro e fingiu estar dormindo quando escutou o barulho da porta se abrindo. Sabia que era seu pai e que estava completamente embriagado, completamente entregue, viajando no mundo da lua.<sup>79</sup>

Por meio do discurso de Rael, temos contato com os mais diversos tipos de personagens: o pastor, a empregada doméstica, o assalariado, o nordestino, o bêbado, o bandido temido pela comunidade, o jovem desempregado e alienado. Na obra, tudo está condicionado à lei da ação e reação, ou seja, todos os atos dos personagens se articulam dentro da visão “aqui se faz, aqui se paga”.

A obra é marcada pela mescla entre realidade e ficção e pelo interesse em apresentar o universo do autor, as pessoas que nele habitam, suas vidas e histórias. O intuito é mostrar a periferia com um olhar a partir de dentro, com o olhar de quem vive tal realidade. A intenção narrativa não é de estereotipar ou caricaturar o sujeito periférico, uma vez que os fatos narrados não são isolados ou simplesmente fantasiados, mas estão no dia a dia do Capão Redondo. Intenta-se, então, apresentar uma realidade que é desconhecida de muitos, e que já havia sido pontuada por Carolina de Jesus em *Quarto de despejo*.

O romance ganha contornos reflexivos, pois a história de Rael e o triângulo amoroso no qual se envolve servem como uma espécie de pano de fundo para reflexões profundas acerca do que é a periferia e do que é ali viver. Os personagens de *Capão Pecado* desenham uma intrincada trama de amor e ódio, tecida com elementos ficcionalizados, certamente, mas com relações muito estreitas com a realidade

<sup>78</sup> FERRÉZ, 2009, DVD.

<sup>79</sup> FERRÉZ, 2016, p. 31.

quotidiana vivenciada pelos habitantes do bairro, o que confere um efeito de ~~h~~íbrido entre o caráter documental e ficcional dos textos”.<sup>80</sup> Ferréz elabora, reitera-se, de forma contundente, ~~a~~ vinculação da criação artística à experiência cotidiana das comunidades excluídas [...] uma gama de recursos, intra e extratexto que garantem a fidelidade documental das obras, mesmo que indicando conjuntamente o seu caráter de ficção”.<sup>81</sup> Desta maneira,

*Capão pecado* busca, sem dúvidas, aprofundar-se nesse ~~e~~olocar os pés no chão” e o faz por meio da dilatação de momentos íntimos ou em família de cada um dos personagens que participam da história ali retratada. Diante da repetida presença do ato violento nos discursos que os meios de comunicação mostram como atos banais que provocam sentimento de medo e impotência nos espectadores (Martín-Barbero, 2003), os relatos de Ferréz buscam explorar as causas e os pensamentos desnaturalizando o ato em si. O exemplo mais claro neste sentido pode ser percebido através de Burgos, um dos personagens mais temidos do romance, mas que paralelamente a todas as crueldades que são contadas sobre ele, sabemos, também, sobre seu sofrimento em razão de ter um pai alcoólatra dominado pela igreja.<sup>82</sup>

Até o fechamento para ser editado pela Labortexto editorial, o autor foi flexível nas alterações em relação à morte de personagens baseados em figuras reais do Capão, o que corrobora a mescla do real e do ficcional do romance, ~~t~~ransformando-o em reflexo do sistema de opressão social vigente no bairro”.<sup>83</sup>

Pode-se dizer que, com *Capão Pecado*, Ferréz inaugura, de fato, uma ~~n~~ova modalidade literária”, uma ~~n~~ova literatura marginal”, pois em seu primeiro romance a sua tentativa é de ~~r~~etratar uma realidade marcada pela vulnerabilidade social, violência e miséria, resultando em uma imagem que se revela mais fiel à percepção do autor sobre seu próprio território”.<sup>84</sup> Às vésperas do lançamento do romance *Capão Pecado*, o próprio Ferréz insere sua literatura no espectro marginal,<sup>85</sup> termo já usado para designar aqueles que fazem literatura à margem e até contra os padrões e tradições da literatura hegemônica.<sup>86</sup> Apropria-se do termo com uma aspiração diferente, tentando afirmá-lo

<sup>80</sup> WALTY, 2018, p. 73.

<sup>81</sup> PEREIRA, 2007, p. 15 apud WALTY, 2018, p. 73.

<sup>82</sup> TENINA, 2017, p. 285-286, tradução do autor.

<sup>83</sup> PATROCÍNIO, 2013, p. 155.

<sup>84</sup> PATROCÍNIO, 2013, p. 160.

<sup>85</sup> “Quando eu lancei o *Capão Pecado* me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda... e eu não era nada, só era do hip-hop. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram boyzinhos e eu passei a falar que era ‘literatura marginal’ (Ferréz, em fala no dia 20/07/2004) - Depoimento extraído do evento ‘450 Anos de Paulicéia Desvairada’, realizado no CEU Pêra Marmelo, localizado no bairro do Jaraguá, Zona Oeste de São Paulo” (NASCIMENTO, 2006, f. 15).

<sup>86</sup> Em 1967, Ozualdo Candeias produz o filme chamado *A margem*, em plena época ditatorial. O cineasta, considerado o iniciador do cinema marginal, inspirou-se em Plínio Marcos.

positivamente em sua comunidade, em busca do fortalecimento literário na periferia e afirmação dentro dos ideais literários que projetou.

Não fui eu quem denominou literatura marginal, na verdade, os jornalistas já chamavam João Antônio e Plínio Marcos de literatura marginal, Carolina de Jesus, que foi a primeira escritora vinda de uma favela.

Então, esses autores já eram literatura marginal, a gente só se apropriou do nome. Porque acredito que tudo que falamos para nós [de forma negativa] transformamos para a forma positiva. Se o cara fala: —você mora em uma favela? Não, eu moro na favela. A favela. Você mora em um gueto? No gueto”. Então, vamos pegar a palavra gueto e potencializá-la. E a palavra literatura marginal era onde eu me encaixava. Eu achava que eu era um desses —vinhos”, um desses —riozinhos” que depois enchiam a grande margem.

Eu sempre senti que meu pai e minha mãe construíram a cidade [São Paulo] junto com todos os outros nordestinos e no final não puderam usufruir dela. No final a gente foi jogado nas favelas para viver do lado do córrego, do lado do tráfico, do lado de tudo que não presta.<sup>87</sup> Então eu preferi esse nome, porque eu não era geração 90 eu não era autor contemporâneo. Eu nunca me considerei desses autores [...].<sup>88</sup>

Nesse molde de literatura marginal, o autor propõe um projeto contra-hegemônico, de resistência, valoração e afirmação dos sujeitos e da cultura da periferia. Ao finalizar *Capão pecado*, o intuito era aguçar as pessoas da comunidade e atrair outros escritores do Capão Redondo, pois não imaginava que o livro pudesse chegar a outros lugares.

A gente sempre pensou nesta parte coletiva, tanto que é difícil eu não falar a gente, nós. Então, nós surgimos com essa ideia [pois, literatura marginal] era um nome que era usado para ofender outros autores [...] Pensei: se pegarmos os nomes periferia, favela, gueto e fazer as pessoas terem orgulho desses nomes. Por que não pegar um nome como literatura marginal?<sup>89</sup>

A ideia de literatura marginal, enquanto modalidade literária, só seria fortalecida um ano depois do lançamento de *Capão pecado*, em 2001, quando Ferréz já havia se estabelecido como colunista da revista *Caros Amigos*.<sup>90</sup> Em encontro com Sérgio de Souza, fundador e editor da revista, fala da ideia de lançar uma publicação escrita somente por pessoas da periferia. Assim, surge a *Caros Amigos Literatura Marginal – a Cultura da Periferia*, periódico dividido em três atos (partes), que reúne 48 escritores oriundos das periferias de todos os lugares do Brasil. Tal fato —sugeriu a

<sup>87</sup> A colocação de Ferréz faz ligação com o filme de Ozualdo Candeias, citado na nota anterior. O filme de Candeias encena a vida da favela que à época existia às margens do rio Tietê, na cidade de São Paulo, formada por pessoas socialmente marginalizadas mas que tinham sido responsáveis pela construção da cidade.

<sup>88</sup> FERRÉZ, 2019a. YouTube.

<sup>89</sup> FERRÉZ, 2009, DVD.

<sup>90</sup> —Em 2000, o escritor passou a colaborar mensalmente com a revista *Caros Amigos*, e esta foi uma importante conexão para que o escritor se tornasse conhecido nacionalmente e conseguisse patrocínio para lançar outros autores com o mesmo perfil sociológico (originários das classes populares e moradores ou ex-moradores das periferias urbanas brasileiras) no projeto de ‘literatura marginal’ em revista” (NASCIMENTO, 2006, f. 16).

existência de um novo movimento de literatura marginal em território brasileiro e indicava um tipo de atuação diferenciada, por parte de tais escritores, no cenário cultural contemporâneo”.<sup>91</sup>

No Ato I, são veiculados dezesseis escritores e os textos variam entre o conto, a poesia e a crônica. Nessa edição, quase todos os autores eram oriundos de São Paulo, à exceção de Paulo Lins, que, posteriormente ao lançamento da revista, negou que sua literatura se vincularia à literatura marginal.<sup>92</sup> Entre os paulistanos estavam *rappers* e outros escritores que já militavam nas periferias da cidade, incluindo Sérgio Vaz, que teve seu primeiro trabalho publicado em 1992 e é o articulador do Cooperifa, movimento de saraus realizado no M'boi Mirim, e de outros movimentos sociais e literários, como a Semana de Arte Moderna da Periferia.

A partir dessa publicação, marca-se a literatura marginal como um expoente dentro da contemporaneidade, pois os sujeitos periféricos, excluídos e pretensamente destituídos da fala, são colocados em evidência por um produto exclusivamente voltado para sua escrita, proporcionando a eles, efetivamente, um lugar de fala.

Segundo Ferréz, antes do lançamento do Ato I, em 2001, Sérgio de Souza e ele mapearam as bancas de periferia de, praticamente, todos os Estados, para que as revistas fossem distribuídas, primeiramente, nesses locais, para depois seguirem para as bancas do centro. Os exemplares foram vendidos ao preço de R\$4,90. Dos trinta mil impressos, a metade foi vendida, o restante – passou a ser distribuído, de acordo com o escritor, em encontros literários realizados em escolas localizadas em bairros da periferia, dos quais o escritor participa, bem como em eventos promovidos em favelas e presídios”.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> NASCIMENTO, 2006, f. 25.

<sup>92</sup> O exposto corrobora a ideia de Hernández Romero (nota de rodapé n. 73), que adverte sobre a não vinculação de Paulo Lins à literatura marginal. Não obstante, Érica Peçanha do Nascimento faz ponderações acerca de Lins: “Ferréz enfatiza frequentemente em seus depoimentos que convidou Paulo Lins para fazer parte da edição especial porque o romance *Cidade de Deus* foi sua inspiração para escrever *Capão Pecado*, e que a aceitação ao trabalho de Paulo Lins o encorajava a dar sequência aos seus projetos. Já Paulo Lins explicou a sua participação justificando que desconhecia a ideia de Ferréz de veicular tal edição sob o título ‘Literatura Marginal: a cultura da periferia’, e que apenas aceitou o convite do amigo para fazer parte de uma edição especial da revista *Caros Amigos* que reunia escritores originários das periferias. Paulo Lins rejeita a atribuição do termo marginal à sua produção e à dos outros escritores que partilham do mesmo perfil sociológico, e identifica em Ferréz o precursor do novo discurso sobre ‘literatura marginal’” (NASCIMENTO, 2006, f. 23-24). Como veremos mais adiante, a literatura marginal, nos moldes propostos por Ferréz, está diretamente ligada a um modelo literário no qual o escritor se engaja, como uma causa que busca a transformação dos sujeitos.

<sup>93</sup> NASCIMENTO, 2006, f. 27.

Os Atos II (2002) e III (2004) seguiram a mesma ideia. Os textos literários trazem conteúdos relacionados com o cotidiano dos periféricos ilustrando suas lutas, frustrações, louros, alegrias e vitórias. Ambos os volumes confirmam a literatura marginal como modalidade literária, pois há textos que afirmam o seu engajamento enquanto produto cultural da periferia e, também, como instrumento socioeducativo de incentivo à literatura para aqueles que nunca tiveram oportunidade de acesso a textos literários.

O Ato II contou com a participação de 27 escritores em 38 textos — ampliando a participação de escritores de outros Estados brasileiros (Ceará, Mato Grosso do Sul, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Bahia) — e trouxe outros perfis de sujeitos marginalizados e excluídos de lugar de fala, como indígenas da etnia Terena. Por sua vez, o Ato III trouxe 26 textos e manteve a heterogeneidade da localidade dos escritores, tendo como destaque o texto de Dona Laura, que foi alfabetizada aos cinquenta anos e se tornou líder de uma colônia de pescadores no Rio Grande do Sul.

Após a publicação dos três atos em parceria com a revista *Caros Amigos*, é publicado pela editora Agir, com organização de Ferréz, o livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (2005), contando com 25 textos, dos quais dez já haviam sido publicados nas três edições especiais *Caros Amigos – Literatura Marginal*. A coletânea reúne contos e poemas de autoria de *rappers* e de escritores que, também, já haviam participado das revistas de literatura marginal.

A força, o ideal, o significado e a reivindicação de espaço do movimento de literatura marginal-periférica são colocados em evidência a partir de três textos: “Manifesto de abertura: literatura marginal”, “Ferrorismo Marginal” (ambos escritos por Ferréz) e “Manifesto da Antropofagia Periférica” (escrito por Sérgio Vaz).

Os manifestos de Ferréz são reproduzidos nas publicações por ele organizadas, *Caros Amigos Literatura Marginal – a Cultura da Periferia* e *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, respectivamente em 2001 e 2005. O manifesto de Sérgio Vaz, por sua vez, é apresentado na Semana de Arte Moderna da Periferia, evento por ele realizado em novembro de 2007.

Um manifesto tem por objetivo posicionar com firmeza determinados problemas enfrentados por um sujeito ou grupo. Por meio do texto manifestário, podem ser levantados fatos e denúncias que não são ainda de conhecimento geral do público. Podem-se expressar ideias, reivindicações, protestos, posicionamentos políticos, sociais e artísticos, que revelam as intenções e anseios de determinado grupo diante das

adversidades que enfrenta ou da situação do contexto político-social ou cultural em que vive. Maria Zilda Ferreira Cury, em seu artigo “Manifestos Mineiros: a revista em revista”, ao estudar os manifestos do grupo modernista de Belo Horizonte no periódico *A revista*, da década de 1920, considera que

No sentido primeiro que a palavra evoca está presente a ideia de *coisa ou declaração de razões tornadas públicas* envolvendo um programa político, estético ou religioso [...] ideias. Etimologicamente o vocábulo vem do latim *manifestus*: *manus* significando apanhado em flagrante, posto ao alcance da mão e o adjetivo *festus* com o sentido de alegre, festivo, mas tendo também o sentido de *público*. O termo latino *manifestus* deriva do grego significando aquilo que está patente ou descoberto. A etimologia do termo nos diz sobre o sentido que a ele deram as vanguardas nos seus textos programáticos de impacto, elaborados para *tornar público, mani-festar* flagrantemente a visão que tinham da arte e da cultura, sua ruptura com certa tradição, suas ideias de renovação e construção artísticas.<sup>94</sup>

Em sua forma discursiva, o manifesto é um texto persuasivo que, mediante argumentos sobre determinado tabu ou assuntos polêmicos, visa a despertar consciência, indignação, revolta e protestos. Por meio desse movimento, tem o manifesto a intenção de convencer, retoricamente, o público a quem se dirige de que é necessária uma mudança ante a problemática que aflige o(s) seus signatário(s). Têm os manifestos, do ponto de vista discursivo, o objetivo da instigação a uma ação, mesmo que seja de cunho exclusivamente intelectual, à rebelião contra dado contexto ou estado de coisas. Igualmente, têm a função de alerta ou ultimato, sendo esses direcionados aos conglomerados hegemônicos de uma sociedade ou de um grupo específico.

Ferréz, como já apontado, publica dois manifestos. Contudo, o primeiro, de 2001, é englobado no “*Terrorismo Marginal*”, datado de 2005, no qual são desenvolvidas ideias mais concisas a respeito da escrita marginal. Há que se destacar o termo utilizado para intitular o manifesto: “*terrorismo*”. No léxico, o termo está associado ao modo de coagir, ameaçar ou influenciar outras pessoas; forma de ação política que combate o poder estabelecido com o emprego de ações violentas que visam a desorganizar a sociedade existente.<sup>95</sup> Entretanto, a conotação de terrorismo aqui ganha também outro significado. “*Terrorismo literário*” expressa um inconformismo, recado ou uma forma de incomodar o poder literário instituído mediante textos e autores excluídos desse campo. Muito embora a ideia de violência esteja contida no termo, essa não é aludida de forma explícita e sim como uma forma de se colocar perante as velhas tradições.

<sup>94</sup> CURY, 1994, p. 15.

<sup>95</sup> TERRORISMO. In: FERREIRA, 2010, p. 1941.

A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós.  
 Não somos movimento,<sup>96</sup> não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre, segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas.  
 Cala a boca, negro e pobre aqui não têm vez! Cala a boca!  
 Cala boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral a gente escreve.<sup>97</sup>

A capoeira, símbolo de resistência dos escravizados e um referencial de luta e batalha, é colocada como metáfora das palavras que, a partir do momento de enunciação do manifesto, serão os meios de resistência daqueles que se encontram em uma posição subalternizada. Em sua maioria, são os subalternos descendentes dos escravizados que estão ainda presos pelos grilhões sociais originados no passado e perpetuados em nossa sociedade excludente e violentamente preconceituosa. A defesa não vem mais pelo “giro” dos pés e sim pelas palavras. Como a capoeira, símbolo de luta e resistência do passado e ainda com vigor no presente, afirma-se uma nova expressão que guie, guarde e, ao mesmo tempo, seja símbolo de ação e resistência. Assim, a literatura marginal desponta como “construção de um posicionamento político que lança mão da escrita como veículo de denúncia, ou seja, uma literatura que se quer retrato de uma realidade marcada pela vulnerabilidade social, violência e miséria”.<sup>98</sup> Aqui, então, é expresso “o sentido primeiro que a palavra manifesto evoca”,<sup>99</sup> a ideia de “coisa ou declaração de razões tornadas públicas, envolvendo um programa político”.<sup>100</sup> Dentro desse espectro agressivo, impositivo e reivindicativo, entende-se que a margem não aceitará mais se calar, tampouco que outros falem por ela, como diz Ferréz: “não somos retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.”<sup>101</sup> Além do que, e como é próprio da estrutura manifestária, mesmo que por intermédio de um enunciador individual, o manifesto pressupõe uma enunciação coletiva. Veja-se que Ferréz usa a primeira pessoa do plural, um nós, marca de uma expressão coletiva. Ao dizer que “tiramós nós mesmos a nossa foto”, justamente em um manifesto que introduz coletânea de textos de sujeitos marginalizados, o escritor aponta que agora os da margem escrevem por si, respondem por si, literária e culturalmente, não sendo necessário o *outsider* da margem recolher ou ser porta-voz daquilo que eles têm a dizer. Não precisam ser “retratados” por outrem que tem de “tomar distância”

<sup>96</sup> Em razão dessa colocação de Ferréz, opta-se aqui por utilizar a nomenclatura modalidade literária para se referir à literatura marginal proposta por ele.

<sup>97</sup> FERRÉZ, 2005, p. 9.

<sup>98</sup> BRANDILEONE, 2015, p. 1973.

<sup>99</sup> CURY, 2008, p. 16.

<sup>100</sup> CURY, 2008, p. 16.

<sup>101</sup> FERRÉZ, 2005, p. 9.

para não perder o foco. A partir do momento de enunciação do manifesto, o enunciador se constrói a partir ~~de~~ dentro”. Esse ponto remete à ideia de Spivak de que —a pessoa que fala e age [...] é sempre uma multiplicidade<sup>102</sup> ‘nenhum —intelectual e teórico [...] [ou] partido ou [...] sindicato<sup>103</sup> pode representar —aqueles que agem e lutam<sup>102</sup>’. Ponto que podemos aliar ao descrito por Cury em relação ao manifesto, a sua forma e proposição, porque ~~—~~ não é por acaso que se lança mão de um manifesto, cuja estratégia discursiva é claramente a expressão da palavra em ação, sinalizando um novo tempo, um antes e um após sua emissão<sup>103</sup>’.

Atitudes importantes que afloram no manifesto de Ferréz são a agressividade e a radicalidade. Ambas procuram causar choque ao mostrar o desejo de apresentar variação e representatividade dentro do universo literário brasileiro. Podemos fazer analogia do exposto com as ideias propagadas na Semana de Arte Moderna de 1922, evento pautado por ~~—~~uma busca por mudanças no cenário artístico nacional por meio do choque<sup>104</sup>’. De acordo com Vogler e Sanches Neto, no que tange ao movimento modernista, o

caráter de radicalidade e quebra foi o que possibilitou o estabelecimento de uma importância fundamental do acontecimento para a história do país.

A partir desse fato, os artistas passaram a buscar de forma mais evidente a apreensão de um sentido de nacionalidade para suas composições. E esse sentido de nacionalidade estava, e muito, ligado aos fatores sociais formadores da nação, as diferenças culturais regionais, as opressões sofridas pelos indivíduos nas diversas regiões do país, os cidadãos habitantes das localidades periféricas esquecidas do Brasil.

E nessa perseguição por uma brasilidade, alguns desses artistas desenvolveram, além de atos artísticos, ações revolucionárias visando o estabelecimento de certas condutas para que se pudesse chegar ao objetivo almejado. Alguns desses atos são o ~~—~~Manifesto da Poesia Pau-Brasil<sup>104</sup> (1924) e o ~~—~~Manifesto Antropófago<sup>105</sup> (1928), elaborados pelo poeta e romancista Oswald de Andrade, uma das principais figuras do Modernismo brasileiro.<sup>105</sup>

As ideias propostas pelos manifestos escritos por Oswald de Andrade são distintas das ideias do manifesto de Ferréz. Contudo, em relação às aspirações de mudanças no panorama literário, podemos dizer que os manifestos de ambos os movimentos são análogos por buscarem mostrar seus pontos de vista por meio da agressividade do ~~—~~choque, radicalidade e exacerbação<sup>106 107</sup>’.

<sup>102</sup> SPIVAK, 2010, p. 40.

<sup>103</sup> CURY, 2008, p. 16.

<sup>104</sup> VOGLER; SANCHES NETO, 2013, p. 85.

<sup>105</sup> VOGLER; SANCHES NETO, 2013, p. 86.

<sup>106</sup> VOGLER; SANCHES NETO, 2013, p. 86.

<sup>107</sup> ~~—~~Agressividade presente no discurso da literatura marginal também se fazia presente nas formas discursivas da literatura modernista, que buscava ruptura com os padrões europeus e buscava por uma estética própria baseada na cultura brasileira [...] —observa-se que a Literatura Marginal se utiliza de um dos recursos grandemente utilizados pelos artistas modernistas em seu movimento, já que um dos

Nesse sentido, ainda que se coloque *ofensivamente*, o manifesto tem, com relação ao adversário, isto é, aquele que considera a tradição de modo diverso, uma atitude defensiva. Este sentido dúplice está presente em todo discurso *prescritivo* como é o caso do manifesto [...] visando, em uma destinação alargada para sua palavra, o leitor comum, mas quer atingir efetivamente os formadores de opinião, os próprios intelectuais.<sup>108</sup>

Tendo em vista o fator de atingir ou “perturbar” uma determinada camada de pessoas, os manifestos se imbuem de perspectivas políticas. No que diz respeito ao discurso político presente nos manifestos escritos por Ferréz, pode-se considerar o movimento *hip-hop* como uma de suas raízes. Sobretudo na sua vertente lírica, o *rap* quase sempre está presente nos textos da literatura marginal. Por meio da politização que visa à transformação, tal qual acontece nos grupos expoentes do *rap* nacional – os Racionais MC’s e Facção Central, que alimentam a inspiração de Ferréz –, a literatura marginal busca informar, conscientizar e incentivar seus leitores a reivindicar o espaço que é negado aos marginalizados. Tais pontos são desenvolvidos pelo autor:

Um dia a chama capitalista fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer a nossos filhos, o ideal é mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos “direitos iguais”, da farsa do “todos são livres”, a gente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policias que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras classes: C, D, E.

Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte.<sup>109</sup>

Na estrutura do manifesto, faz-se presente a alteridade, a preocupação com os sujeitos periféricos e a busca do espaço de expressão, cujo direito foi tantas vezes negado aos marginalizados. Essa busca pelo espaço é o motor da literatura marginal, pois é por intermédio dela que o escritor reclama seu lugar no cenário literário e cultural.

Somos mais, somos aquele que faz cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobre nome, deixamos para os donos da casa-grande escolher por nós, deixamos eles marcarem nossas peles, por que teríamos espaço para um movimento literário? Sabe de uma coisa, o mais louco é que não precisamos de uma

---

objetivos do Modernismo era causar o choque para que se conseguisse uma repercussão de seus atos. Isso é bastante evidente nos dois manifestos escritos por Oswald de Andrade, sendo que faz uso de ideias de certa forma radicais e exacerbadas” (VOGLER; SANCHES NETO, 2013, p. 87). Em relação à ideia de agressividade no Movimento Modernista, *vide* o discurso de —Oswald de Andrade, por ocasião do banquete oferecido a Menotti del Picchia, pela publicação de *As máscaras* [...] [que] assume foros de manifesto e nele o autor faz questão de acentuar a posição divergente do grupo modernista em meio aos que festejavam Menotti del Picchia, apesar de, como os demais, o louvarem” (BRANDILEONE, 2015, p. 1969).

<sup>108</sup> CURY, 2008, p. 16.

<sup>109</sup> FERRÉZ, 2005, p. 10.

legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos.<sup>110</sup>

O trecho fortemente explicita, mais uma vez, a postura política e a agressividade na reivindicação do lugar de fala. A postura de reivindicação mostra o desejo de ocupar, antes, de exigir um lugar de expressão; todavia, há a consciência de que o espaço não será gentilmente cedido, a julgar pela forma preconceituosa com que o periférico e o marginalizado são vistos na sociedade. Assume-se uma atitude, reitere-se, de demarcação de território mediante a assertividade da exigência. Os marginalizados, aqueles que estão nos guetos, favelas, periferias, comunidades de pescadores, presídios ou em outros lugares, sujeitos alijados da fala, são colocados como portadores de fala. Segundo o manifesto, marginalizados não aceitam mais o silenciamento, não aceitam ser cobertos por “vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles”.<sup>111</sup> Pode-se ver essa ideia em um dos fragmentos do pensamento de Spivak que aponta a capacidade dos marginalizados, excluídos, subalternizados de tomarem a voz para si e reclamarem o seu lugar enquanto sujeitos detentores da fala. No momento em que alguém tenta falar por esses sujeitos a partir de lugares opostos aos que eles ocupam, cria o que a autora chama de “violência epistêmica”, que nada mais é que a pretensão de falar pelo sujeito subalternizado, fato que resulta em mais um processo excludente, pois absteria esses sujeitos de representarem a si mesmos e de falarem por si mesmos, como se fossem elementos incapazes de manifestar seus modos, cultura, pensamento e expressões.<sup>112</sup> Tal crítica está muito presente nos propósitos da literatura marginal.

A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo [...] Hoje não somos uma literatura menor,<sup>113</sup> nem nos

<sup>110</sup> FERRÉZ, 2005, p. 10.

<sup>111</sup> DALCASTAGNÉ, 2012, locais do kindle 251-255. O manifesto deve ser compreendido como emissor de afirmação. Há que se marcar que nem todos os marginalizados estão conscientes de sua marginalização. O que aqui se coloca é a consciência de Ferréz em relação à marginalização e à exclusão. O escritor conclama os marginalizados a não se renderem e lutarem para que suas vozes não mais sejam silenciadas ou colocadas em evidência por outros que estão em posição oposta em relação ao lugar de fala.

<sup>112</sup> Cabe neste ponto ao intelectual não ser aquele que queira falar pelos sujeitos que estão sob a condição de subalternidade, e sim aquele que colabora na abertura dos espaços.

<sup>113</sup> Deleuze e Guattari, ao abordarem a literatura de Kafka, falam de uma “literatura menor”. Entretanto, o sentido de literatura menor não é colocado no mesmo espectro expresso por Ferréz, que sugere uma literatura diminuta. Deleuze e Guattari falam de uma literatura que “não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afectada por um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, p. 38). Kafka confronta o sistema canônico ao usar o alemão oriundo do gueto em sua literatura. O escritor define um novo espaço de escrita em língua alemã a partir do fazer literário à

deixamos tachar assim, somos uma literatura maior, feita por maiorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos.<sup>114</sup>

Com a mesma pressão e contundência, porém com uma “pegada” diferente daquela dos manifestos de Ferréz, apresenta-se o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, de Sérgio Vaz, outro importante nome na literatura marginal. O manifesto foi apresentado no evento Semana de Arte Moderna Periférica, organizado pelo próprio autor. Segundo Vaz, a Semana da Arte Moderna Periférica foi

um movimento reverso, da periferia para o centro a fim de mostrar a arte e a cultura que a comunidade produz, sobre aquilo que acreditam. A efervescência cultural na periferia é enorme, por isso é preciso mostrar, principalmente para a própria periferia, que as coisas acontecem.<sup>115</sup>

O evento, que ocorreu na cidade de São Paulo e durou sete dias, contou com diversas atrações relacionadas à periferia e expressou-se na dança, no desenho e em diversos outros tipos de produções culturais apresentadas por moradores das regiões periféricas. Sobre o uso de designação semelhante àquela da Semana da Arte Moderna de 1922, diz Vaz: “Raiva! Raiva! O centro vai na periferia e faz o que quer com a periferia. Agora é a nossa vez de fazer o que quiser com o centro. Aí eu peguei uma das coisas mais sagradas de São Paulo e falei: ‘\_Nós vamos dessacralizar essa porra!’. Só isso”.<sup>116</sup> A dessacralização da Semana da Arte Moderna de 1922 representou um processo de releitura desse evento por sujeitos até então pensados como incapazes de fazer tal movimento de ressignificação, sobretudo a partir de um território impensável, a periferia da cidade de São Paulo. O projeto encabeçado por Vaz “toma como ponto de partida a semana modernista e diz ser uma nova manifestação da arte paulistana, ou até mesmo brasileira, como pretendia o primeiro evento”.<sup>117</sup> Vaz usa recursos semelhantes aos dos modernistas de 1922 para fazer “um movimento ousado e oportuno, pois retoma o que legitima e nega ao mesmo tempo”.<sup>118</sup> Dessa maneira, o manifesto escrito por Sérgio Vaz retoma o texto de Oswald de Andrade, o “Manifesto Antropófago”, partilhando da mesma fúria e ousadia e, também, configurando-se como contramovimento em relação à maneira de se ver a arte, e aqui, sobretudo, a literatura. Assim, sugere a releitura do que até então é colocado como arte literária através do

---

margem. Kafka faz uma “literatura marginal” que abala o cânone germânico. Sua literatura carrega, pois, o sentido de literatura maior, como a de Ferréz.

<sup>114</sup> FERRÉZ, 2005, p. 13.

<sup>115</sup> Informação disponível em: <<https://portal.aprendiz.uol.com.br/content/periferia-faz-sua-propria-semana-de-arte-moderna>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

<sup>116</sup> Sérgio Vaz em entrevista a grupo da UFJF, em 29 de maio de 2012 apud RIBEIRO; DOMINGOS, 2013, p. 69.

<sup>117</sup> RIBEIRO; DOMINGOS, 2013, p. 69.

<sup>118</sup> RIBEIRO; DOMINGOS, 2013, p. 69.

olhar do sujeito periférico. A nacionalidade no movimento de 1922 é expressa na figura do indígena. Oswald de Andrade, com seu manifesto, nega a visão do indígena cordial e passivo, que sacrificou a si e a sua cultura para a integração de um Brasil onde as cores e etnias pretensamente se misturam. Nega essa figura pacífica substituindo-a pela do índio antropófago, aquele que devora o inimigo, não para saciar a fome mas como forma ritualística de absorver o seu inimigo, suas qualidades, seu poder. Sérgio Vaz apropria-se do ato antropofágico para mostrar panorama aproximado ao que Oswald de Andrade pintava; entretanto, o indígena que deglute o inimigo é substituído pela figura do periférico. No “Manifesto da Antropofagia Periférica”, o “objeto a ser assimilado é o passado literário brasileiro”.<sup>119</sup> O panorama mudou, a época é outra, mas, como os indígenas, os periféricos irão absorver seus “inimigos” a fim de demonstrar que não serão mais passivos diante da dilaceração de seus espaços enquanto sujeitos e dos seus direitos enquanto cidadãos. Busca-se, assim, um significado não apenas de resistência, mas, também, identitário. Entretanto, a questão de identidade dá-se em um panorama diferente daquele reclamado pelos modernistas, como já se disse, porque, na contemporaneidade, a questão identitária ganhou novas abordagens e mesmo, como bem aponta Stuart Hall, não seria mais procedente falar em identidade como uma condição estável e estabilizada do sujeito, mas sempre em “identidades” para caracterizar o sujeito contemporâneo.<sup>120</sup> Defende o teórico jamaicano que

as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.<sup>121</sup>

Neste espectro, no que tange à literatura nacional e aos movimentos artístico-culturais, a periferia reivindica seu espaço, dentro de um cenário a ela desfavorável. Ela busca descentralizar espaços onde sujeitos marginalizados e periféricos foram obliterados,<sup>122</sup> e quando preenchidos são feitos mediante sub-

<sup>119</sup> RIBEIRO; DOMINGOS, 2013, p. 73.

<sup>120</sup> Hall fala também sobre “identificações”, já que o processo no qual refletimos nossas identidades se tornou provisório e não estanque, visto que “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006, p. 12-13).

<sup>121</sup> HALL, 2006, p. 7.

<sup>122</sup> Veja-se o caso de Carolina Maria de Jesus, que vem sendo redescoberta a partir da segunda década do século XXI e tratada não como um fenômeno literário exótico, por ser mulher, preta e favelada, mas sim como uma importante escritora que tem um legado igualmente importante no cenário literário

representações, como já explicitado. Busca-se, então, preencher as lacunas deixadas por essa centralização por meio da afirmação dos valores, identidade e cultura, dos atos de fala desses sujeitos, com seus próprios meios e linguagem. São essas as perspectivas a partir das quais Sérgio Vaz constrói o seu manifesto.

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.<sup>123</sup>

A identidade e os valores culturais que Vaz apresenta em seu manifesto estão centrados na periferia, pois a periferia é o centro que une os periféricos em um objetivo comum. Nesse ponto, vale evocar, novamente, o pensamento de Stuart Hall, pois soa contraditório dizer que o manifesto tem um caráter descentralizador para depois apresentar uma ideia de centralidade. Sobre isso, diz o autor jamaicano:

As sociedades da modernidade tardia [...] são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados.<sup>124</sup>

É importante pensar nessa conjuntura apresentada por Hall, uma vez que as proposições de Vaz são, também, de certa maneira, conciliatórias: “A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula”.<sup>125</sup> A valoração da cultura periférica pode ser feita em consonância com a cultura do outro a favor da universalidade e diversidade. Vaz não ignora, todavia, que há uma cisão artístico-literária que restringe e, na maioria das vezes, impede a participação do marginalizado nos espaços culturais.

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

---

nacional, haja vista sua escrita cingida de sensibilidade e poesia para tratar de temas tão brutais que marcam a vida de muitas pessoas como ela.

<sup>123</sup> VAZ, 2007. Veja-se que há uma homogeneidade identitária – aliás, presente no ideário modernista – expressa em “para todos os brasileiros”. Esta visão, própria ao nacionalismo hegemônico na série literária brasileira, não deixa de amainar, de fragilizar a crítica à exclusão. Em todo caso, isso é inevitável. Toda questão identitária, sobretudo no âmbito de afirmação identitária das minorias, é mesmo, inevitavelmente, atravessada pela contradição. E isso ocorre não só no sentido negativo do termo contradição. No sentido dialético, tal termo atravessa a produção humana – social, econômica e cultural – porque seus agentes são homens situados em sociedades desiguais.

<sup>124</sup> HALL, 2006, p. 7.

<sup>125</sup> VAZ, 2007.

A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar.<sup>126</sup>

Para Vaz, a arte deve ser um instrumento libertador, que contribui com o senso crítico, de maneira que essa deva vir de sujeitos libertos sem vínculos com a dominação que emana do sistema econômico vigente. Isso porque é esse mesmo sistema que deixa cativos os sujeitos da margem, sistema que discrimina e exclui. A arte não pode segregar; ela deve unir e libertar. Aqui, encontra-se mais um ponto em comum entre o manifesto de Vaz e aquele de Oswald, porquanto se, para o modernista, “o pensamento patriarcalista e repressivo [podia ser] encontrado na herança europeia, Sérgio Vaz encontra sua opressão patriarcal no quadro geral de desenvolvimento interno da nação”.<sup>127</sup> Mesmo que, por vezes, tenha-se a impressão que o discurso de Vaz seja “conciliatório”, como demonstrado, o tom de desobediência, de contestação e não subserviência predomina, com uma agressividade mais contida, quando comparado aos manifestos de Ferréz, mas presente no ato de rebelar-se e manifestar-se “a favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer”.<sup>128</sup> A antropofagia de Vaz e Oswald aproximam-se, também, a partir do “embate com a tradição geradora de sínteses interessantíssimas, sínteses essas renovadoras do olhar e da produção tanto cultural quanto social dos elementos constitutivos das relações em jogo”.<sup>129</sup>

Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”. Do cinema real que não transmite ilusão.

Das Artes Plásticas, que, de concreto, querem substituir os barracos de madeira.

Da Dança que desafoga no lago dos cisnes. Da música que não embala os adormecidos.

Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.

A Periferia unida, no centro de todas as coisas.

Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.<sup>130</sup>

Muito embora haja elementos que corroborem a síntese entre a diversidade dos elementos culturais ditos eruditos e os populares oriundos dos marginalizados, há

<sup>126</sup> VAZ, 2007. A poesia que brota no bar é uma referência aos saraus organizados por Sérgio Vaz no movimento Cooperifa, realizados semanalmente no bar do Zé Batidão, no M'boi Mirim, periferia da cidade de São Paulo. Para saber mais, vale consultar o *site* da Cooperifa: <<http://cooperifa.com.br/>>.

<sup>127</sup> RIBEIRO; DOMINGOS, 2013, p. 74.

<sup>128</sup> VAZ, 2007.

<sup>129</sup> RIBEIRO; DOMINGOS, 2013, p. 75. As ideias de síntese designadas na citação podem ser assim entendidas: “As opções de cada escritor, o ponto de vista da narrativa e a estilização da linguagem são uma tomada de postura antiburguesa, anticanônica, gerada dialeticamente como forma de resistência, como forma de pôr um basta à ideologia dominante. Suponho que o artista marginal instaura um novo conceito de dialética no qual a síntese totalizante entre a tese e a antítese cede espaço para um [conjunto de manifestações políticas, culturais e sociais]” (BARROS, 2013, p. 74).

<sup>130</sup> VAZ, 2007.

sempre o protesto que reafirma a requisição de espaço no cenário artístico e literário, constituindo o ato político do manifesto.

Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.  
É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução.<sup>131</sup>

O artista, na idealização manifesta de Sérgio Vaz, não deve se restringir somente à produção de conteúdos intelectuais, mas, também, ser um ator político-social que tenciona a mudança de seu meio. Assim, surge a ideia do artista engajado, que será discutida mais à frente, aquele que busca oportunidades não somente para si, a oferta para que os outros possam ter dignidade e a mesma possibilidade de participar da arte e literatura, sendo ambas vistas como elementos políticos e de transformação.

Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.  
Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.  
Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.  
Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? –Me ame pra nós!”.  
Contra os carrascos e as vítimas do sistema.  
Contra os covardes e eruditos de aquário.  
Contra o artista serviçal escravo da vaidade.  
Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.  
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.  
Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.  
É tudo nosso!<sup>132 133</sup>

O ato de libertação deve vir das mãos da periferia, das mãos daqueles que trabalham na parte pesada da construção da sociedade. A arte deve ser um bem coletivo, de acesso e de prática universais, sendo a periferia o centro das ações que une a todos como um só.

Ao declarar que “É tudo nosso!”, em primeiro lugar, tem de se entender que essa coletividade (nós) está associada mais especificamente às periferias brasileiras, principalmente à paulistana. Em segundo lugar, há de se relembrar que a construção de sentidos através do contato com o outro está inserido na sentença de Vaz a partir do pensamento de que também o modernismo de Oswald faz parte dessa construção, sendo um dos ‘outros’ da relação, é imanente ao mecanismo antropofágico englobar todos os contatos para a funcionalização do processo.<sup>134</sup>

<sup>131</sup> VAZ, 2007.

<sup>132</sup> VAZ, 2007.

<sup>133</sup> –De acordo com o *Manifesto da antropofagia periférica*, o escritor marginal luta ‘contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado’ (VAZ, 2007, s.p.). Os ‘reis e rainhas do castelo’ não são, evidentemente, somente os acadêmicos em suas ‘torres de marfim’ nas universidades brasileiras, mas todos os membros da elite neoliberal que lucram com a marginalização do pobre” (HERNÁNDEZ ROMERO, p. 226-227, tradução do autor).

<sup>134</sup> RIBEIRO; DOMINGOS, 2013, p. 77.

A literatura marginal, então, apresenta-se como uma modalidade que opera vários conceitos importantes no que tange à contemporaneidade e às questões da alteridade a ela relacionada. Nos moldes apresentados, os manifestos de Ferréz e Sérgio Vaz mostram-se como elemento político que visa à transformação social por meio da arte literária e o do engajamento do escritor. Tais pontos reivindicam a universalização dos espaços artísticos que, ainda hoje, são interditados para determinados grupos sociais. Grupos que, representados no manifesto, vêm a público reclamar espaço para suas manifestações culturais. Assim, por meio dos manifestos, pode-se perceber a importância da literatura marginal enquanto modalidade literária, pois, exposta pelo olhar do marginalizado, promove possibilidades de se compreender a realidade dos excluídos. Tais ideias se conformam ao que diz Ferréz sobre sua própria atuação, pois não se considera um representante dos marginalizados, e sim um —diálogo do gueto”.

Os aspectos até agora levantados inserem, em sentido lato, muitos dos escritos da literatura marginal na ordem do relato e dos testemunhos, pois também com os testemunhos o escritor consegue ampliar o alcance de seus escritos, expandidos para além dos espaços periféricos. Em função dessa expansão, surge o interesse dos intelectuais e dos acadêmicos por esses textos. O que deve ser levado em consideração por aqueles que estudam a marginalidade na escrita é que não são porta-vozes dos marginalizados e tampouco seus representantes nos meios acadêmicos, cabendo, então, aos estudiosos o papel de criar espaços e condições para que esses sujeitos possam falar por si.

Pode-se dizer, então, que os textos de Ferréz e Vaz, tal qual aponta Cury, são —uma estratégia de intervenção, uma busca de conquista de poder simbólico, da formação de um campo cultural autônomo, e um gesto político de afirmação dos valores deste campo no mundo social”<sup>135</sup> visto que posicionam —seu discurso em dois tempos: o da evocação crítica e aquele da projeção utópica, a tomada de consciência mobilizadora visando promover a ação”<sup>136</sup>.

Em relação ao que foi brevemente dito sobre os manifestos, é importante trazer as questões inerentes à linguagem, tomando-se a língua como um instrumento de poder. Assim, o uso de uma linguagem muito própria da periferia, marcada pela oralidade e pela quebra dos padrões da linguagem culta, faz com que a literatura marginal também se coloque em posição de resistência aos padrões literários

---

<sup>135</sup> CURY, 2008, p. 17.

<sup>136</sup> PELLETIER, 1980, p. 18 apud CURY, 2008, p. 18.

tradicionais e como instrumento de territorialização, de enraizamento no espaço periférico.

Sobre a linguagem e seus elementos de poder, cabem aqui as reflexões de Roland Barthes, no texto *Aula*. O poder, segundo Barthes, situa-se nas diversas esferas das relações humanas e não somente nas esferas mais estritamente políticas e ideológicas. O poder é ~~um~~ organismo parasitário ligado a toda história da humanidade<sup>137</sup> e que ~~tem~~ na linguagem — ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua<sup>138</sup> — o objeto que, desde sempre, é elemento primordial do poder humano.

A língua, ainda segundo o pensador francês, é uma forma de poder não por aquilo que impede, mas por aquilo que obriga a dizer. Na língua, servidão e poder se confundem, pois ~~ehamamos~~ de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e, sobretudo, a de não submeter ninguém<sup>139</sup>. Desta maneira, não pode haver liberdade senão fora da linguagem. Entretanto, não há exterior para a linguagem, pois dela não se escapa. Para driblar as formas de poder que emanam da linguagem, Barthes sugere trapacear a língua, o que, de acordo com ele, é a esquiva perante o poder que essa exerce, isto é, permitir que a língua seja ouvida fora do poder a partir de um ato revolucionário que vem de dentro da língua. Este ato de rebelião que emana da própria língua e permite que a subjuguemos, segundo Barthes, é a literatura.

A força libertadora presente na Literatura não depende de fatores que incidem sobre o escritor e sim do trabalho de deslocamento que esse infunde à língua, encenando a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la.

Esse arcabouço apontado por Barthes pode bem explicar as operações dos escritores da literatura marginal. Por meio de tais operações, põem em suspeição as formas de linguagem tradicionais, ditas cultas, e se utilizam, assim, de uma linguagem própria como ~~forma~~ de resistência [...] a oposição violenta em linguagem dos violentados que gritam de dentro da língua<sup>140</sup>. Registre-se que, como também é explicitado no texto de Barthes, tais operações são sempre contraditórias.

A oposição referida acima é melhor evidenciada no manifesto de Ferréz, que diz: ~~temos~~ muito a proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria

---

<sup>137</sup> BARTHES, 2013, p. 12.

<sup>138</sup> BARTHES, 2013, p. 13.

<sup>139</sup> BARTHES, 2013, p. 15.

<sup>140</sup> BARROS, 2013, p. 74.

não tem representatividade cultural e social”.<sup>141</sup> Essa é a percepção do escritor ao apresentar a literatura marginal, pois tem consciência de que a língua é um mecanismo de discriminação social e o *locus* a partir do qual emana o poder, tal qual descrito por Barthes. Dessa maneira, reivindica “o uso da linguagem popular e da gíria da favela até mesmo em situações formais ou nas relações fortemente hierárquicas, em que é geralmente admitido apenas um registro linguístico culto”.<sup>142</sup>

Ferréz, frequentemente, incorpora as gírias da periferia em seus textos, exagerando no uso de certos termos populares. Por exemplo, ele inunda o texto com expressões como “~~rá~~” (muito), “~~fruta~~” (amigo, parceiro) e “~~tá ligado~~” (entendeu), entre outros. Isto enfatiza certas gírias e expressões que afirma a identidade ou as particularidades dos sujeitos periféricos em relação a outros (Jaspal, 2009, p. 17).<sup>143</sup>

A partir do ato enunciativo, a linguagem estende-se, saindo daquele que a idealiza e a veicula em mídias e suportes comunicativos, para um receptor que interpreta a mensagem do enunciador. Nesse aspecto, pode-se ver a linguagem como uma extensão de si mesmo, pois a partir dela é possível comunicar ao outro sobre si, dizer o que pensa, o que sente. Como diz J. P. Sartre, “a linguagem: ela é nossa carapaça e nossas antenas, protege-nos contra os outros e informa-nos a respeito deles, é um prolongamento dos nossos sentidos”.<sup>144</sup> A linguagem também é uma maneira de se expressar identidade e pertencimento. Por essa razão, o seu uso, na forma que encena a oralidade nos escritos da literatura marginal, instrumentaliza estratégias de expressão política e social, na promoção de valores dos sujeitos marginalizados identificados com o enunciador.

Nesses momentos em que o escritor acompanha as linguagens realmente faladas, não mais a título pitoresco, mas como objetos essenciais que esgotam todo o conteúdo da sociedade, a escritura toma como lugar de seus reflexos a fala real dos homens; a literatura não é mais orgulho ou refúgio, começa a tornar-se um ato lúcido de informação, como se devesse primeiro aprender, reproduzindo-o, o pormenor da disparidade social; ela se propõe dar conta imediatamente, antes de qualquer outra mensagem, da situação dos homens murados na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história.<sup>145</sup>

<sup>141</sup> FERRÉZ, 2005, p. 11.

<sup>142</sup> OLIVEIRA, 2017, p. 246. “Eu escrevo dessa forma tá ligado, defendo isso assim, porque é o que eu sei fazer. Mas não deixo de fazer na norma culta assim. Já escrevi textos para várias revistas que eu não usei nenhuma gíria [...]. João Antônio que sempre fala né mano: o bom malandro sabe a hora de falar a gíria. Então, tipo quando eu vou fazer palestra pro meu povo eu num falo muita gíria, tá ligado, troco ideia mais na moral, porque eu sei que eles me entendem. Não precisam ficar ouvindo ‘tá ligado’ o tempo todo” (FERRÉZ, 2001 apud OLIVEIRA, 2017, p. 246).

<sup>143</sup> HERNÁNDEZ ROMERO, 2018, p. 225-226, tradução do autor.

<sup>144</sup> SARTRE, 2015, p. 27.

<sup>145</sup> BARTHES, 1971, p. 98.

É a partir da linguagem que “[percebemos] o outro que a emprega, assim como percebemos membros alheios”.<sup>146</sup> Por meio da linguagem é que o autor marginal veiculará suas aspirações de informar, levar proposta de acesso à leitura e a projetos de transformação social para sua comunidade. A linguagem, na forma que é trabalhada nos escritos marginais, deve ser vista não somente como símbolo cultural de resistência ou um modo de se rebelar contra a norma padrão; deve ser vista, acima de tudo, como empoderamento, como afirmação identitária e social.

Tudo o que até aqui foi exposto leva a considerar, não sem as contradições inerentes à classificação, a literatura marginal enquanto modalidade literária. De forma diferente de outras modalidades, no entanto, ela se consolida não só textualmente, no papel enquanto forma discursiva, mas sim como um movimento engajado e coeso que pratica ações de cunho político e social, visando também a uma vida melhor para pessoas marginalizadas, acesso à educação e à cultura nas periferias, não somente formar escritores, mas leitores críticos e reflexivos.

Pode-se, então, conceituar a literatura marginal como uma modalidade com forte apelo social, marcada por textos heterogêneos, estruturados a partir do uso da linguagem e da cultura das periferias, na contramão das exigências de uma elite que estabelece as regras e formas literárias baseadas em “gostos”, tradições e padrões das classes sociais dominantes. Em geral, a produção das obras está centrada nas mãos dos próprios autores ou, então, atrelada a movimentos sociais, editoras comunitárias ou criadas por agentes desse movimento, sendo grande parte dessas produções vendida e distribuída nas comunidades onde vivem os escritores. Os textos, em sua maioria, possuem um caráter político, herdado da cultura *hip-hop*,<sup>147</sup> e baseiam-se na denúncia,

---

<sup>146</sup> SARTRE, 2015, p. 27.

<sup>147</sup> No que tange à identidade *hip-hop*, pode-se levar em consideração a ideia de “literatura ruidosa” delineada por Adélcio de Sousa Cruz. Para o autor, a ideia de ruído é “característica da inscrição do subalterno no mundo contemporâneo” (CRUZ, 2009, f. 91). Como ele aponta, essa ideia é “cara ao movimento *Hip Hop* e ao rap, movimentos de origem eminentemente urbana e a partir da exclusão territorial imposta a determinados grupos populacionais (hoje, exclusão não mais restrita aos negros e aos seus descendentes)” (CRUZ, 2009, f. 92). Para Cruz, a literatura ruidosa, que aqui se aponta como a modalidade literatura marginal, “é constituída pelas narrativas contemporâneas da violência, produzidas por vozes advindas de estratos subalternos e que se aproximam do conceito ‘Atlântico Negro’ (GILROY, 1993)”. Outro fator importante delineado por Cruz que pode ser associado à modalidade literária aqui versada é seu diálogo “com o cinema, a música e o [já citado] movimento Hip Hop, buscando romper a ideia de representação da ‘diferença fechada’ (Edimilson Pereira, 2002), que sempre argumenta a favor de uma literatura brasileira que se quer harmônica e sem fraturas” (CRUZ, 2009, f. 90-91).

—demarcando territórios e sujeitos da periferia com o desejo de formar uma reflexão acerca de uma condição social baseada na vulnerabilidade”.<sup>148 149</sup>

É importante enfatizar que essa produção literária advinda das periferias, mesmo cercada por apelos midiáticos e acadêmicos que teimam em reduzi-la a certa importância histórica ou política, traz consigo pelo menos duas relevantes contribuições. A primeira delas é a diversificação do perfil sociológico dos escritores que atuam no contemporâneo, tendo em vista que se trata, predominantemente de sujeitos originários das classes populares, autoidentificados como negros, moradores das periferias e favelas, formados por escolas públicas, com até o ensino médio concluído e que estão envolvidos com projetos de ação cultural.<sup>150</sup>

De todo esse conjunto de realidades, surge o escritor marginal que, por sua vez, é aquele que se utiliza dos meios literários como instrumento de conscientização e, também, veículo de denúncias. Imbuí-se da —missão de portar as vozes de uma massa silenciosa que habita os espaços marginalizados”,<sup>151</sup> principalmente as favelas e periferias. Por ser excluído do lugar da produção do conhecimento institucionalizado, —busca reverter a sua posição silenciosa de objeto e tornar-se sujeito do (auto) conhecimento e da escrita”.<sup>152</sup> Nesse contexto, usa de suas experiências enquanto sujeito marginalizado para escrever, retirando suas histórias do cotidiano e das situações que vivencia, o que confere a muitos dos textos o caráter de relato de suas vivências. A realidade ficcionalizada acaba se tornando uma marca dessa literatura, haja vista que os escritores buscam denunciar a situação de suas comunidades e se apresentar como testemunhas da omissão estatal, da discriminação, da violência física e moral.

Ferréz é o maior expoente dessa literatura embora não se deva minimizar a importância de Sérgio Vaz. Muito embora negue esta condição, foi ele quem arquitetou e configurou os moldes da literatura marginal. Despontou com um romance com o qual não tinha maiores pretensões, a não ser servir como ponto de partida para que outros no Capão Redondo pudessem, também, se revelar escritores. *Capão pecado* —não foi saudado como acontecimento literário, tampouco foi lançado sob o aval de algum

<sup>148</sup> PATROCÍNIO, 2013, p. 45.

<sup>149</sup> Importante levar em consideração os itens levantados por Érica Peçanha do Nascimento em relação à associação entre literatura e o termo marginal: —Associado à literatura, o termo marginal adquiriu diferentes usos e significados, variando de acordo com a atribuição dos escritores, ou mais frequentemente, com a definição conferida por estudiosos ou pela imprensa num dado contexto [...] Sob um outro ponto de vista, literatura marginal designaria os livros que não pertencem aos clássicos da literatura nacional ou universal e não estão nas listas de leituras obrigatórias de vestibulares (CARAVITA, s.d.). Ou ainda, como nos estudos mais recentes, o emprego da expressão denotaria as obras produzidas por autores pertencentes a minorias sociológicas, como mulheres, homossexuais e negros” (NASCIMENTO, 2008, local do kindle 296).

<sup>150</sup> NASCIMENTO, 2019, p. 24.

<sup>151</sup> PATROCÍNIO, 2013, p. 130.

<sup>152</sup> PATROCÍNIO, 2013, p. 155-156.

crítico renomado, mas movimentou o interesse da imprensa, que buscou evidenciar mais os aspectos sociológicos relacionados à produção do que as características da própria obra”.<sup>153</sup> O efeito dessa modalidade de escrita trazida por Ferréz pode ser visto como um marco dentro da literatura brasileira contemporânea, como aponta Marcelino Freire:

Existe uma literatura que era feita antes do Ferréz e depois do Ferréz, a partir do Ferréz. Então isso já é um sintomático da intervenção do Ferréz na literatura brasileira. *Capão pecado* é um marco na literatura brasileira. A literatura brasileira teve que entender, se refazer, abrir os ouvidos para a literatura que o Ferréz chegou fazendo, isso já é importantíssimo.<sup>154</sup>

Ferréz, mesmo a contragosto de muitos escritores, críticos e acadêmicos, fixou-se na cena literária brasileira a partir de seus trabalhos como escritor engajado, que age não somente por meio de seu texto, mas, também, no contexto social, elevando o *status* de suas ações enquanto sujeito que se engaja em seu projeto literário. O que aqui se cita como engajamento pode ser visto como

reflexão do escritor sobre as relações que trava a literatura com a política e com a sociedade em geral. Esses escritores percebem que a sensibilidade estética pode se tornar um instrumento que convida o leitor a se entregar em um mundo de reflexões e pensamentos sobre os principais problemas da sociedade: o mundo das guerras, da luta das minorias, das desigualdades sociais etc. Há, por assim dizer, um compromisso do escritor com a sociedade.<sup>155</sup>

Esse é o perfil de Ferréz, pois em nome da sua luta e desejo de visibilidade para a periferia, para que sejam facultadas melhores condições de vida para os sujeitos periféricos e marginalizados, engaja-se em seu trabalho, também no nível extraliterário. Está à frente de diversas ações que buscam modificações em sua comunidade, como já foi falado. Evidencia uma visão da literatura que ultrapassa a conjuntura mais estritamente discursiva, tomando-a como ação. Um escritor engajado que vislumbra — arte não somente pela arte. A arte para mudar a vida de alguém”.<sup>156</sup>

Para Sartre, o escritor é engajado —quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido”.<sup>157</sup> O escritor torna-se um mediador, no caso do escritor marginal, aquele que se torna o elo entre a comunidade de que faz parte e ações transformadoras que visam a dar mais oportunidades aos que estão em vulnerabilidade social em seu meio, pois o —engajamento é a mediação”.<sup>158</sup> Em seus textos, Ferréz deixa sua posição clara ao se

<sup>153</sup> NASCIMENTO, 2006, f. 15.

<sup>154</sup> FERRÉZ, 2009, DVD.

<sup>155</sup> MEDEIROS, 2015, s.p.

<sup>156</sup> FERRÉZ, 2009, DVD.

<sup>157</sup> SARTRE, 2015, p. 66.

<sup>158</sup> SARTRE, 2015, p. 66.

colocar como sujeito que intenta revelar –as desigualdades existentes entre os indivíduos” por meio de sua literatura, que é proposta como uma modalidade literária que visa a essa ação discursiva. Quer com ela levar os sujeitos à crítica e reflexão acerca de sua condição enquanto explorados e marginalizados; para tanto, o autor –se posiciona contra a ordem estabelecida, já que essa ordem é de exclusão, segregação e hierarquização”.<sup>159</sup>

Sartre, em seu livro *Que é a literatura?*, traz o exemplo do escritor estadunidense Richard Wright como sendo engajado. Mostra como seus escritos vinham a lume. Wright poderia assumir a condição de escritor no norte dos Estados Unidos aceitando –passar a vida contemplando a Verdade, a Beleza e o Bem eterno”,<sup>160</sup> enquanto os pretos do sul de seu país estavam privados de seus direitos civis e de serem tratados como iguais diante dos demais. Entretanto, quando –descobre em si uma vocação de escritor”,<sup>161</sup> em sua condição de preto em uma nação que segrega seus semelhantes,

[...] descobre ao mesmo tempo seu tema: ele é o homem que vê os brancos de fora, que assimila cultura branca pelo lado de fora, e cada livro seu mostrará a alienação da raça negra na sociedade americana. Não objetivamente, à maneira dos realistas, mas apaixonadamente e de modo a comprometer seu leitor.<sup>162</sup>

É essa aproximação de engajamento abordada por Sartre que se vê no trabalho de Ferréz. Filho de retirantes nordestinos que se estabelecem nas precárias regiões periféricas, distantes do centro, da cidade de São Paulo, conviveu desde cedo com a realidade da violência, da miséria, da exclusão e segregação social.<sup>163</sup> Ferréz tinha como opção, ao se descobrir artista — e principalmente após o sucesso que alcança com seu primeiro romance —, apenas ser um escritor; todavia, em sua posição de sujeito marginalizado, segue a opção de fazer de suas obras um lugar de protesto. Tenciona, então, como Wright, um projeto literário que visa denunciar as deficiências e contradições de Estados pretensamente democráticos, que em suas Cartas constitucionais proclamam direitos universais, mas, entretanto, sistematicamente os descumprem em seus atos sociopolíticos. A obra literária transforma-se em lugar onde

<sup>159</sup> VLOGGER, 2013, p. 89.

<sup>160</sup> SARTRE, 2015, p. 67.

<sup>161</sup> SARTRE, 2015, p. 68.

<sup>162</sup> SARTRE, 2015, p. 68.

<sup>163</sup> No que diz respeito ao Brasil, é importante ter em mente que a segregação social também envolve um conflito racial, muitas vezes velado, haja vista que a maior parte daqueles que se encontram em situação de vulnerabilidade social é afrodescendente, ou possui origem indígena (englobam a parcela de pessoas de pele escura no país – pretos e pardos).

esses sujeitos podem falar e ser assimilados por aqueles que possuem origem comum às suas e por outros que estejam dispostos a compreender a situação de exclusão e marginalização.

A relevância do trabalho engajado está no comprometimento com ações transformadoras. De certa maneira, parece uma questão utópica, haja vista que é impossível alcançar a todos por meio de ideias que tencionam mudanças estruturais; contudo, pensando-se a partir do ponto de vista sugerido por Sartre, pode-se compreender que, no caso de Wright, os

[...] camponeses analfabetos e os fazendeiros do Sul representam uma margem de possibilidades abstratas em torno do seu público real: afinal um iletrado sempre pode aprender a ler; *Black Boy* pode cair na mão do mais obstinado dos negrófobos e abrir-lhe os olhos. Isso significa apenas que todo projeto humano ultrapassa seus limites de fato, e se estende pouco a pouco ao infinito.<sup>164</sup>

A transformação sugerida é paulatina, pode ou não se concretizar. Há a ciência do escritor sobre esse fato; mas, entre a possibilidade e a impossibilidade, o escritor engajado prefere acreditar que haverá a possibilidade, por essa razão escolhe a ação tendo como objetivo a transformação. Como diz Ferréz, –se eu puder com minha literatura fazer o cara não bater na mulher dele dentro de uma favela eu já ganhei o mundo”.<sup>165</sup>

A forma literária engajada, nos moldes tratados, visa à discussão da compreensão entre os pares a partir da assimilação de circunstâncias vividas por intermédio da empatia. Sartre explica:

Para Wright, os leitores negros representam a subjetividade. A mesma infância, as mesmas dificuldades, os mesmos complexos: meia palavra basta, eles compreendem com o coração. Tentando esclarecer sua situação pessoal, leva-os a se esclarecerem sobre si mesmos. A vida que levam no dia a dia, no imediato, e que suportam sem encontrar para formular seus sofrimentos, ela mediatiza, nomeia, mostra a eles: o escritor é a consciência deles, e o movimento pelo qual ele se eleva do nível imediato até a retomada reflexiva de sua condição é o movimento de toda sua raça. Mas, qualquer que seja a boa vontade dos leitores brancos, estes representam o *Outro* para um autor negro. Não viveu o que ele viveu, não podem compreender a condição dos negros senão no limite de um esforço externo e apoiando-se em analogias ou a cada instante correm o risco de traí-los [...] Assim, cada obra de Wright contém aquilo que Baudelaire teria chamado de “dupla postulação simultânea”: cada palavra remete a dois contextos; a cada frase duas forças incidem simultaneamente, determinando a incomparável tensão de seu relato. Falasse ele apenas aos brancos, talvez se mostrasse mais prolixo, mais didático, também mais injurioso; falasse apenas aos negros, mais elíptico ainda, mais cúmplice, mais elegíaco. No primeiro caso, sua obra se aproximaria da sátira; no segundo, da lamentação profética: Jeremias falava apenas aos judeus. Mas Wright, escrevendo para um público dividido, soube

<sup>164</sup> SARTRE, 2015, p. 68.

<sup>165</sup> BIBLIOTECA VILLA LOBOS, 2015. YouTube.

ao mesmo tempo manter e superar essa divisão; disto fez o pretexto para uma obra de arte.<sup>166</sup>

É dentro dessa visão de assimilação pelo marginalizado e da propagação das ações literárias que se podem ver as ações de engajamento literário de Ferréz. Por meio das diversas ações que margearam seu primeiro livro e dos frutos colhidos em relação às suas ações enquanto propagador de literatura, serviu de inspiração para muitos das periferias que, a partir da “possibilidade Ferréz”, puderam acreditar em suas produções. Assim, faz-se mister dar relevo ao apontado por Sartre ao retomar a “dupla postulação simultânea” de Baudelaire, segundo a qual cada palavra remete a contextos distintos. Isso justificaria que mesmo os sujeitos não periféricos poderiam buscar inspiração nas ações de Ferréz, como, por exemplo, o quadrinista e desenhista Lourenço Mutarelli, que diz ao publicar seu primeiro romance: “quando li *Capão pecado*, fiquei muito afim de escrever. Então, *O cheiro do ralo* é um livro que escrevi inspirado na simplicidade e despreensão que Ferréz teve. Tanto é que dedico o livro a ele”.<sup>167</sup> Pensando neste contexto, é possível perceber que as obras de Ferréz são, também, “um produto de conflito e hierarquias que podem ser usadas como arma contra os conceitos repressivos da cultura dominante no Brasil”.<sup>168</sup>

A ação proposta por Ferréz não fica somente na palavra ou no plano literário; ela se apresenta, também, a partir de seu engajamento extraliterário, como já se registrou. São exemplos dois trabalhos que desenvolve no Capão Redondo: 1 da Sul e a ONG Interferência.

1 da Sul é um movimento que objetiva fortalecer o vínculo comunitário e começou com a intenção de valorizar as periferias da Zona Sul de São Paulo. Tem como propósito unir diversos tipos de artistas da periferia em prol de objetivos comuns. Ferréz, ao criar o “produto”, tinha em mente que as pessoas poderiam valorizar o Capão consumindo itens da própria periferia. A ideia foi usar a periferia como *slogan* e ofertar camisas, bonés e outros tipos de roupas que afirmem a cultura local, diminuindo assim o potencial de marcas estrangeiras que aumentam o desejo de consumo dos jovens que, muitas vezes, por vontade de usar um produto a que não podem ter acesso, recorrem à criminalidade. A 1 da Sul sugere a “postura de valorização de elementos outrora

---

<sup>166</sup> SARTRE, 2015, p. 69-70.

<sup>167</sup> FERRÉZ, 2009, DVD.

<sup>168</sup> HERNÁNDEZ ROMERO, 2018, p. 226-227, tradução do autor.

negligenciados, como o próprio bairro, que deixa de ser signo de inferiorização do sujeito para passar a objeto de valorização e formador de uma identidade própria”.<sup>169</sup>

A Interferência é uma ONG que atua desde 2009 e tem como objetivo oferecer educação, cultura e arte para crianças e jovens de 6 a 16 anos. Funciona na região Sul de São Paulo, no Capão Redondo. Seu projeto visa –enraizar vínculos e ser referência inicial de aprendizagens significativas, para que posteriormente os participantes tenham autonomia para ser multiplicadores e autores dos próprios caminhos”.<sup>170</sup> Sobre esse trabalho, diz Ferréz:

[...] é um trabalho intenso de educação e fomento à cultura dentro da quebrada. Não há nenhuma coligação política dentro do projeto, mas somos uma ONG aberta. Hoje [13 de setembro de 2019], são 108 crianças. Nenhuma tem crachá, nenhuma tem camiseta da ONG, porque eu odeio esse negócio do exército, do militarismo. Nós temos um ensino próprio, com uma metodologia própria de ensino, onde se ensina capoeira, se ensina mosaico, bem como há um reforço escolar em cada sala de aula.

As salas de aula, cada uma tem um nome revolucionário de uma pessoa da comunidade [e outros] como Preto Ghoes e Carolina Maria de Jesus. Contamos com sete professoras formadas em pedagogia, servimos almoço todos os dias. Essa é uma forma de eu devolver ao bairro tudo o que ele me deu.

Eu acho que não podemos ficar só no discurso. O discurso é muito importante, e tem pessoas que são muito boas com isso. Mas eu precisava de resultados, pois estava perdendo muita gente à minha volta e eu não aguento mais falar e perder [pessoas], por isso montei o projeto.<sup>171</sup>

Ferréz enquadra-se em um processo cujas ações não se refletem somente em escrita, mas se mostram atuantes em seu território, em seu lugar de origem. Igualmente, por meio de constantes palestras que levam a sua fórmula de literatura, o autor busca engajar outras pessoas, trazendo-as para a luta em que acredita. O seu projeto de escritor é ser crítico e levar outros à crítica reflexiva, sobretudo, aqueles que se aglutinam em periferias e locais onde os sujeitos são –assujeitados”, submetidos à alienação. Sobre isso reflete:

Por que o cara tem que achar que a literatura é algo sagrado que não pode estar no meio do social? Se eu puder com minha literatura fazer o cara não bater na mulher dele dentro de uma favela eu já ganhei o mundo [...] é mais útil do que ganhar um prêmio na academia.

Eu fui para o México e entrei no táxi com dois escritores que estavam debatendo prêmio: –Vai acabar o prêmio Portugal Telecom, e agora? A gente vai escrever como? Não vamos mais concorrer?”

Do que esses caras estão falando? Estão escrevendo para prêmio? Preocupados com Portugal Telecom? Jabuti? Estão interessados em prêmio e ser imortal?

Eu estou interessado no livro que ninguém está lendo. Estamos como uma geração que não quer saber de ler, as pessoas estão vivendo em um mundo de internet, de babaquice, de ver vídeo de humor o dia inteiro [...] estão pegando

<sup>169</sup> PATROCÍNIO, 2013, p. 152.

<sup>170</sup> Disponível em: <<https://www.onginterferencia.org/>>.

<sup>171</sup> FERRÉZ, 2019a. YouTube.

o cérebro da gente e transformando em geleia, e o cara está preocupado se ele vai ganhar prêmio?  
É hipocrisia demais querer ser confirmado por uma elite dominante. Eu não quero ser confirmado por elite dominante. Meu prêmio é quando o moleque me tromba dentro da quebrada e diz: —A Ferréz! Mandou muito com aquele texto. Meu filho leu na escola”<sup>172</sup>

O desejo do escritor é vincular a literatura à educação e ao plano social. Sua ideia é de transformação, por essa razão vê a margem como seu lugar de ação. Assim, não nega suas origens, não abandona o povo periférico e não abandona a luta pela igualdade e pela justiça que são negadas aos marginalizados.<sup>173</sup>

Além de escritor engajado em processos sociais, é ainda compositor e cantor de *rap*, tendo gravado o álbum *Determinação* (2003), que conta com as participações de Chico César e Arnaldo Antunes. Como roteirista, escreveu para as séries *Cidade dos homens* (Globo), *9mm: o calibre da justiça* (Fox) e *187* (HBO). Foi, como já citado, colunista da revista *Caros Amigos*, conselheiro editorial do *Le Monde Diplomatique Brasil* e, também, apresentador do programa televisivo *Manos e minas* na TV Cultura.<sup>174</sup> Como produtor, lançou o documentário *Literatura e Resistência* (2009) pela marca editorial Selo Povo, da qual é editor e fundador.

Em relação ao selo editorial, pode soar controverso seu uso, uma vez que Ferréz mostra-se contrário à alienação do trabalho, à sociedade de consumo, aos moldes estabelecidos pelo sistema que injustiça e elimina sujeitos para que uns possam ter mais que outros. Entretanto, aqui entra a questão proposta por Walter Benjamin e retomada por Terry Eagleton: “Qual a proposição da obra literária *dentro* das relações produtivas de sua época?”<sup>175</sup> Interpretando Benjamin, Terry Eagleton aponta:

Ele quer dizer que a arte, como qualquer outra forma de produção, depende de certas técnicas produtivas – certos modos de pintura, publicação, apresentação teatral e assim por diante. Essas técnicas fazem parte das *forças produtivas* da arte, o estágio de desenvolvimento da produção artística; e elas

<sup>172</sup> BIBLIOTECA VILLA LOBOS, 2015. YouTube.

<sup>173</sup> Nesse sentido, falando sobre a questão dos escritores e a postura que, em geral, assumem, Sartre diz: “É preciso, pois, retornar ao público burguês. O escritor se gaba de haver rompido todas as relações com ele, mas, recuando o rebaixamento social, condena sua ruptura a permanecer simbólica: exhibe-a incessantemente, indica-a pelo seu modo de vestir, pela alimentação, pela mobília, pelos novos hábitos que assume, mas não a realiza de fato. É a burguesia que o lê, é só ela que o sustenta e decide quanto à sua glória. É em vão que ele finge recuar para considerá-la em conjunto: para julgá-la, seria necessário em primeiro lugar que ele sáisse de dentro dela, e não há outra maneira de sair se não experimentando os interesses e a maneira de viver de outra classe. Como ele não se decide a fazer isso, vive na contradição e na má-fe, pois sabe, e ao mesmo tempo não quer saber, para quem escreve [...] Muitas vezes se identifica com um possesso, pois, se vomita palavras sob o domínio de uma necessidade interior [...]” (SARTRE, 2015, p. 101-103)

<sup>174</sup> Informações disponíveis no *blog* do autor, *Enciclopédia Itaú Cultural* e *Revista Fórum*: <<http://blog.ferrezescritor.com.br/>>, <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa280342/ferrez>>, <<https://revistaforum.com.br/revista/a-literatura-marginal-de-ferrez/>>.

<sup>175</sup> EAGLETON, 2011, p. 110.

envolvem um conjunto de relações sociais entre o produtor artístico e seu público.<sup>176</sup>

Ferréz teve seus romances publicados por editoras diferentes, entre elas uma de grande porte, a Planeta. Entretanto, relata que se cansou de negociar seus livros e os termos dos contratos pelos quais acaba ficando refém das editoras. Tal situação o leva a buscar alternativas diferentes para a publicação de seus livros.

Pierre Bourdieu faz relação entre a ideia proporcionada pelo campo editorial e o artista:

De fato, a lógica das homologias estruturais entre o campo dos editores ou das galerias e o campo dos artistas ou dos escritores correspondentes faz com que cada um dos “condilhões do templo” da arte apresente propriedades próximas das de “seus” artistas ou de “seus” escritores, o que favorece a relação de confiança e de crença na qual se baseia a exploração (podendo os negociantes contentar-se em apanhar o escritor ou o artista em seu próprio jogo, o do *desinteresse estatutário*, para obter dele a renúncia que torna possíveis seus lucros).<sup>177</sup>

As forças produtivas que englobam o fazer da literatura é que levam Ferréz a criar o próprio selo editorial, pois deseja, enquanto produtor literário, que sua arte e os demais estágios de desenvolvimento que compõem a criação de um livro se aproximem mais do seu público, das pessoas às quais ele quer direcionar suas obras dentro de seu escopo literário. Outro fator que corrobora a criação do selo é o fato de sua literatura causar certo incômodo nas casas editoriais, que muitas vezes querem controlar o conteúdo dos trabalhos do autor. Sobre isso diz:

Eu ainda passo muito veneno quando vou em editoras. Você imagina por ter sido de periferia durante quarenta anos, por ter essa narrativa de periferia, por escrever para vocês, por fazer um texto voltado para o nosso povo, tem sim uma discriminação. Não dá para falar que não tem, quando você vai a uma editora você é tratado de uma forma diferente, não vou mentir para você que eu chego lá é tudo tranquilo como com outros autores, afinal eu não estou ali do lado dos caras tomando cafezinho, eu não estou participando daquela vida deles jogando tênis, de alguns autores que são privilegiados e que você vê sendo citado nas revistas e em outros lugares [...]<sup>178</sup>

Enquanto sujeito periférico que escreve para a periferia e que deseja que outros escritores marginais também publiquem, o autor diz: “ninguém controla nossa história”.<sup>179</sup> A partir dessa ideia, Ferréz desenvolve o próprio selo sob o qual poderá publicar trabalhos da periferia, editados por outros periféricos, pessoas que saibam da realidade da periferia.

Esse é um vídeo bem realista de por que eu resolvi montar a editora e chamar de Selo Povo [...] é porque realmente eu acho que vocês merecem uma edição

<sup>176</sup> EAGLETON, 2011, p. 110.

<sup>177</sup> BOURDIEU, 1996, p. 245.

<sup>178</sup> FERRÉZ, 2019b. YouTube.

<sup>179</sup> FERRÉZ, 2019b. YouTube.

sem controle da elite. Como fazer um livro de periferia e ele ser editado pela elite? Como você vai fazer um documentário de periferia, falar sobre um assunto muito próprio da periferia, e ser editado por um cara que nunca sofreu, que sempre viveu uma vida mais tranquila. Essa edição, esse trabalho editorial que eles fazem, muitas vezes tiram a verdade, tiram a crueza dos livros. Eu sempre acredito que a gente tem que fazer o livro até o nível final.<sup>180</sup>

Essa, também, pode ser tida como uma forma de engajamento, corroborando o ponto de vista benjaminiano, que não “aceita de modo indiscriminado as forças de produção artística existentes”<sup>181</sup> e acaba revolucionando tais forças. Enquanto escritor não se ocupa somente com o texto, pois se preocupa, também, com os seus meios de produção.<sup>182</sup> O selo editorial do autor pode ser entendido como mais uma forma de engajamento, pois “não se limita à apresentação de opiniões políticas [...] ele se revela no grau em que o artista reconstrói as formas artísticas à sua disposição”.<sup>183</sup> Todos esses fatores se concretizam na perspectiva de urgência colocada pelo escritor de que “a periferia tenha o comando da palavra, [e] que a gente não seja representado pelos outros [...], essa é minha luta”.<sup>184 185</sup>

### A produção literária de Ferréz

O engajamento de Ferréz rendeu-lhe vários outros frutos literários. Além das duas obras já citadas, escreveu outras oito. O seu segundo romance, *Manual práctico do ódio*, publicado em 2003, mesmo período em que se ocupava com outros projetos, mostrou o amadurecimento da sua escrita. A trama, assim como no romance anterior, passa-se na periferia e quase sempre com personagens ali residentes, entretanto, retratados com maior profundidade, se comparados ao romance anterior. Pode-se dizer que *Manual práctico do ódio*

trata, sobretudo, da vida na periferia; talvez seja melhor dizer que trata essencialmente de vidas, e que essas se encontram na periferia. Trata do cotidiano e das relações sociais de sujeitos que se apaixonam, constroem sonhos, sentem ciúmes, sofrem de solidão e odeiam. O ódio está presente no decorrer de todo o texto como chave da narrativa e, por diversas vezes, não

<sup>180</sup> FERRÉZ, 2019b. YouTube.

<sup>181</sup> EAGLETON, 2011, p. 111.

<sup>182</sup> EAGLETON, 2011, p. 112.

<sup>183</sup> EAGLETON, 2011, p. 112.

<sup>184</sup> FERRÉZ, 2019b. YouTube.

<sup>185</sup> “Ao reafirmar sua identidade ‘marginal’, Ferréz revela sua absoluta alteridade em relação ao que apresenta o perfil de outros escritores de ficção. Ferréz cria sua própria categoria dentro da ordem hegemônica de um sistema literário estabelecido por escritores brancos de classe média que são consagrados pela crítica e pelo público. Ao mesmo tempo, Ferréz está ciente da impossibilidade da completa autonomia em uma era de capitalismo global que visualiza a propriedade cultural como bens lucrativos” (HERNÁNDEZ ROMERO, 2018, p. 227).

só como sentimento das personagens da trama em seus variados eixos, como também na forma de escrita do próprio narrador.<sup>186</sup>

O romance traz a história de um grupo que planeja um grande assalto. A realização do crime e a distribuição dos dividendos permitirá que cada um leve uma vida confortável e realize seus sonhos de consumo. O ódio é apresentado em diferentes níveis, “se mostra ora como ódio social”,<sup>187</sup> dados o contexto econômico e as diferenças de classe que causam a desigualdade; ora nas divergências e rixas entre os criminosos, dadas a competitividade e a cobiça.

A narrativa gira em torno do protagonista Regis, criminoso ambicioso e impiedoso, que deseja alcançar a riqueza por meio da criminalidade. Ao unir-se a Lúcio Fé, Celso Capeta, Aninha, Mágico e Neguinho da Mancha na Mão, vê a possibilidade de cometer o crime que lhe trará o dinheiro que sempre almejou.

*Manual práctico do ódio* não transpira somente ódio e violência, pois, pela via dos olhos do narrador, é possível atingir o interior dos personagens construídos com profundidade, com dimensões psicológicas bem delineadas. Sobre esse ponto, Adélcio Souza Cruz reflete que o “romance de Ferréz trata, além do ódio, da brutal falência da escolha pelo crime como solução à exclusão do modelo consumista de cidadania”.<sup>188</sup> O texto, dividido em capítulos e blocos, permite ao leitor se aprofundar em cada personagem e, em contrapartida, a escrita “corroborava a ideia de simultaneidade entre o ato de narrar e os acontecimentos ao redor da voz que relata cada cena do enredo”.<sup>189</sup> O narrador “dirige sua atenção aos pequenos detalhes do cotidiano de cada personagem e dá ouvidos aos seus mais diversos pensamentos: o que compõe, ao final da narrativa, um mosaico de sujeitos que transbordam sentimentos que vão, humana e subitamente, do amor ao ódio”.<sup>190</sup>

A riqueza composicional dos personagens é abordada por Andrea Cimarelli,<sup>191</sup> tradutor de Ferréz para o italiano:

O mais belo no livro é o estudo e a análise psicológica dos personagens, a história, a temática do livro em si. O assalto narrado se torna secundário considerando o peso dos vários personagens. A coisa mais fantástica no livro são os personagens, todos eles. Cada um é fruto de uma análise fantástica.<sup>192</sup>

<sup>186</sup> CHAVES; OLIVEIRA; SILVA, 2010, p. 67.

<sup>187</sup> CHAVES; OLIVEIRA; SILVA, 2010, p. 67.

<sup>188</sup> CRUZ, 2009, f. 180.

<sup>189</sup> CRUZ, 2009, f. 196.

<sup>190</sup> CHAVES; OLIVEIRA; SILVA, 2010, p. 69-70.

<sup>191</sup> O tradutor veio até o Brasil antes de começar seu trabalho para conhecer Ferréz, conviver com ele, conhecer a rotina e a vida no Capão Redondo para aprender as gírias, expressões e compreender o mundo de que fala o autor (BIBLIOTECA VILLA LOBOS, 2015. YouTube).

<sup>192</sup> FERRÉZ, 2009, DVD.

O narrador lança um olhar intenso sobre a realidade do sujeito periférico e uma visão particular sobre aquele que está na criminalidade. Por meio de conjecturas sobre a vida de personagens, mostra por que muitos optam pelo crime como caminho para uma pretensa “felicidade” calcada na posse de dinheiro e bens materiais. Desejos a que os periféricos não estão imunes e dos quais se veem excluídos, pois as oportunidades são poucas e as aspirações profissionais escassas.

[...] começou a pensar nas profissões que sobravam para todos que conhecia, quando refletia sobre isso nunca achava algo a que podia se dedicar e ganhar um dinheiro honestamente, a caixa de isopor no farol cheia de água gelada e refrigerante ela não aguentaria carregar por muito tempo no sol quente, imaginava todos fechando o vidro na sua cara, dando risada pelo vidro fumê, ela não conseguiria vender CD do Paraguai da filha do cantor sertanejo, não conseguiria olhar para a foto daquela oportunista o dia inteiro e ver senhoras que não têm o que comer direito juntando as notas de um real para comprar aquela baboseira sobre amor, também não se imaginava ficando em pé na lotação, pedindo para os passageiros se apertarem mais um pouco, pois precisa sempre caber mais um, não seria a empacotadora daquele mercado, de onde todos saíam com os carrinhos cheios e no final do dia de trabalho ela não teria nem o suficiente para comprar o pão e o leite, não se imaginava sendo a catadora de latinha de alumínio para o ferro-velho mais próximo, se abaixando o dia inteiro perante centenas de pessoas para ganhar cinco reais.<sup>193</sup>

O trecho reproduz o pensamento de Aninha, que nutria vários sonhos mas não conseguia ver as aspirações se concretizarem, pois “nas profissões que sobravam para todos que conhecia [...] nunca achava algo a que podia se dedicar e ganhar um dinheiro honestamente”<sup>194</sup> dentro das oportunidades que a vida lhe ofereceria. Por isso, conclui que só teria tal concretização pela via do crime. Essa ideia pode ser percebida dentro da óptica de que

O desespero que se instaura nas relações, quase completamente deterioradas, parece advir do desejo e do equívoco de romper/derrotar todas as barreiras discriminatórias “apenas” quando se ultrapassa a “linha da pobreza”. Obsessão que invariavelmente leva alguns membros desse esgarçado corpo social à utilização da violência, como o meio mais rápido de alcançar às benesses trazidas pelo vento do consumo. Os exemplos dessa ausência de solidariedade subalterna estão dispostos por todo o enredo de *CDD* [*Cidade de Deus*] e *MPO* [*Manual prático do ódio*].

As duas narrativas transmutam em “forma literária” o que Loïc Wacquant identifica como “um círculo auto-alimentador de decadência urbana e violência mortal, empurrando bairros inteiros a uma espiral de deterioração” (2005: 84). A ausência do Estado só não é completa devido à presença da polícia que, por sua vez, se divide em proteger a população de tais áreas e impedir que o “crime” chegue ao “asfalto” e perturbe de vez a vida dos “cidadãos de bem”.<sup>195</sup>

<sup>193</sup> FERRÉZ, 2014a, p. 209-210.

<sup>194</sup> CHAVES; OLIVEIRA; SILVA, 2010, p. 74.

<sup>195</sup> CRUZ, 2009, f. 87.

Em um olhar superficial, pode parecer que *Manual prático do ódio* tem como objetivo expor a pobreza e por ela justificar a violência, bem como justificar o criminoso e a criminalidade. Na verdade, a obra caminha numa direção contrária, e tais questões são suporte para a crítica ao modelo econômico vigente, aos apelos consumistas, à distribuição desigual da renda. O romance exhibe as armadilhas montadas para o periférico em relação à sua alienação para o consumo e para práticas que levam esses sujeitos a perderem suas vidas na criminalidade. A pobreza aparece não somente como um problema, mas também como causa da exclusão, da falta de opções e de dignidade. O crime aparece como um caminho possível para quem deseja se inserir na sociedade que valoriza a posse como sinônimo do ser bem-sucedido. Ferréz constrói uma narrativa que representa essas ilusões, a mentira do “ter para ser” e as armadilhas em que caem os sujeitos periféricos que desejam alcançar a felicidade ilusória por meio do crime. É indo nessa vibração que os acontecimentos da obra retratam com realismo os fatos sociais. Dessa maneira, pode-se dizer que

O “realismo” desses romances [*Capão pecado* e *Manual prático do ódio*] é um realismo determinado por ações concretas de poder e afetos,<sup>196</sup> sendo os dois [...] intimamente vinculados. Em função do seu poder disponível, os sujeitos se entregam aos seus afetos e os traduzem imediatamente em ações, ações que produzem novos afetos: um círculo vicioso. Os espaços onde se produzem as ações e onde se vivem os afetos são escassamente descritos se, por exemplo, compararmos as descrições de casas, ruas, de espaços quer sejam íntimos, quer sejam públicos, com as descrições dos romances realistas, naturalistas ou de costumes. Todos os espaços se tornaram puros cenários de conflitos causados e determinados por reações afetivas espontâneas: as cenas de violência, cenas de encontros sexuais, perseguições, cenas de traição.

A redução dos afetos e das atuações dos atores a um nível elementar corresponde à sua percepção de seu modo de vida, que está reduzido a um mundo de objetos elementares.<sup>197 198</sup>

<sup>196</sup> Aqui, afeto está relacionado à “teoria dos afetos” descrita por Horst Nitschack, a partir das reflexões sobre as emoções na crítica cultural de Gilles Deleuze, como teoria mediante a qual “é possível se aproximar das complexas relações entre emoção e razão, entre o subjetivo e o objetivo, entre o público e o privado, entre o corpo e o espírito, e examiná-las, bem como ao mesmo tempo, questionar e reformular essas dicotomias tradicionais e criar uma nova concepção de intersubjetividade” (NITSCHACK, 2018, p. 213).

<sup>197</sup> NITSCHACK, 2018, p. 220.

<sup>198</sup> Na nota de rodapé 147, faz-se referência à ideia de “literatura ruidosa”, trazida por Adélcio de Sousa Cruz. Essa ideia pode ser melhor caracterizada pela leitura de *Manual prático do ódio*, obra em que o autor enxerga todos os elementos que compõem o “ruído” na literatura de Ferréz. Para Cruz, os elementos da “literatura ruidosa” presentes no romance de Ferréz são: 1. “uso da violência não apenas com intuito estético” (CRUZ, 2009, f. 172), visto que a representação desta é questionada “no tocante às personagens subalternas” (CRUZ, 2009, f. 172); 2. “o tom pedagógico desfilando através da voz narrativa” (CRUZ, 2009, f. 172), como já pontuado aqui, a ideia de que o “crime não compensa”; 3. “simplicidade demonstrada pela voz narrativa com a ética do ‘sistema de atitudes’ do mundo real em que foi baseado” (CRUZ, 2009, f. 172) — com aspectos delineados a partir da leitura de Bosi —, que aponta a redução drástica do trabalho estético do texto, denominado como aspectos “antiliterários” (CRUZ, 2009, f. 172); 4. “ompimento quase total do distanciamento estético” (CRUZ, 2009, f. 172),

Quem lê Ferréz sem a ciência de suas intenções ou sem um olhar atento ao seu texto pode pensar que o escritor faz apologia à criminalidade. A escrita proposta pelo autor trata sobre o marginal sem marginalizá-lo, operando, por meio das ações entre bem/mal e da ideia de que “crime não compensa”, pois, em geral, em suas narrativas, os criminosos são vítimas das consequências do próprio crime. Ferréz não justifica o crime, não justifica o criminoso e muito menos seus atos; na verdade, seu trabalho apresenta, pela ficção, a realidade dessas pessoas, os fatos sociais, a violência física e moral, as necessidades e ausências — sobretudo a do Estado — que empurram os sujeitos da periferia para a vida do crime.

A literatura de Ferréz também transita pelos textos curtos, com dois livros de contos — *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) e *Os ricos também morrem* (2015) — e um de crônicas — *Cronista de um tempo ruim* (2009).

Nos dezenove contos de *Ninguém é inocente em São Paulo*, o autor não foge ao tema da vida na periferia. Aborda de forma ágil e dinâmica assuntos delicados que incidem sobre a vida de um periférico, muitas vezes, de maneira cômica.

No primeiro conto, intitulado “Bula”, há uma espécie de prefácio no qual são delineados alguns aspectos sobre a sua visão do gênero conto. O escritor estabelece uma conversa com o leitor mostrando, metalinguisticamente, como surgem suas histórias, seus personagens e as dificuldades que encontra no processo criativo.

Em “Fábrica de fazer vilões”, são mostrados o racismo e a violência policial. A descrição dos fatos é feita de forma marcante, levando o leitor a uma reflexão crítica em relação à discriminação contra os pretos, institucionalizada na corporação policial:

Acorda logo.  
Mas o quê...  
Vamo logo, porra.  
Ai, perai, o que tá acontecendo.  
Levanta logo, preto, desce pro bar.  
Mas eu... Desce pro bar, porra.  
Tô indo.  
Tento pegar o chinelo, cutuco com o pé embaixo da cama, mas não acho.  
Todo mundo lá embaixo, o bar da minha mãe tá fechado, cinco homens, é a Dona Zica, a Rota.  
É o seguinte, por que esse bar só tem preto?

---

causado pela ausência de catarse, a reflexão continuada por parte do leitor (CRUZ, 2009, f. 172); 5. a escrita a partir das experiências cotidianas dos autores, o que Ferréz define como “morar dentro do tema” (CRUZ, 2009, f. 172); 6. a representação literária feita por meio da “poética da periferia”, onde as “áreas de exclusão urbanas” estão aliadas ao “ruído do rap” e dos demais elementos estéticos da cultura *hip-hop* (CRUZ, 2009, f. 172); 7. por meio de retomada de recursos expressionistas ao exacerbar as dimensões físicas e/ou psicológicas das personagens (CRUZ, 2009, f. 172).

Ninguém responde, vou ficar calado também, não sei por que somos pretos, não escolhi.  
 Vamos, porra, vamos falando, por que aqui só tem preto?  
 Porque... porque...  
 Por que o quê, macaca?  
 Minha mãe num é macaca.  
 Cala a boca, macaco, eu falo nesse caralho. [...]  
 Sabe o que você é? Não. Você é lixo, olha suas roupas, olha sua cara, magro que nem um preto da Etiópia, vai roubar, caralho, sai dessa.  
 Sou trabalhador.  
 Trabalhador o caralho, você é lixo, lixo. [...]  
 É o seguinte, seus montes de bosta, vou apagar a luz, e vou atirar em alguém.  
 Mas capitão...  
 Cala a boca, caralho, você é da corporação, só obedece.  
 Sim, senhor.  
 Ou tem algum familiar seu aqui, algum desses pretos?  
 Tem não.  
 Ah! Mas se eles te pegam na rua, comem sua mulher, roubam seus filhos sem dó.  
 Certo, capitão.  
 Então apaga a luz.  
 O tiro acontece, eu abraço minha mãe, ela é magra como eu, ela treme como eu.  
 Todo mundo grita, depois todo mundo fica parado, o ronco da viatura fica mais distante.  
 Alguém acende a luz. Filho-da-puta do caralho, atirou no teto, grita alguém.<sup>199</sup>

O conto reforça a característica de Ferréz de estar entre o testemunho e o ficcional, pois traz à baila uma situação limite que, de alguma maneira, já foi experimentada por alguém que é preto e, sobretudo, por aquele que é preto e vive na periferia. O texto é um reflexo da realidade brasileira. Vejam-se dois exemplos recentes, realmente acontecidos: um músico, por ser preto, foi executado com mais de cem tiros de fuzil, “-e confundido” com um criminoso; e cinco jovens estudantes, que comemoravam o primeiro emprego de um dos amigos, foram fuzilados por serem “-e confundidos” com traficantes. Não ocorrem essas barbaridades por acaso. Nessas situações, o preto torna-se vulnerável e vítima de um preconceito institucionalizado, não só da parte dos agentes da segurança pública, mas da população em geral.

O conto em questão destaca-se pela capacidade de narrar o que não se pode falar. Personagens falam do indizível [...] A narrativa trabalha com uma tensão estabelecida entre morador e policial, caminhando para um discurso que tenta anular a existência do negro [preto], morador da periferia, como sujeito. A associação entre pobreza, periferia e criminalidade permeia todo o texto que explora temas como marginalidade, agressividade, cidadania e amedrontamento, conceitos que vão se delineando no decorrer da narrativa.<sup>200</sup>

<sup>199</sup> FERRÉZ, p. 11-14, 2006b.

<sup>200</sup> LEITE, 2013, p. 98.

Outro conto que merece destaque é “Pegou um axé”, em que é contada a história de um *playboy*, recém-formado em jornalismo e designado para fazer uma matéria sobre um grupo de *rap*.

Odiava aquele tipo de conversa, mas por uma matéria a gente até conversa com eles.

Começamos a andar, eram tantas gírias que eu estava prestando atenção somente nos finais das frases.

Acho que eles são todos iguais.

No final, se essa reportagem vai ficar muito boa, posso até continuar e desenvolver uma pesquisa.

De repente fazer um livro, afinal esse assunto está na moda. E melhor ainda, aprovar na lei de incentivo e já sair com o livro pago, isso é que é malandragem.

Figura estranha, não para de falar, também são 500 anos de pobreza.

Falta de dinheiro deve gerar uma deprê neles do caralho.

Por isso eles usam também tanta droga.

Vai ver o pai deles não trabalhou que nem o meu.

Fiquei sabendo que eles ficam só bebendo e jogando bola.

A visão vai ficando pior, quanto mais a gente anda, mais barraco vai aparecendo.

Começo a me arrepender de ter insistido na ideia.

E se isso virar um pesadelo, o que vou fazer?<sup>201</sup>

O conto mostra a maneira estereotipada das pessoas de classe média visualizarem os sujeitos periféricos e a forma velada do preconceito institucionalizado no Brasil. Além disso, o oportunismo e o querer tirar proveito de situações que envolvem periféricos por parte daqueles que não pertencem ao meio — como o desejo de se utilizar de toda aquela matéria, a qual está com asco de fazer, para conseguir a publicação de um livro, e ainda usufruindo das leis de incentivo à cultura.

Mas não somente de aspectos negativos é construída a obra, pois os relatos também marcam a diversidade de pontos positivos da periferia e seus sujeitos, tais como as manifestações culturais, a honestidade e a solidariedade.

*Os ricos também morrem* compõe-se, mais uma vez, de contos que retratam questões inerentes à periferia. Seu livro de contos anterior, *Ninguém é inocente em São Paulo*, apresenta características diferentes, uma vez que muitas das histórias não possuem narrador,<sup>202</sup> pois são processadas por meio do diálogo das personagens, fato que coloca as narrativas bem próximas ao relato. Esse procedimento revela um tratamento de linguagem peculiar por parte de Ferréz, privilegiando marcas da oralidade

<sup>201</sup> FERRÉZ, p. 58-59, 2006b.

<sup>202</sup> De acordo com Patrocínio e Brandileone, “o volume de contos apresenta narrativas que mostram uma estrutura que se assemelha a uma esquete dramática, construídas apenas pela presença de diálogos entre dois personagens, sem a demarcação de uma narração, seja em primeira, seja em terceira pessoa. Não podemos incorrer no equívoco de afirmar que todas as narrativas do volume apresentam tal estrutura. No entanto, é digno de nota o expressivo número de contos que são formados a partir deste experimento: são 17 de um total de 40 narrativas que compõem o livro, revelando a força da presença deste procedimento de linguagem na obra” (2018, p. 27).

no texto literário e, principalmente, a qualidade da construção de diálogos por parte do autor”.<sup>203</sup>

Tais características, mais uma vez, reafirmam o compromisso do autor com a literatura marginal, com os sujeitos marginalizados e periféricos, com a sua militância em prol dos desfavorecidos e seu compromisso político. Assim, Ferréz continua em sua função de relator, pois, através do seu olhar, captura o contexto periférico na sua essência. Em *Os ricos também morrem*, “para a construção desse registro cotidiano da periferia, aposta numa estética dramática que, não raro, desliza para o lirismo”,<sup>204</sup> como, por exemplo, no conto —Inda Flor”:

Falou foi bonito no começo do namoro.  
 Sorriu, foi dengoso, beijinho no rosto.  
 Mas o que sobra da rotina, depois, é outro  
 esquema.  
 A gente pede pra sair.  
 Tenho coisa pra fazer domingo.  
 Demorei porque encontrei um amigo.  
 Sem paciência nem pra ouvir os filhos.  
 Pai, brinca comigo?  
 Esnuquer e conversa de bar, o boteco até parece  
 a sala de casa.  
 Pra passar o tempo, vou fazer uma lasanha.  
 Falou foi bonito no começo do namoro.  
 Minha gatinha, minha princesa.  
 Hoje o capítulo da novela vai ser bom.  
 Cheio de amigos no carro, som alto.  
 Em casa nem um pio pro filho.  
 Domingo eu subo a ladeira, com a feira.  
 Falou foi bonito no começo do namoro.  
 Dus meus mininos, conheço cada sinal de  
 vacina.  
 Pai, brinca comigo?  
 Dus meus mininos, cada dente de leite.  
 A gente pede pra sair.  
 Tenho coisa pra fazer domingo.  
 Domingo eu subo a ladeira, com a feira.  
 Em casa sempre cara fechada.  
 Na rua se abre.  
 Amor assim não existe.  
 Pai, brinca comigo?  
 Falou foi bonito no começo do namoro.  
 Na cama faz sem gosto, não beija mais.  
 Amor assim não existe.  
 Quando sai de madrugada mata algo em mim.  
 Dus meus mininos, sei cada namorico.  
 Procuro felicidade no rosto branco de um ator  
 ruim.  
 A rotina ressecada tipo ameixa, outro  
 Domingo [...]”<sup>205</sup>

<sup>203</sup> PATROCÍNIO; BRANDILEONE, 2018, p. 23.

<sup>204</sup> PATROCÍNIO; BRANDILEONE, 2018, p. 23.

<sup>205</sup> FERRÉZ, 2015, p. 67-68.

Nesse conto, como em outros, é possível perceber o mesmo recurso estilístico, uma linguagem que –se assemelha a um texto teatral, apresentam outra particularidade, são narrativas curtas em que se privilegia um tom lírico e a adoção da primeira pessoa como narrador”.<sup>206</sup> O recurso utilizado dá uma dicção diferente à narrativa. O relato apresentado pela protagonista — que desabafa em relação ao progressivo afastamento do companheiro — confere um tom dramático à história, marcando a solidão dessa mulher que não tem com quem dividir seu desabafo, que soa como —um espécie de depoimento ou confissão”.<sup>207</sup>

Outro conto que merece destaque, mas não pela sua forma estética ou contornos diferenciados, é –Pensamentos de um correria”. Texto originalmente publicado pela *Folha de S.Paulo*, em 08 de outubro de 2007, esteve envolto em uma grande polêmica com o apresentador Luciano Huck e o Ministério Público. Para entender a relevância do conto, necessário, aqui, –abrir parêntesis”.

As questões que envolvem o conto são relativas ao assalto de que o apresentador foi vítima no último dia do mês de setembro de 2007, tendo seu relógio de marca Rolex roubado por duas pessoas em uma moto, no bairro Jardins. Huck e um amigo, que também teve roubado seu relógio, um Bvlgari, foram abordados por dois homens em uma moto enquanto estavam parados no sinal vermelho. Sob a mira de um revólver, o apresentador e o amigo entregaram as peças exigidas pelos assaltantes.

No mesmo dia, Huck solicita espaço na *Folha de S.Paulo* e escreve artigo intitulado –Pensamentos quase póstumos”, publicado no dia seguinte, 1º de outubro de 2007, na seção –Tendências e Debates” daquele periódico. O artigo, escrito em tom de desabafo, recorre a inúmeros jargões e clichês, comuns na sociedade brasileira.

Onde está a polícia? Onde está a –Elite da Tropa”? Quem sabe até a –Fropa de Elite”? Chamem o comandante Nascimento! Está na hora de discutirmos segurança pública de verdade [...]. Onde estão os projetos? Onde estão as políticas públicas de segurança? Onde está a polícia? Quem compra as centenas de relógios roubados? Onde vende? Não acredito que a polícia não saiba. Finge não saber. Alguém consegue explicar um assassino condenado que passa final de semana em casa!?”<sup>208</sup>

Feita a veiculação, a *Folha* entra em contato com Ferréz e pede que escreva um artigo para se contrapor ao texto do apresentador e empresário paulistano. Ferréz, como disse em várias entrevistas, mostrou-se relutante em escrever. Entretanto, acaba aceitando a encomenda. Após ler e analisar o texto de Huck,

<sup>206</sup> PATROCÍNIO; BRANDILEONE, 2018, p. 27.

<sup>207</sup> PATROCÍNIO; BRANDILEONE, 2018, p. 27.

<sup>208</sup> HUCK, Luciano. Pensamentos quase póstumos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1º out. 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0110200708.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

opta por escrever um conto numa seção do jornal *Folha de S.Paulo*, “Tendências/Debates”, que não prevê a forma textual ficcional. Desse modo, segundo destaca Carolina de Oliveira Barreto, em dissertação concluída em 2011, o autor tenciona o lugar do texto de opinião, evidenciando que é ficção, criada com base em determinado ponto de vista. Além disso, assegura a autora, desestabiliza os objetivos da própria seção do jornal, pois ao escolher o conto como gênero textual mais apropriado, mostra que a ficção seria mais potente em trazer à tona as divergências e as diferenças nos comentários dos leitores, por parte das tensões entre experiência e linguagem e pelos diferentes níveis de referência do texto no mundo. Contudo, esta estratégia trouxe problemas para o autor. Entre defensores e acusadores de um e de outro, Ferréz ficou com a pior: foi indiciado por apologia ao crime, por construir um texto literário no qual o narrador mostraria, ao longo do texto, os pensamentos e a ação do “correria” [aquele que realiza assaltos rápidos e precisa correr para fugir do local]<sup>209</sup>

No conto, é narrado o assalto do ponto de vista do assaltante.

A hora estava se aproximando, tinha um braço ali vacilando. Se perguntava como alguém pode usar no braço algo que dá pra comprar várias casas na sua quebrada. Tantas pessoas que conheceu que trabalharam a vida inteira sendo babá de meninos mimados, fazendo a comida deles, cuidando da segurança e limpeza deles e, no final, ficaram velhas, morreram e nunca puderam fazer o mesmo por seus filhos!

Estava decidido, iria vender o relógio e ficaria de boa talvez por alguns meses. O cara pra quem venderia poderia usar o relógio e se sentir como o apresentador feliz que sempre está cercado de mulheres seminuas em seu programa.

Se o assalto não desse certo, talvez cadeira de rodas, prisão ou caixão, não teria como recorrer ao seguro nem teria segunda chance. O correria decidiu agir. Passou, parou, intimou, levou.

No final das contas, todos saíram ganhando, o assaltado ficou com o que tinha de mais valioso, que é sua vida, e o correria ficou com o relógio.

Não vejo motivo pra reclamação, afinal, num mundo indefensável, até que o rolo foi justo pra ambas as partes.<sup>210</sup>

As reflexões do autor levam em conta dois questionamentos: como alguém pode andar com um relógio que vale mais de R\$50.000,00 nas ruas de São Paulo, uma cidade onde imperam os mais brutais tipos de violência à dignidade humana, dadas as desigualdades sociais? E por que o apresentador de TV em seu texto não enalteceu o fato de ter ficado com seu bem mais precioso, a própria vida, em detrimento de um relógio, ainda mais em uma cidade onde pessoas morrem por muito menos que um Rolex?

Além de assinalar essas questões, aproveita o texto para fazer críticas pontuais em relação ao tipo de entretenimento promovido pelo apresentador de TV:

Nunca gostou do super-homem nem de nenhum desses caras americanos, preferia respeitar os malandros mais velhos que moravam no seu bairro, o exemplo é aquele ali e pronto.

<sup>209</sup> BRANDILEONE, 2017, p. 47.

<sup>210</sup> FERRÉZ, 2015, p. 99. Pode, também, ser acessado pelo link na *Folha de S.Paulo*: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0810200708.htm>>.

Tomava tapa na cara do seu padrasto, tomava tapa na cara dos policiais, mas nunca deu tapa na cara de nenhuma das suas vítimas. Ou matava logo ou saía fora.

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

Ele ganhou logo cedo um kit pobreza, mas sempre pensou que, apesar de morar perto do lixo, não fazia parte dele, não era lixo.<sup>211</sup>

Há que se levar em conta que se tratava de um conto. Muitos artistas saem em sua defesa. Zeca Baleiro, por exemplo, publica artigo no mesmo periódico em que o entrave começou.

Por que um cidadão vem a público mostrar sua revolta com a situação do país, alardeando senso de justiça social, só quando é roubado? Lançando mão de privilégio dado a personalidades, utiliza um espaço de debates políticos e adultos para reclamações pessoais (sim, não fez mais que isso), escorado em argumentos quase infantis, como “sou cidadão, pago meus impostos”. Dias depois, Ferréz, um porta-voz da periferia, escreveu texto no mesmo espaço, “romanceando” o ocorrido. Foi acusado de glamourizar o roubo e de fazer apologia do crime.

Antes que me acusem de ressentido ou revanchista, friso que lamento a violência sofrida por Huck. [...]

Igual direito de expressão foi dado a Huck e Ferréz. Do imbróglio, sobram-me duas parcas conclusões. A exclusão social não justifica a delinquência ou o pendor ao crime, mas ninguém poderá negar que alguém sem direito à escola, que cresce num cenário de miséria e abandono, está mais vulnerável aos apelos da vida bandida. Por seu turno, pessoas públicas não são blindadas (seus carros podem ser) e estão sujeitas a roubos, violências ou à desaprovação de leitores, especialmente se cometem textos fúteis sobre questões tão críticas como essa ora em debate.

Por fim, devo dizer que sempre pensei a existência como algo muito mais complexo do que um mero embate entre ricos e pobres, esquerda e direita, conservadores e progressistas, excluídos e privilegiados. O tosco debate em torno do desabafo nervoso de Huck pôs novas pulgas na minha orelha. Ao que parece, desde as priscas eras, o problema do mundo é mesmo um só – uma luta de classes cruel e sem fim.<sup>212</sup>

Outra manifestação importante foi a do professor Idelber Avelar, da Universidade de Illinois, que se disponibilizou como testemunha literária de Ferréz. Até mesmo o delegado que atendeu o caso na delegacia não entendeu a razão do indiciamento, uma vez que se tratava de um conto. Ferréz foi condenado a pena em que deveria distribuir cestas-básicas, porém não aceitou a condenação, pois em suas convicções não faz trabalho social para pagar pena, faz pela necessidade de ajudar o próximo. Finalmente, o caso acabou arquivado.

Como mencionado, houve a necessidade de “abrir parêntesis”, para explicar a atmosfera do conto. Ferréz escreve seu conto dialogando com o texto de Huck,

<sup>211</sup> FERRÉZ, 2015, p. 99. Pode, também, ser acessado pelo link na *Folha de S.Paulo*: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0810200708.htm>>.

<sup>212</sup> ZECA BALEIRO. O rolo do Rolex. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 29 out. 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2910200708.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

refletindo sobre as questões que envolvem as diferenças de classe e as desigualdades presentes no Brasil como fato gerador da violência.

Enquanto o apresentador revela que, como figura pública, sua morte seria sentida com pesar por muitas pessoas – tanto sua família quanto seu público, incluindo o governador e o presidente –, que ficariam pesarosas caso tivesse recebido “balas de chumbo na testa”, o “terrorista” não teria qualquer pessoa que chorasse por ele. Caso viesse a fracassar em sua missão criminosa, diferente do que Huck imagina para si, não haveria manchete no Jornal Nacional ou nem mesmo o fato chegasse aos rodapés do noticiário dos periódicos. Portanto, Ferréz ironiza, tangenciando com sarcasmo o texto do apresentador: “Eu em algum lugar que São Paulo está ficando indefensável, mas não sabia o que queriam dizer, defesa de quem? Parece assunto de guerra” (FERRÉZ, 2015, p. 99).

Ignorar, portanto, o diálogo de “Pensamentos de um terrorista” com o texto de Huck, bem como a sua carga ficcional, é concebê-lo como um registro do “fato como ele foi” e, assim, ser incapaz de reconhecer os recursos expressivos utilizados por Ferréz, os quais ampliam as possibilidades de compreensão do texto. Leitura equivocada da maioria dos leitores, que não apenas põe a nu os valores que nutre parte da sociedade brasileira, mas também que transformou uma peça ficcional em caso de tribunal.<sup>213</sup>

Cabe, mais uma vez, ressaltar que Ferréz não defende a criminalidade, tampouco justifica ou faz da violência um ato que deva ser praticado, pois trabalha com a questão apresentando a realidade dos sujeitos que estão envolvidos nas instâncias marginais sem marginalizá-los. *Os ricos também choram* é mais uma obra que referenda essa dimensão trabalhada pelo escritor.

*Cronista de um tempo ruim* apresenta a mesma verve ácida. Primeiro livro do autor a ser editado por seu próprio selo editorial, Selo Povo, conta com 23 crônicas em sua primeira edição, sendo adicionadas mais cinco à segunda edição, totalizando 28. Nessa obra, o narrador transita por São Paulo como observador e toma notas da profusão de acontecimentos na cidade do ponto de vista do morador da periferia, direcionando o olhar para o marginalizado, sempre se utilizando de “fontes de aumento para que enxergadas as contradições o leitor possa (re)conhecê-la como território de desigualdades”.<sup>214</sup>

*Pode-se dizer que a cidade é subdividida em duas, e isso é claro, central e periférica, a parte difícil é dizer quem cerca quem. Que os moradores da periferia (como eu, tá ligado?) vão no centro para prestar serviço não é nenhuma novidade, mas e a diversão? E desfrutar a cidade? Aí são outros quinhentos, ou melhor, outros 450.*

Poderia citar milhões de motivos para não gostar da cidade, poderia divagar por mil fitas, mas a cidade é mãe, terra de arranha-céus, pátria dos desabrigados, lar de Germano Mathias e sempre será assim. São Paulo continuará iludindo com sua leve manta, e se andarmos à noite por ela não veremos somente boates, bares, casas de relaxamento, *ruas nobres que parecem as de Londres, comércio luxuosos que nos fazem ir para Tóquio, lojas que nos levam ao passado e a por um pé no futuro. Mas se olharmos*

<sup>213</sup> BRANDILEONE, 2017, p. 47.

<sup>214</sup> RIBEIRO; MIRANDA, 2011, p. 50.

*com detalhe veremos crianças, filhos de seus não tão ilustres moradores acompanhados da famosa “senhora do chapelão” (fome) em quase toda esquina.*

–Mas passa fome quem quer em São Paulo?! Já diria o sábio professor à sua turma de alunos escolhidos pelo sistema financeiro de algum colégio tipo o Salesiano.

É quente, quem não quiser que venda chiclete, balinha, Bob Esponja, afinal num é igual para todos a entrega do troféu de cidadão honorário.

Vem maranhense, vem pernambucano, vem baiano, mas daqui direto pro albergue, ou quem sabe para a periferia. (São Paulo é a segunda Bahia e o segundo Rio em termos de baianos e cariocas.)

Não há vagas, mas há espaço para todos, desde que cada um esteja em seu devido lugar, certo, manos?<sup>215</sup>

O trecho citado é tirado da crônica –Sobreviver em São Paulo”. Nela prevalece a ideia da cidade partida, dividida por fatores econômicos, sociais, bairros e circuitos culturais, marcando a literatura de Ferréz com a dicotomia margem/centro. Como qualquer outra cidade brasileira, São Paulo, a maior delas, é o expoente do contraste entre luxo e falta, pobreza e riqueza, um gigantesco abismo entre quem não tem um real para comer e quem paga cinco mil por um jantar. A contradição está posta nessa crônica, com bastante contundência. Os jargões, presentes na boca de muitos das classes média e alta, são colocados em xeque pela forma irônica com que o autor os rebate, pois está ciente de que não há na sociedade a prevalência da meritocracia, uma vez que os louros não são frutos da justiça e sim da desigualdade. A crônica ressalta o cosmopolitismo de São Paulo, contudo afirma que a cidade é acolhedora desde que cada um esteja em seu lugar, conforme-se com ele.

Outro aspecto a ser destacado é o uso da linguagem, pois a descrição dos fatos é feita por um periférico. Isso reafirma a consciência de Ferréz em relação ao poder da linguagem, porém subverte esse poder para enfatizar que os sujeitos colocados à margem possuem sua própria maneira de falar e que, para tal, não necessitam de se expressar ou veicular suas vozes de acordo com o que é determinado por regras impostas pela sociedade normatizadora.

Duas outras crônicas que merecem destaque são –SPPCC” e –Meu dia na guerra (ou: Vamos atirar nos entregadores de pizza)”. Em ambas o cerne do texto são os ataques do PCC em São Paulo, em 2006.

Em –SPPCC”, Ferréz tece comentários sobre os primeiros ataques da facção criminosa, apontando o descaso do Poder Público do Estado de São Paulo e anotando previsões dos rumos que os ataques iriam tomar (com observações pontuais de alguém

---

<sup>215</sup> FERRÉZ, 2018, p. 27-28, grifou-se.

que já conhece bem a forma como criminosos, o Estado e agentes de segurança pública levam em juízo seus atos) e escreve:

São Paulo já é refém do medo há muito tempo, não adianta fazer linha dura, pois quem não tem nada a perder é que parte para a vida criminal. [...]

O que deu errado? O que a mídia em geral está omitindo? Por que ninguém explica essa guerra? [...]

A segurança do Sr. Alekmin mente, mente tanto que está atolada na própria mentira, que se tornou tão grande, que de tempos em tempos explode na cara deles.

Um muro grafitado, duas viaturas da Rota tombadas, fuziladas, um assaltante em cima, com símbolo do PCC, esse tipo de atitude vai fazer sangrar muito inocente, porque ninguém tem o símbolo do “partido” tatuado na testa, então uns pagam pelos outros. Ou seja: os policiais militares mal treinados e muitas vezes inconsequentes vão descontar isso tudo no povão, como já está acontecendo.<sup>216</sup>

O escritor faz duros comentários em relação às políticas do Estado, questionando os fatos que não são mostrados. A fala demonstra preocupação porque há informações não veiculadas pelos canais de televisão, fazendo com que grande parte do público que não tem acesso a outros meios de informação se torne sujeita à manipulação dos dados, absorvendo fatos enganosos como verdades. Essa preocupação se dá porque o autor conhece o nível de alienação que há nas periferias e nas camadas mais pobres da sociedade que têm baixa escolaridade e dificuldade de filtrar informações. A crítica também se dirige à forma como o governo autoriza as forças de segurança a agirem, haja vista a ação violenta e letal dos policiais — sendo essa força descarregada sobre a periferia:

O Geraldo na verdade – nem através de seu governo linha dura, onde cada esquina tem uma viatura, principalmente na periferia [...] nem através dessa tentativa de fazer um campo de concentração moderno está conseguindo algum resultado.

O único resultado visível dessa nova modalidade de governo é esse: três jovens mortos em apenas um dia, todos pela polícia, e só aqui na rua da minha casa e uma rua paralela.

Teve um que presenciei, foi na paralela, um rapaz estava andando de Golf e, quando viu que seria parado pela polícia, acabou batendo o carro e saindo correndo a pé. Então eles foram pela lei do nosso secretário “se não parar, vai morrer”, e meteram bala no menino [...] Morreu na frente de todos [...] O crime dele não foi roubar um carro, o carro era dele, o crime foi não ter carta então decidiu correr.

E só para deixar claro, se os policiais cumprissem o protocolo ninguém tinha medo, levaria a moto ou carro para o pátio e depois o menino ia buscar [...] <sup>217</sup>

A certeza do autor é que os legítimos criminosos, aqueles que começaram o ataque e aqueles que revidam em inocentes, não pagariam por seus atos. Toda a conta seria paga pelo cidadão comum — e as principais vítimas desses crimes seriam jovens da periferia.

<sup>216</sup> FERRÉZ, 2018, p. 19.

<sup>217</sup> FERRÉZ, 2018, p. 20.

–Meu dia na guerra (ou: Vamos atirar nos entregadores de pizza)” é outro texto escrito durante os ataques do PCC. As críticas são em relação à forma como o Estado de São Paulo se omite perante as circunstâncias de barbárie colocadas pelo conflito entre policiais e a organização criminosa.

São Paulo tem um novo governador, que fez campanha em três dias, e saiu mais barato que tomar somente uma boca de fumo no Rio de Janeiro. O Estado abraçou, e assim caiu perante o poder paralelo. A morte de todos os policiais e de algumas vítimas civis foi ignorada quando o governo sentou e compactuou.<sup>218</sup>

O que chama a atenção na crônica é a maneira irônica com que o autor critica o Estado. Para construir essa ironia, são reportados alguns assassinatos de cidadãos que foram esdruxulamente executados: como o vendedor de flores do Capão Redondo, Brigadeiro, e entregadores no Parque Santo Antônio e no São Mateus.

Um cara com chapéu de palha em forma de coquinho, roupas estilo hippie, também entra e cumprimenta a todos, é o Brigadeiro, rapaz firmeza que vive por ali. No dia das mães, enquanto os policiais começam a ser assassinados por membros do partido, ele vende rosas na rua principal do Capão, a Comendador Santana.

Fazendo um bico ali, outro, lá é assim que Brigadeiro vive, nada diferente da maioria da população de Sampa. [...]

Ah! Quanto ao Brigadeiro, aquele das flores, gente fina pra caralho, ele resolveu ficar na barraca em frente onde morava, junto com os amigos, bebia cerveja e falava sobre tudo que tava acontecendo em São Paulo.

Um carro parou antes da barraca, desceram cinco monstros de touca ninja, chegaram falando que era polícia, e em seguida sacaram as armas, calibre 12, pistolas e alguns calibres trinta e oito [...]

Mas não para por aí, Ricardo Vendranelli tinha 16 anos, e tinha acabado de largar o trampo, era entregador de pizza.

Voltando para casa, depois de ver a namorada, parou para falar com um amigo, foi então que dois homens de touca ninja começaram a atirar.

Já outro caso, o de Wesley Eduardo Barbosa, 18 anos, é mais ousado, muitas testemunhas viram dois homens saírem de um carro da força tática da PM vestidos de touca ninja. Fizeram o Wesley e o amigo ajoelharem e atiraram na cabeça dos dois. Wesley também era entregador de pizza [...]

Vocês acham que matando entregadores de pizza e de flores vamos mudar alguma coisa?

Guerra em São Paulo, quem paga é o povo.<sup>219</sup>

–Vocês acham que matando entregadores de pizza e de flores vamos mudar alguma coisa?” A pergunta, direcionada ao Estado que responde aos problemas com medidas paliativas, também é uma forma de acusar o Estado de apenas querer mostrar resultados às elites. A ironia reside na forma como a pergunta aborda as soluções encontradas para engrossar os números de “criminosos” eliminados. Esses pretensos criminosos, no entanto, eram todos inocentes, sem passagem na polícia, e suas mortes

<sup>218</sup> FERRÉZ, 2018, p. 81.

<sup>219</sup> FERRÉZ, 2018, p. 80-83.

contaram –como índices relatados [sendo contabilizados como] um membro do PCC”.<sup>220</sup>

*Cronista de um tempo ruim* é uma obra que reafirma a consciência política de Ferréz em relação ao periférico e fortalece a sua ideia de literatura marginal, pois suas críticas à “sociedade do centro” e sua relação com a margem são fortes, incisivas. Nessa obra o autor exhibe contundência no relato de fatos cotidianos, conduzindo o leitor, mais uma vez, a uma reflexão crítica em relação às injustiças sociais e ao descaso do Estado para com o povo.

Ferréz também transita por outros tipos de texto. Com o desenhista Alexandre De Mayo produziu os quadrinhos *Os inimigos não mandam flores* (2006) e *Desterro* (2012). Grande apreciador desse gênero textual que, inclusive, esteve muito presente na sua formação de escritor, admira nomes consagrados, como Frank Miller, Joe Sacco, Harvey Pekar e Clive Barker. Dentre os quadrinistas brasileiros, destaca Lourenço Mutarelli, seu amigo pessoal.

*Os inimigos não mandam flores* e *Desterro* são partes da mesma história. *Os inimigos não mandam flores*, a princípio, foi pensado como a primeira parte de uma trilogia, sendo publicado em 2006 pela Media Pixel. A trilogia não pode ser realizada por cancelamentos de contratos e pressões editoriais. *Desterro* amplia a história anterior, em que é traçada a trajetória de Igordão, da infância até sua quase morte e volta para a cadeia.

A história principal está focada na prisão do protagonista, que é coagido a entregar criminosos de sua região. O delegado, forjando provas, ameaça incriminá-lo, por tentativa de assalto, assassinato e formação de quadrilha, caso não entregue o que sabe ou viu (não fica clara a razão de o protagonista ter sido preso, fato que obscurece a compreensão da história). O preso não dá ao delegado o que ele quer, pois sabe que: se delatar, morrerá nas ruas; se for condenado, ganhará respeito e, após cumprir a pena, será um sujeito bem considerado pelos criminosos.<sup>221</sup> Por essa razão, prefere assinar uma confissão forjada, com o pensamento: “Eu assino. Mas só que quando eu sair, eu mato alguém da família dele”.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> FERRÉZ, 2018, p. 80-83.

<sup>221</sup> “Na rua estou a prêmio. Nas grades respeito e chance de crescer” (FERRÉZ; DI MAYO, 2006, s.p.).

<sup>222</sup> FERRÉZ; DI MAYO, 2012, s.p.

–Cumpri a pena, mas guardei na memória uma ligação que ele [o delegado] recebeu sobre o seu irmão”.<sup>223</sup> Após cumprir sua pena, de volta ao Capão Redondo, o protagonista arma um assalto já destinado a fracassar, e envolve o irmão do delegado, um rapaz ambicioso chamado Pipo, que quer ficar rico por meio do crime.

Não era questão de vingança somente, era uma fita de deixar as coisas justas. Afinal justiça tem dois lados: as coisas quites, justas. Nós também temos nossos júris e nosso tribunal.

Na faculdade do crime, que alguns chamam de cadeia, aprendi que, acima de tudo, problemas são para serem resolvidos.<sup>224</sup>

A narrativa da história, como grande parte dos escritos de Ferréz, carrega uma premissa moral: –aqui se faz, aqui se paga”. Além do efeito moral, também é informado o –código de honra” do crime, sua forma de tribunal e todo o ciclo de impunidade que envolve o poder criminal no Brasil.

Destacam-se, ainda, dois outros importantes trabalhos do autor, voltados para a literatura infanto-juvenil: *Amanhecer esmeralda* (2004) e *O pote mágico* (2012).

*Amanhecer esmeralda*, ilustrado por Rafael Antón, é um belíssimo livro que conta a história de uma menina negra da periferia que aprende a valorizar os traços de sua cultura e de sua etnia. Tal autovalorização tem um efeito positivo na comunidade em que vive.

Em relação às críticas à sociedade, *Amanhecer esmeralda* não poderia ser diferente, pois em seu *background* está uma intensa crítica ao preconceito em relação ao preto e à sabotagem aos seus valores culturais e a sua ancestralidade, uma vez que esses bens são escamoteados pelos padrões eurocêtricos introjetados na sociedade brasileira por conceitos ultrapassados e pelo pesado legado que a escravidão deixou no país.

Em *O pote mágico* (ilustrado por Rodrigo Abrahim), é narrada, em primeira pessoa, a história de um jovem garoto do Capão Redondo que quer muito ver o pote com bolinhas mágicas que seu vizinho diz ter. Em troca de ver o pote, o vizinho pede ao garoto cinco reais. Os pais do garoto são muito pobres e não podem lhe dar o dinheiro de que precisa. Para tentar conseguir o dinheiro, faz vários trabalhos pelo bairro e, ainda assim, não consegue o dinheiro. É recompensado quando um tio o visita e lhe dá a quantia necessária. Quando procura o vizinho, descobre que este se mudou com a família.

No escopo da história, as ações narrativas e a forma do desenvolvimento do enredo são focados na periferia e em sujeitos periféricos. Na obra, diferentemente das

<sup>223</sup> FERRÉZ; DI MAYO, 2012, s.p.

<sup>224</sup> FERRÉZ; DI MAYO, 2012, s.p.

até aqui comentadas, a preocupação é de mostrar a vida de uma criança da periferia, que, como qualquer outra, vive na inocência de seus sonhos e de seus anseios. O desejo de ver algo totalmente fantástico é o que move o personagem. A dificuldade em conseguir o dinheiro traz à tona as questões sociais que Ferréz tanto trabalha. Para um garoto de classe média, não haveria dificuldade para conseguir os cinco reais. Os aspectos da pobreza são desenhados por meio do esforço da criança da periferia para conseguir a quantia irrisória. O autor delinea aspectos importantes da infância das crianças das periferias, porque elas têm os mesmos desejos de outras crianças, embora não possam realizá-los.

A escrita de Ferréz transita entre narrativas pesadas e outras de cunho “suave” e juvenil, o que mostra a diversidade de seu estilo. Ainda assim, o autor não abandona as temáticas que falam da periferia; dos contrastes entre margem e centro; do maniqueísmo que recai sobre as escolhas dos sujeitos periféricos, entre aqueles que escolhem uma vida de crimes e aqueles que resolvem encarar as dificuldades em prol de uma vida melhor; sobre os que estão à margem e que tal território é produtor de significados. A partir da reflexão sobre a margem e o marginalizado, “ele propõe que indaguemos sobre a dominação, a produção e o trabalho, ou seja, as mediações que articulam as práticas de comunicação com as dinâmicas culturais e os movimentos sociais”<sup>225</sup>. Todas essas formas revelam “que para Ferréz o campo literário assume uma função política e social concreta”<sup>226</sup>. Desse modo, o escritor “não se dissocia da participação política, que implica sempre uma atitude de intervenção na realidade, tendo em vista um projeto de transformação social”<sup>227</sup>. Essa assunção da concretude política e social confere formas realistas aos textos do autor e faz da relação da literatura com o real um projeto do escritor.

*O datilógrafo do gueto* (2020), título que corresponde à ideia de Ferréz ser visto como uma espécie de “correspondente da periferia”, foi publicado em comemoração aos 22 anos de carreira do autor. A obra contém poemas inéditos e outros já anteriormente publicados em seu *blog*, bem como letras de músicas que compôs e gravou com músicos de *rap*, *Punk Rock* e MPB.

Esse trabalho foi produzido a partir de financiamento coletivo feito na plataforma *apoia.se*, por meio da qual é possível arrecadar fundos para projetos de

---

<sup>225</sup> SUGAYAMA, 2019, p. 43.

<sup>226</sup> PATROCÍNIO, 2013, p. 177.

<sup>227</sup> OLIVEIRA; PELIZZARO, 2014, p. 27.

determinado artista, inventor, desenvolvedor ou qualquer outra pessoa que queira/necessite de apoio de seus pares para a realização de projetos.

A campanha de Ferréz contou com o apoio de quase noventa colaboradores que, como “gratificação”, puderam acompanhar todos os processos de pré-produção e produção do livro, além de receberem uma camiseta e um exemplar do livro. Foi impressa tiragem de trezentos exemplares, sendo parte destinada aos colaboradores e pouco mais de duzentos exemplares colocados à venda.

Ferréz aponta que *O datilógrafo do gueto* é um “—lbro de carreira” produzido “para os fãs, para os admiradores, para os leitores.”<sup>228</sup> O livro traz letras do disco de *rap Determinação*, um importante trabalho em sua carreira, tanto pelo conteúdo das letras quanto pelas importantes participações de Arnaldo Antunes e Chico César. Também foram publicadas letras dos grupos ConZSpiração, formado com os *rappers* Cascão e Eduardo Taddeo, e Tr3f (Três Favelas). Foram também publicados os poemas gravados no audiolivro *Palavrarmas*, que conta com as participações de Zeca Baleiro e do escritor Allan da Rosa.

O livro, dividido em 11 capítulos, traz poesias inéditas e outras que foram recitadas somente em saraus e palestras escolares, como o poema “Datilógrafo no gueto”, muito recitado em eventos nas periferias e que teve trechos usados em pichações de protesto. Ferréz diz que essa

é uma poesia que o pessoal levou para frente. Andou muito mais que alguns romances meus. É por isso que o livro chama *O datilógrafo do gueto*, é genuinamente onde pega esse tipo de literatura conceito, pega nas periferias. Muita gente trabalha o romance, os livros de contos eles não têm a profundidade de chegar nas quebradas como chegou esse poema. Como circulou as poesias e letras de Rap.<sup>229</sup>

O *rap* é um estilo musical de suma importância na carreira literária de Ferréz e uma de suas maiores fontes de inspiração política. Por essa razão, é feito tributo ao estilo musical em *O datilógrafo do gueto*: “Fazer literatura é muito solitário. Fazer romance, fazer livro de contos é muito solitário. Você não tem muito com quem conversar na quebrada porque tem pouca gente que lê — hoje tem mais, ainda bem —, outros escritores, mas eu não tinha acesso a eles. Então, o *rap* foi meu grande companheiro”.<sup>230</sup> Então, além de celebrar os 22 anos de carreira, o livro “é um respeito ao Rap”.<sup>231</sup>

<sup>228</sup> FERRÉZ, 2019c. YouTube.

<sup>229</sup> FERRÉZ, 2020. YouTube.

<sup>230</sup> FERRÉZ, 2020. YouTube.

<sup>231</sup> FERRÉZ, 2020. YouTube.

Mesmo que o escritor vibre em sua dicção literária pela periferia, dadas as questões, como já mencionado, de engajamento e plano de transformação por meio da literatura, transita por outros espaços, com outras estratégias textuais. Exemplo maior desse trânsito é o seu terceiro romance, *Deus foi almoçar*, publicado em 2012, em tudo diferente das outras produções literárias. Nele não são tematizados a periferia e seu contexto social, como em suas obras anteriores. O escritor parte para explorar um novo território: *o sujeito que está-aí*, abruptamente *jogado-no-mundo* em *desamparo* diante das problemáticas do cotidiano de uma grande cidade. Nos próximos capítulos, desenvolver-se-á análise da obra, de seus aspectos narrativos e dos aspectos que envolvem o personagem principal.

A análise desse romance em separado se justifica pelo seu caráter único em relação aos demais de Ferréz.

# Parte 2

***Deus foi almoçar – outra faceta da marginalidade em Ferréz***

*Deus foi almoçar* é o terceiro romance escrito por Ferréz. Relacionado às suas outras obras, o foco e o tema destoam do modelo de escrita que o autor cunhou desde o lançamento de *Capão pecado*, pois aqui o ambiente em que se desenrola o enredo não é a favela. Uma espacialização e um contexto caótico, uma das marcas da escrita do autor, porém, é também marca dessa narrativa, muito embora delineada de maneira diferente. A ação desse romance concentra-se nas relações sociais cotidianas, mas sobretudo na crise interior do sujeito. Tal atmosfera interiorizada, pode-se dizer assim, confere à narrativa características do romance psicológico.

O romance psicológico tem seu cerne ligado ao funcionamento da mente do narrador/personagem, à sua vida interior, –pela centralidade da consciência individual [...] determina[r] uma concepção de realismo sujeita ao modo como uma mente humana apreende o exterior [...] a partir de uma personagem ou do narrador, que se transforma no lugar dos seus pensamentos”.<sup>232</sup>

É a partir das condições psicológicas que o romance narra a vida de Calixto, homem de meia idade que, segundo o que diz Ferréz em entrevista,<sup>233</sup> percebe que Deus abandonou tudo a sua volta. O personagem afunda-se em um mal-estar profundo a partir do momento em que Carol, sua esposa, dele se separa e parte com a pequena, maneira carinhosa como se refere à filha. Assim, o personagem passa a vagar incessantemente pelas ruas, bares e locais decadentes, sempre imerso em seus monólogos interiores. Suas reflexões e dispersões o deixam mais crítico e inquisitivo em relação ao modo como as pessoas conduzem suas vidas e às regras que seguem em busca de uma –felicidade” sem sentido. Passa, então, a não ver sentido nas coisas e torna-se um ser angustiado. Calixto sente-se impotente diante dos problemas do cotidiano, ante as incertezas da existência. Não se sente como alguém, como um ser que faz parte do mundo, desejando o próprio apagamento enquanto pessoa.

Não há aqui a intenção de aproximações entre Ferréz e outros autores, porque cada um dos que desenvolveram seus romances nessa perspectiva psicológica apresentou a técnica dentro de panoramas próprios ao seu tempo, sua realidade e sua posição enquanto sujeito dentro da sociedade em que viveu. Não há pretensão de julgamentos literários de quem executa –melhor” a técnica, mesmo porque se poderia

<sup>232</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

<sup>233</sup> JOÃO GORDO, 2016. YouTube.

cair em contradição em relação a questionamentos feitos no decorrer da Primeira Parte da dissertação. Considera-se que cada autor a ser referenciado tem sua importância no cenário literário em vieses diferentes. Os apontamentos sobre os romances que empregam a técnica psicológica serão lembrados apenas como forma de ilustrar e poder compreender a narrativa psicológica presente em *Deus foi almoçar*.

Ademais, a análise que se segue visa trazer reflexões diferentes acerca de Ferréz, enquanto escritor, buscando outras perspectivas do que até então tem sido estudado sobre o autor. Igualmente, almeja-se uma reflexão que visa enfatizar o estudo de escritores marginalizados buscando olhares que vão além do território e demonstrar que esses também contribuem com relevância no cenário literário.

No romance moderno, a concepção psicológica ficou mais conhecida a partir das obras de Fiódor Dostoiévski, como *Crime e castigo* (1866) e os *Irmãos Karamazov* (1879). Nelas, o escritor russo faz extensas análises das situações psíquicas de seus personagens, com seus conflitos interiores e interrogações perante dilemas morais.

A obra de William James, *Principles of Psychology* (1890), ao “remeter para o domínio individual a cognição racional de dados do mundo como os fatalmente decorrentes do interesse ou do propósito para tal, desvanece a apreensão considerada neutra da realidade”.<sup>234</sup> O psicólogo estadunidense cunha o termo *stream of consciousness*,<sup>235</sup> fluxo de consciência, com o qual defende que “experiência do real é, então, a de uma consciência individual reduzida à insignificância pela sociedade massificada”,<sup>236</sup> para a qual, por sua vez, “a observação da realidade é despreendida e desenraizada por rejeitar as convenções sociais e naturais e tornar a interpretação subjetiva da realidade uma verdadeira categoria estética”.<sup>237</sup>

A narrativa psicológica foi extensamente explorada por escritores como Marcel Proust, no romance *Em busca do tempo perdido* (com seus tomos publicados entre 1913

<sup>234</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

<sup>235</sup> “Expressão nascida na área da psicologia com William James, em *Principles of Psychology* (1890) e que, utilizada num contexto literário, se refere a um método narrativo relacionado com momentos significativos de instrospecção, que se podem combinar, em muitos casos, com monólogos interiores. Literalmente, traduz-se por fluxo da consciência, mas a sua aplicação literária deve obrigar a outros significados, por isso se recomendando a referência à expressão original da psicologia. Supõe-se que num mesmo momento vários níveis de consciência se misturam numa corrente de sensações, pensamentos, memórias e associações. Para descrever este momento, esta corrente de consciência, é necessário fazer-lhe corresponder uma corrente de palavras e imagens tão próximas quanto possível da variedade de elementos que atravessam a mente humana. Desta forma, pretende-se que o leitor assista, em primeira-mão e sem interferência do narrador, ao fluir das sensações e pensamentos das personagens” (ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018).

<sup>236</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

<sup>237</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

e 1927); James Joyce, em *Ulisses* (1922); Virginia Woolf, em *Mrs. Dalloway* (1925). Na literatura brasileira, quem mais trabalhou nessa direção foi Clarice Lispector. Na tessitura psicológica, destaca-se seu romance de estreia, *Perto do Coração Selvagem* (1943), em que é mostrado o cotidiano de Joana. Desde cedo, a personagem teve uma vida difícil, pois perdera os pais ainda muito nova e acaba sendo criada pela tia, que não gostava dela. Enviada a um internato, apaixona-se por um de seus professores. Mais velha, casa-se e fica grávida, porém a gravidez não é motivo de alegria, já que descobre que o marido possui uma amante que também está grávida. O desenrolar da história evidencia uma busca constante pela razão da existência, bem como a relação entre o *eu* e o *outro*. Assim, há no romance conflitos entre os extremos: vida e morte, bem e mal, amor e ódio exibindo o sujeito em crise, em conflito consigo mesmo, em busca do autoconhecimento. Dentro desses parâmetros,

Nada é “contado”, no sentido tradicional do termo, mas *escrito*: as situações e os personagens surgem através de metáforas, que se articulam ficcionalmente através do chamado fluxo da consciência [...] Assim, aqui se põe em crise a representação do mundo com seus códigos unívocos; desmitifica-se a relação do homem com este mundo através destes códigos; desmonta-se a das pessoas entre si; repele todos os cânones da linguagem que abala as estruturas em que tais comportamentos se ossificam; dilacera-se talvez o leitor, mas ao preço de abandonar a contemplação medíocre do espetáculo da vida apenas possível e transformar-se, coração selvagem tomado de alegria, num arquiteto do impossível...<sup>238</sup>

Outro romance de Clarice Lispector que merece destaque em relação ao psicologismo, esse cunhado de forma mais introspectiva e hermética que o primeiro, é *A paixão segundo G.H.* (1964). G.H., uma mulher de classe alta, ao se ver entediada, resolve arrumar o quarto da empregada que havia demitido. Em meio à organização do quarto, depara-se com uma barata e a mata. Contudo, ao ser esmagada, a barata expele a secreção branca de seu interior e, em meio a vários pensamentos e conjecturas, G.H. termina por comer a gosma secretada pelo corpo da barata morta. O romance de Lispector apresenta várias digressões e abre-se a múltiplos temas que se voltam para a busca do conhecimento interior. A linguagem é lugar da compreensão do mundo a partir do questionamento do ser, fatores que dão a esse romance uma interpretação aberta a uma ampla gama de significações.

Em conjuntura similar se insere *Deus foi almoçar*. Resultado de oito anos de trabalho – nesse período o autor abandonou a escrita por várias vezes, inclusive chegando quase a desistir do romance –, a obra parece ser fruto do acaso e flui a partir de divagações profundas acerca de conflitos relacionados às estruturas sociais,

---

<sup>238</sup> LISPECTOR, 1980, p. 4.

conflituosas do *eu*, o conflito com o *outro* e uma série de introspecções que levam à reflexão sobre o ser. Quanto ao processo de elaboração do texto, diz o escritor: “Eu não escrevi esse livro pensando no que ia escrever. Esse livro quando eu estava na rua e a minha consciência pirava, quando não enxergava mais o que estava na rua, eu pegava uma caneta e começava a escrever”.<sup>239</sup> Por essa razão, talvez, aponte que o romance “para cada um vai significar uma coisa diferente”.<sup>240</sup> A profundidade psicológica de Calixto, personagem principal, e as digressões e monólogos intensos em que constantemente se encontra, bem como a, já tão mencionada, crítica às estruturas da sociedade, podem guiar o leitor a interpretações diferentes e conflitantes. O leitor tem as significações suspensas, diga-se assim, também porque o romance foge a uma estrutura linear no que se refere ao espaço e ao tempo narrativos. Coincidentemente, a forma como Ferréz aponta para a escrita do livro vibra na mesma direção de ideias desenvolvidas no prefácio de *Perto do coração selvagem*, onde se lê que o “enredo, a história provável, constrói-a quem lê; ou seja, a elaboração do ‘romance’ escapa do texto concreto para desafiar a imaginação do leitor, que se torna co-autor”.<sup>241</sup>

Encontra-se também em consonância com o que escreveu Virginia Woolf, na introdução de *Mrs. Dalloway*:

[...] a ideia começou, como começa a ostra ou o caracol, a secretar uma casa própria. E assim procedeu sem nenhum rumo consciente. O caderninho que abrigava uma tentativa de montar um projeto logo foi abandonado e o livro cresceu dia a dia, semana a semana sem projeto nenhum [...] o que se espera é que o leitor não dedique nenhum pensamento ao método ou à falta de método do livro. O que lhe diz respeito é apenas o efeito do livro como um todo em sua mente. Desta questão, a mais importante de todas, ele é um juiz muito melhor do que o escritor.<sup>242</sup>

Foi com “despretensão” que foi dado a lume o romance que aqui será analisado. Como em outros romances psicológicos, *Deus foi almoçar* apresenta o monólogo interior como forma de rejeição de preceitos sociais prestabelecidos e da busca do autoconhecimento por meio da focalização da angústia interior, vinda dos conflitos sociais e individuais. Por essa razão, faz-se importante a menção de Clarice Lispector, no prefácio de *A paixão segundo G.H.*, intitulado “A possíveis leitores”:

Este livro é como um livro qualquer.  
Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.  
Aqueles que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que

<sup>239</sup> BIBLIOTECA VILLA LOBOS, 2015. YouTube.

<sup>240</sup> BIBLIOTECA VILLA LOBOS, 2015. YouTube.

<sup>241</sup> PREFÁCIO. In: LISPECTOR, 1980, p. 4.

<sup>242</sup> WOOLF, 2012, kindle posição 47.

se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém.

Para o romance de Ferréz, essa advertência de Lispector seria adequada, haja vista que são de difícil leitura e de complexa compreensão sua estrutura e sua forma narrativa. Os conflitos do sujeito surgem a partir de questionamentos do modo de vida da sociedade, do caos da humanidade, da ausência do divino e da ausência de laços entre os sujeitos. Tais conflitos se concentram na angústia que catalisa as memórias afetivas do personagem, desveladas em decorrência da perda, da falta e do vazio causados pelo abandono por parte da esposa e da filha. A caracterização desse romance como psicológico se justifica por ~~uma~~ focalização restritiva coincidente com uma só personagem”,<sup>243</sup> com um processo psicológico que se assemelha

ao desenrolar da vida tal como se apresenta para cada um de nós e não o referente a uma mente divina desligada da condição humana [por intermédio da qual] desaparecem as verdades intemporais e surge uma concepção da verdade afeta à descoberta gradual da realidade por parte de um indivíduo.<sup>244</sup>

Aplicam-se, pois, ao personagem as características do romance psicológico tais quais levantadas por alguns estudos literários.

De acordo com o escritor, sua nova opção de escrita surge porque se sentiu saturado de escrever sempre sobre o mesmo tema:

Uma coisa que já estava desde 2003. A gente sempre está fazendo palestras, eventos e o foco é sempre periferia. Eu já moro no tema, já faço parte do tema, já estou aqui dentro.

Como eu leio muitos quadrinhos, muitos romances de vários países diferentes eu tinha essa influência, também, de fazer coisa ficcional e que não tocasse nesse tema [periferia]. A ideia era contar a história de um cara classe média que trabalha em um arquivo morto.<sup>245</sup>

*Deus foi almoçar* configura um ~~novo~~ território” para o escritor, assim, criaram-se muitas especulações em relação ao livro e abordagem escolhida, sobretudo no que diz respeito ao abandono de sua área de atuação anterior.

[...] não podemos deixar de comentar a intenção declarada por Ferréz com este livro, que é fugir um pouco do rótulo de marginal, mostrando que pode e sabe fazer diferente, ou seja, que tem liberdade para falar de outros temas e não apenas da violência e da periferia. Neste livro, parece ter alcançado seu objetivo, até pelo fato de ter seu trabalho reconhecido e publicado por uma grande editora. No entanto, apesar de mostrar habilidade ao estruturar esse romance, fica a impressão de que ele acaba caindo nas mesmas armadilhas e esquemas empregados pelos autores da elite – que ele tanto critica em seus discursos públicos –, como se dissesse dependesse fazer parte do ~~elube~~. Infelizmente, o discurso político de Ferréz não parece ter muito eco aqui. Não obstante a crítica recorrente ao sistema, que o autor sempre coloca, em *Deus foi almoçar*, os personagens principais são todos brancos. Não há, por

<sup>243</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

<sup>244</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

<sup>245</sup> PROVOCAÇÕES. YouTube.

exemplo, problematização de questões raciais ou de gênero – assim, a ex-mulher de Calixto, é muito mais retratada por suas qualidades ao cuidar da casa do que por suas capacidades intelectuais. Caberia, ainda, refletir sobre a forma abjeta como as várias prostitutas que aparecem ao longo do romance são representadas.<sup>246</sup>

O primeiro questionamento que se coloca à crítica feita acima é sobre a afirmação de que “os personagens principais são todos brancos”.<sup>247</sup> Na verdade, no romance, não há uma marcação clara em relação à origem ou etnia dos personagens. Soraya Sugayama, ao citar em sua tese o mesmo trecho de Laeticia Eble aqui usado, faz a seguinte observação: “é necessário ponderar que, no Capítulo 10, existe um personagem negro [Daniel]”<sup>248</sup> e que este “aparece como memória afetiva”<sup>249</sup> de Calixto. Seria coerente a afirmação de Eble e de Sugayama sem uma observação mais criteriosa do romance e de seus personagens?

*Deus foi almoçar*, de fato, não corrobora o discurso de representatividade elaborado por Ferréz em sua carreira por não abordar a favela como plano de fundo?

São problemáticas tais afirmações sem um aprofundamento na obra, nos personagens e no estilo do autor.

A análise mais aprofundada de *Deus foi almoçar* evidencia que não há uma marcação clara em relação aos personagens e suas origens porque sua caracterização física, sobretudo a dos principais, não é feita com detalhes. Dessa maneira, é difícil atribuir a eles peculiaridades étnicas. Calixto é apresentado como um homem de cabelos raspados, óculos e “um ralo cavanhaque sempre torto”.<sup>250</sup> A vizinha que lava o quintal é descrita com “cabelos encaracolados, seus brincos compridos, sua aparência sempre tão cuidada, como se tivesse acabado de se arrumar”.<sup>251</sup> Carol é apenas descrita como tendo cabelos negros e compridos; enquanto a pequena e Lourival não possuem nenhuma descrição que possa levar a conjecturas sobre suas aparências. Entretanto, pode-se ter uma percepção de “etnicidade”, se assim se pode dizer, em Hamilton, funcionário contratado para trabalhar no arquivo com Calixto, que é descrito como “um jovem moreno, cabelos enrolados, com excesso de gel, calça de sarja, camisa colada no corpo com os mamilos salientes, magro e muito curioso”.<sup>252</sup> O mesmo se pode dizer de Melinda, amor de infância de Calixto, descrita como uma mulher de “grandes olhos

<sup>246</sup> EBLE, 2013, p. 357.

<sup>247</sup> EBLE, 2013, p. 357.

<sup>248</sup> SUGAYAMA, 2019, f. 267.

<sup>249</sup> SUGAYAMA, 2019, f. 267.

<sup>250</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 11.

<sup>251</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 52.

<sup>252</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 27.

azuis, cabelos levemente cacheados, e em cada ponta, ficavam mais loiros”.<sup>253</sup> Outrossim, peculiaridades étnicas podem ser visualizadas em personagens secundárias Daniel e as garotas de programa que são constantemente retratadas.

Outra questão discutida é a ~~a~~ impressão de que ele acaba caindo nas mesmas armadilhas e esquemas empregados pelos autores da elite – que ele tanto critica em seus discursos públicos –, como se disso dependesse fazer parte do “\_dube””. A observação é feita pelo fato de o autor dar vida a um personagem apontado como classe média, de estrato social diferente daquele de seus outros personagens. Há no romance a indicação de que Calixto é mesmo um personagem da classe média e o próprio Ferréz, em entrevistas, faz esse apontamento. Entretanto, é visível pelo modo de vida e pela vizinhança do personagem que não se trata de uma classe média alta ou de um personagem de alto poder aquisitivo. Muito embora o romance não se situe em uma favela, não quer dizer que esteja tratando da vida de um personagem de alto poder aquisitivo, que viaja para a Europa ou Disneylândia nas férias, e sim de um cidadão comum, que para manter um padrão médio de vida e não se limitar à pobreza aceita um emprego de que não gosta e que vive em um bairro suburbano ou operário.<sup>254</sup>

Através da figura de Calixto, Ferréz traz à luz o setor marginalizado da sociedade que emergiu nos últimos dez anos: o remediado, ou a nova classe média. O remediado é uma posição social única, embora tenha conseguido adquirir alguma mobilidade social, ele ainda pertence a uma subclasse urbana [...]

Por não fixar a posição de Calixto fisicamente, Ferréz enfatiza a posição emocional do personagem vivendo, ainda, em um outro tipo de marginalidade, entre a periferia e o centro. A vida de Calixto é precária, embora seja muito fácil que “~~desça~~ a escadaria” e reentre em um nível social mais baixo, é quase impossível que ele chegue ao topo da escada e se junte à elite.<sup>255</sup>

Assim, *Deus foi almoçar* –~~o~~ coloca em cena um personagem nem rico nem pobre, vivendo conflitos psicológicos e dramas existenciais como qualquer outro habitante urbano”.<sup>256</sup>

Em se tratando da questão de gênero, Eble pontua a precária caracterização da ex-mulher de Calixto. E não existem, de fato, grandes considerações sobre Carol ou

<sup>253</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 27.

<sup>254</sup> Tal hipótese pode ser comprovada pelo trecho: “*Faz tempo que queria ir para o centro da cidade, estava com saudade de todo aquele movimento, daquela bagunça que só o Vale do Anhangabaú e as barracas de hot-dog, junto com os camelôs, podiam fazer acontecer. [...] Ia aproveitar e pegar um cinema, o comentário de Lourival sobre filmes o havia instigado a assistir, a viagem foi longa, uma hora aproximadamente para chegar. Olhou uma fração de São Paulo, estava tudo tão cheio, calçadas cheias de carros, lojas cheias de produtos, pessoas cheias da vida*” (FERRÉZ, 2012a, p. 117, grifos meus).

<sup>255</sup> HERNÁNDEZ ROMERO, 2018, p. 219-220, tradução do autor.

<sup>256</sup> OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 27.

suas ocupações. Os vestígios relacionados a sua rotina aparecem aqui e ali, esparsos no texto e em um pequeno capítulo intitulado “Menina demais”. No capítulo são expressos pensamentos da personagem a respeito do marido e sua intenção de deixá-lo. A visão de Laeticia Eble a respeito de Carol se confirma em trechos do romance que dão ideia de que a casa onde Calixto vive sozinho depois da separação era um lugar mais agradável e organizado quando a esposa ainda ali vivia:

A cama está arrumada, o lençol branco, os travesseiros com fronha azul, a colcha no pé da cama, deita e dorme.

Acorda só, na velha casa, não tem lençol, o travesseiro sem capa é uma mistura de manchas de baba e de mofo.<sup>257</sup>

Há, ainda, no capítulo dois parágrafos que trazem essa impressão apontada por Eble:

[...] eu não lavo louça como ele, nem faço café como ele, eu espero que ele pergunte, que adivinhe a mudança, que me faça sentir que estou aqui dentro dessa casa, que um dia foi um ninho.

[...]

Sempre cuidei dele muito bem, deixando o que ele gosta sempre perto, nunca viajei para que não o fizesse infeliz, minha mãe morreu em abril, pedi a um primo para me enviar uma foto do enterro, todos estranharam, mas japoneses filmam velórios.

Suas meias não estarão enroladas na semana que vem, nem suas camisas passadas.

Ele parece não ter entendido direito, não me viu chorar, nem gritou para que não acordasse a pequena, o que eu fiz foi deixar aquilo tudo muito claro, racionalizar para resolver o problema.<sup>258</sup>

Carol esboça seus pensamentos em relação a sua vida com Calixto, mostra que ele se distanciou e não lhe demonstrava mais seu afeto: “Ele chegou tarde, eu não vivo a relação como ele”.<sup>259</sup> E ainda sua reflexão sobre a forma como o marido agiu diante dos seus sentimentos com a perda da mãe: “Ele parece não ter entendido direito, não me viu chorar, nem gritou para que não acordasse a pequena, o que eu fiz foi deixar aquilo tudo muito claro, racionalizar para resolver o problema”.<sup>260</sup> Entende-se que Calixto tratava a esposa com negligência afetiva e não manifestava reciprocidade em relação aos seus sentimentos, sendo a forma fria com que a tratava o estopim que leva a esposa a abandoná-lo. Sobre esse aspecto, podemos convir com Eble que Carol seja retratada como pessoa sentimental e que esse é um estereótipo constantemente vinculado às mulheres dentro da visão patriarcal da sociedade.

<sup>257</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 143-144.

<sup>258</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 229-230.

<sup>259</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 229.

<sup>260</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 230.

Todavia, na memória afetiva do protagonista, Carol é descrita de maneira terna e vista por Calixto como uma mulher sensata, ponderada e organizada, que além das funções maternas, estuda e trabalha:

Carol levantou, o rosto um pouco inchado, mas que em nada impedia sua beleza de se manifestar, os cabelos assanhados sempre traziam lembranças para Calixto.

Da época que chegava na casa dos pais de Carol, pela manhã, e depois subia no seu quarto silenciosamente, sentava ao pé da cama e ficava olhando para ela durante vários, mas não longos, minutos. Ela abria o olho delicadamente e soltava um sorriso, antes de dizer a mesma frase de sempre.

Por que você fica me olhando assim?<sup>261</sup>

O trecho é um dos poucos que mostram o sentimento de Calixto por Carol e relata momentos de uma época em que o casal era feliz e da qual o personagem sente falta.

Eble aponta que “eaberia, ainda, refletir sobre a forma abjeta como as várias prostitutas que aparecem ao longo do romance são representadas”. De fato as prostitutas são apresentadas com descrições que, de certa forma, induzem à formação de uma imagem abjeta:

Lilah era loira, gorda, aparentava 40 anos, peitos apertados para parecerem duros, saia vermelha deixando metade da bunda à mostra, sandália com salto estupidamente alto para parecer que tinha mais que um metro e cinquenta.

Cheirava a mofo, menos o cabelo que cheirava a cigarro.

Encostou o batom rosa desgastado no meu rosto e saiu em seguida.<sup>262</sup>

Calixto frequentava locais *underground*, degradados, marginalizados que costumam situar-se na parte antiga dos centros de grandes cidades, como, por exemplo, a zona boemia de Belo Horizonte que fica em um dos pontos mais degradados da região central, onde os prédios se encontram severamente desgastados pelo tempo. Nessas edificações é que estão instaladas as diversas casas de prostituição da região.

Calixto foi andando pela rua, e quando viu o antigo casarão branco parou um pouco antes, olhou suas janelas repintadas, as colunas corroídas pelo tempo, as infiltrações de água e alguns ferros enferrujados expostos.

Lourival havia dito que queria ir lá, lhe falou como era, ele deveria ligar para o amigo, mas não ligou.

Subindo as escadas, você pode ver o vazio do cimento que deixou a laje há algum tempo. Como se não bastasse, os degraus têm alturas diferentes.

Uma porta de plástico, um trinco quebrado, uma cama com lençol abatido e um travesseiro no qual a fronha mais seria um pano de chão.<sup>263</sup>

Como se pode notar, descreve-se com realismo a casa de prostituição, escura e sem cuidado com a higiene. Da mesma forma, as profissionais que nestes lugares

<sup>261</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 13-14.

<sup>262</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 62.

<sup>263</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 13-14.

trabalham já não se importam com cuidados pessoais ou com o tipo de clientes que recebem.

Cabe refletir que a intenção de *Deus foi almoçar* não é se ocupar da ~~problematização~~ de questões raciais ou de gênero”.<sup>264</sup> Entretanto, não foge ao projeto literário de Ferréz, expresso em seus outros trabalhos:

Ao mesmo tempo, os três romances possuem uma estrutura disjuntiva, cujos fragmentos são unidos por um mesmo fio condutor: a crítica sociopolítica. Os textos de Ferréz sempre criticam o mesmo alvo: a estrutura e as formas de organização social responsável por manter as práticas de dominação, violência e desigualdade entre as classes.<sup>265</sup>

Neste romance, a violência está dentro do sujeito e está nas convenções e nos constrangimentos sociais que lhe são impostos.

Tranquilidade, o domingo era assim denominado, pois, na segunda-feira, começaria tudo de novo, natação para a pequena, trabalho para ele, estudo e trabalho para Carol, uma infinidade de obrigações para não deixar ninguém ter tempo de ver a realidade.<sup>266</sup>

Carros, apartamentos, pequenos bares, shoppings, tudo congestionado, tudo limitado, emparedado, fechado. A sensação de sair dessas coisas era indescritível, se tivesse uma pena por assalto ou homicídio, tanto fazia. Prisão ou shopping center? Não precisava olhar tudo para saber o que existia realmente, mas por mais que olhasse não saberia dizer o que era a verdade.

[...]

Quanto tempo tinha sido prisioneiro já não sabia mais, pagar apartamento, condomínio, IPVA, seguro, mensalidade da escola, ração do cachorro, trinta e cinco segundos para entrar na garagem do prédio, dois minutos para chegar o elevador, um mês de férias, de cinco a sete dias para o ciclo menstrual de Carol, janeiro é época de comprar material, julho é férias, dezembro, Natal, compromissos, compras, comprar compromissos.<sup>267</sup>

Muito embora diferente em aspectos narrativos e temáticos, o romance trabalha outros comuns na escrita de Ferréz: a alienação, a degradação social, a crítica ao modo de vida da sociedade contemporânea e à exploração dos meios de produção, a denúncia da existência de ~~prisões sem muros~~”, do marketing excessivo e do impulso para o consumismo. Essas questões, aliadas à estrutura psicológica do romance e à posição de Calixto no mundo, com suas observações sobre a sociedade contemporânea, somando-se a isso a angústia e desdobramentos existenciais do personagem, tecem a narrativa de *Deus foi almoçar*.

Um aspecto a ser enfatizado é que a marginalidade não é abandonada pelo autor e se faz presente em grande parte da obra.

<sup>264</sup> EBLE, 2013, p. 357.

<sup>265</sup> HERNÁNDEZ ROMERO, 2018, p. 220, tradução do autor.

<sup>266</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 14.

<sup>267</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 18.

*Deus foi almoçar*, segundo o que aqui se defende, não se esquivava do projeto de resistência<sup>268</sup> proposto pelo autor e configurado nos textos anteriores. Ao delinear lugares soturnos, sujos, a perambulação pelas ruas e os conflitos internos de Calixto como forma de mostrar o caos subjetivo, mas também o caos urbano, o autor reformula a sua escrita e mostra amadurecimento. Sua intenção, como já se disse, é dialogar com suas influências: Herman Hesse, Dostoiévski, Lima Barreto e João Antônio.

[...] ao assumir a designação de “marginal”, Ferréz o faz como afirmação identitária e estratégia de resistência da periferia. Marginal, nesse caso, não é apenas um adjetivo que define aquilo que não é aceito pelo discurso canônico, mas, também, substantivamente, designa o sujeito excluído do sistema, marginalizado socialmente, e, até mesmo, o “fora da lei”, o delinquente, o bandido, o “bicho solto”, cujo *locus* é a periferia, entendida aqui tanto como espaço geográfico – conglomerados habitacionais, construídos de forma precária, sem condições adequadas de infraestrutura, situados em regiões afastadas ou mesmo centrais das grandes cidades –, como um modo de vida e de construção da identidade marginal, constituindo-se, nesses termos, em um espaço onde o sujeito marginal constrói estratégias de sobrevivência e sentidos para a sua existência. Nessa perspectiva, a periferia é uma categoria antropológica, que podemos compreender como um “local da cultura”, onde os sujeitos, auto-designados marginais, atuam como agentes e organizadores de modos de vida dotados de significação coletiva. De outra parte, é preciso levar em conta, nas relações centro/periferia, que não se trata de pares dicotômicos, mas dialéticos, pois um não existe sem o outro e tampouco ocupam posições estáveis, podendo um comportar elementos do outro e vir a trocar de posição. Assim, falarmos de discurso marginal significa admitirmos a existência de certos discursos privilegiados, dominantes, canônicos, identificados a uma representação do sujeito burguês, enquanto outros são relegados, desautorizados e silenciados. Contudo, o centro e as posições do sujeito não são únicos, variando seus lugares, de acordo com o jogo de forças, mais ou menos influentes em determinados contextos e conjunturas.<sup>269</sup>

O discurso marginal emerge aqui como uma forma de sair do “controle exercido pelo canônico”<sup>270</sup> e como “força de resistência, questionando seus critérios e hierarquias”.<sup>271</sup> Mesmo sendo difícil sustentar essa afirmação, haja vista que os discursos legitimados se apropriam de elementos da marginalidade em sua constituição, “tanto quanto porque os discursos marginais também se apropriam de certos repertórios legitimados, como é o caso explícito do romance aqui referido”,<sup>272</sup> deve-se colocar de lado as contradições e pensar “em que medida tais apropriações atuam em favor de representações conciliadoras, reforçando o discurso dominante, ou deixam à mostra as

<sup>268</sup> “Sendo um dos escritores que melhor encarnam o lugar de *resistência* da literatura, não podemos deixar de ver nessa obra um novo lance de Ferréz no jogo das dinâmicas literárias e culturais contemporâneas, instigando-nos a repensar as relações entre centro e periferia” (OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 28).

<sup>269</sup> OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 28-29.

<sup>270</sup> OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 30.

<sup>271</sup> OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 30.

<sup>272</sup> OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 30.

tensões desveladoras do sistema de alienação, diluindo justamente as formas de resistência”.<sup>273</sup> Dada a complexidade subjetiva do romance, pode-se ter em vista que Ferréz tenha sucumbido e diluído o seu discurso diante das forças dominantes que tanto critica, no entanto, a profusão da leitura indica que nesse trabalho a marginalidade e a crítica ao meios de produção vigentes e o controle da sociedade mantêm o *status* do escritor em sua “vanguarda” de resistência e engajamento.<sup>274</sup>

O marginal em *Deus foi almoçar* apresenta-se como um solitário, aquele que não se enquadra em nenhum grupo social, artístico ou político, aquele que assume uma atitude de resistência às pressões, sobretudo às do mercado, que transformam a realidade em objetos vendáveis, segundo os interesses de uma classe. Com esse romance, Ferréz propõe uma compreensão mais complexa acerca da marginalidade e suas inevitáveis relações com o centro, manifestada na forma de uma retórica que expõe os mecanismos de sustentação da centralidade. Assim, com *Deus foi almoçar*, Ferréz recusa o esquematismo que tende a reduzi-lo a um escritor do gueto, sem deixar de afirmar o lugar de uma retórica marginal como categoria de interpretação e resistência às hegemônias.<sup>275</sup>

Isso posto, pode-se “empreender o romance como um deslocamento retórico na carreira de Ferréz”,<sup>276</sup> pois nesse romance ele abre mão do realismo explícito usado em seus demais trabalhos para inserir a narrativa na subjetividade e na individualidade dos sujeitos.

*Deus foi almoçar*, Ferréz nos apresenta o homem em desenredo. Se antes desejava construir personagens, agora apresenta o homem em desconstrução. Calixto é um homem em crise existencial, conforme se depreende da passagem em que se lê que “não é por consideração que visitamos alguém, é por querer sentir algo que valha a pena. Se a felicidade é um ponto de vista, Calixto estava cego” (p. 11). A cegueira de Calixto não é um problema na retina, mas a impossibilidade de enxergar o mundo com todos os sentidos.<sup>277</sup>

A sua forma de literatura de resistência e personagens inspirados em formas reais estão presentes, porém usa novos ingredientes para sua composição mediante um

<sup>273</sup> OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 30.

<sup>274</sup> —Aesse respeito, João César de Castro Rocha (2006) propõe o conceito de ‘dialética da marginalidade’, em contraponto à ‘dialética da malandragem’, concebida na década de 70 por Antonio Candido. A primeira quer estabelecer ‘uma nova forma de relação entre as classes sociais’ (ROCHA, 2006, p. 37): no lugar da conformação das desigualdades e da diluição do conflito, subjacente à ideia de ‘malandragem’, privilegia-se a clara exposição das diferenças sociais, econômicas e culturais a dividi-las. Castro Rocha (2006) aponta para a violência como tema predominante em textos da literatura marginal periférica, cuja exacerbação no meio social é explorada em vez de ocultada. Além de acentuar as assimetrias de classe, a dialética da marginalidade implica a reivindicação de um poder, que significa a passagem da posição de objeto a sujeito [...] o cuidado tomado por Ferréz é fazer com que a dialética da marginalidade seja acompanhada de uma ‘retórica da resistência’, o que, [...] implica um modo minucioso de leitura que desvele as relações entre linguagem e crítica” (OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 31). Ainda no mesmo contexto, Adécio de Sousa Cruz aponta que essa ‘nova literatura’, como a de Ferréz, é ‘outra literatura brasileira’, é a literatura ruidosa das narrativas contemporâneas da violência” (CRUZ, 2009, f. 90-91).

<sup>275</sup> OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 34.

<sup>276</sup> OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 31.

<sup>277</sup> DAMASCENA, 2015, f. 72.

personagem com maior densidade psicológica, que se perde em si mesmo devido a embates com suas relações sociais e existenciais que o colocam em um universo estranho, no qual sua realidade não é mais a habitual.

### **E Deus? Onde está?**

Desde o título do romance o leitor é remetido à sensação de desamparo, de sujeito esquecido por Deus, protetor que se encontra ausente, possivelmente por estar em horário de almoço. Com ironia, o título transforma Deus em uma espécie de proprietário de estabelecimento comercial, a quem se dirige, em vão, um pretense consumidor, deixado sem atendimento na sua demanda.

O título surgiu quando eu estava olhando para a rua e tive uma inspiração de pensar: às vezes tudo é tão confuso. [A forma] como tudo acontece faz parecer que Deus era um comerciante e fechou para almoçar, sabe? Fechou o comércio, foi almoçar e pôs uma plaquinha ali. Eu fiquei imaginando se a pessoa fosse orar e pensasse: agora [não posso] ele foi almoçar. Deus saiu e deixou tudo uma bagunça.<sup>278</sup>

A ausência de Deus é uma metáfora para o caos, visto que a figura metafísica teria colocado ordem nas estruturas universais e criado todas as formas de vida. Não havendo Deus, não há um ser superior para determinar regras que ditem o que fazer ou determinar nossas ações. O indivíduo fica sozinho com suas possibilidades e impossibilidades. O abandono de Deus simboliza o desamparo em que se encontra o mundo, não tendo a quem recorrer; sua ausência causando desalento e angústia.

A palavra angústia tem origem no grego *angor*, que no latim derivou *angustus*, com o significado de “estreitamento”. Em latim o verbo *angere* abarca a ideia de apertar, estreitar, sufocar, oprimir. Assim, quando há opressão no espírito, derivada do vazio e da incerteza que acometem o ser humano, a sensação de aperto sufocante na garganta foi associada ao verbo *angere*, dando origem à palavra angústia.<sup>279</sup>

Uma das mais agônicas descrições desse sentimento, no que diz respeito às sociedades do Ocidente, que pautam o seu pilar civilizatório na cultura greco-romana e nos preceitos do Cristianismo, pode ser vista no Novo Testamento do Livro Sagrado dos cristãos. Conforme o Evangelho de São Marcos, quando Jesus sente o momento derradeiro aproximar-se, vai até o Jardim do Getsêmani com seus discípulos. Ali, pede

<sup>278</sup> PROVOCAÇÕES, 2018. YouTube.

<sup>279</sup> LEITE, 2011.

que alguns deles o esperem, pois se retirará em oração, e leva consigo, até a um ponto mais distante, Pedro, Tiago e João. Em determinado momento, diz a esses últimos:

A minha alma está profundamente triste até a morte; ficai aqui, e vigiai. E, tendo ido um pouco mais adiante, prostrou-se em terra e orou pedindo ao Pai para que fosse poupado daquilo que estava por vir. E disse: Aba, Pai, todas as coisas te são possíveis; afasta de mim este cálice; não seja, porém, o que eu quero, mas o que tu queres.<sup>280</sup>

Jesus se angustiava, reitera-se, ante o que estava por vir. Esta carga da angústia pode ser percebida em seu sentimento de desamparo, quando levanta a sua voz aos céus e clama por ajuda, mesmo afirmando que seja cumprida a vontade do Pai sobre sua vida, pois tal cumprimento significaria o esvanecer das incertezas e a realização das profecias. O clamor feito perante a angustiante sensação de abandono, novamente, é retratado na narrativa do Novo Testamento, no momento da crucificação. Desta vez, em alto brado, Jesus levanta sua voz aos céus e diz: —Eloí, Eloí, lamá sabactâni?’, isto é, —Meu Deus! Meu Deus! Por que me abandonaste?’<sup>281</sup> A angústia no momento máximo da crucificação, próximo à morte e ao fim de Cristo enquanto homem na terra, incide nas dores físicas de um corpo ferido pelas torturas e dilacerado pela crucificação. As dores esmorecem o espírito de Jesus e o levam a angustiar-se porque sente que o Pai o abandona para a morte, deixando-o em desamparo.

Esse estreitamento sufocante, imputado a Jesus Cristo, o chamado filho de Deus, e a sensação de desamparo pelo Pai, são sentimentos próprios a homens e mulheres em todos os períodos da humanidade. A angústia instala-se no ser humano por meio dos sentimentos de falta, impotência e vazio, todos conectados à perspectiva da *possibilidade* da sufocação do desejo, à *incerteza* da não concretude das vontades e a oscilação entre caminhos a seguir. Na contemporaneidade, esses sentimentos estão constantemente presentes nas vidas dos sujeitos, desdobram-se, principalmente, em ações ligadas aos modelos de consumo e de comportamento, calcados na individualidade e na efemeridade das realizações, mesmo diante do excesso de possibilidades e escolhas que se colocam ao sujeito, ou, antes, até por causa mesmo desse excesso. As considerações de Georg Simmel em relação à individualização dos sujeitos na modernidade são esclarecedoras do conceito. Segundo o pensador, as relações de entendimento entre as pessoas estão fundamentadas em sua individualização e na compreensão utilitarista que as leva a relacionar os indivíduos a números. Dessa forma, o interesse mútuo entre os sujeitos dá-se de acordo com —capacidades

<sup>280</sup> BÍBLIA SAGRADA. In: MARCOS, capítulo 14, versos 34-36.

<sup>281</sup> BÍBLIA SAGRADA. In: MATEUS, capítulo 27, verso 46.

consideráveis objetivamente”.<sup>282</sup> <sup>283</sup> Em relação aos excessos de possibilidades e escolhas que favorecem a indecisão e insegurança do sujeito, Z. Bauman, em *Modernidade líquida*,<sup>284</sup> aponta que vivemos em um mundo de múltiplas oportunidades, uma mais atraente que outra. As possibilidades seguem uma tendência de fluidez e convergem rapidamente em outras possibilidades. Para que as oportunidades continuem infinitas, nenhuma delas deve solidificar-se em realidade estável, sendo programadas com data de validade para que continuem líquidas. Nesse universo, os sujeitos ajustam sua identidade para cada circunstância, criando “uma série de ‘novos começos’, que se experimentam com formas instantaneamente agrupadas, mas facilmente demolidas, pintadas umas sobre as outras: uma *identidade de palimpsesto*”.<sup>285</sup> Para Bauman, essa é uma

característica muito difundida dos homens e mulheres contemporâneos, no nosso tipo de sociedade, eles vivem permanentemente com o “problema da identidade” não-resolvido. Eles sofrem, pode-se dizer, de uma crônica falta de recursos com os quais pudessem construir uma identidade verdadeiramente sólida e duradoura, ancorá-la e suspender-lhe ancorá-la e suspender-lhe à deriva.

Ou se pode, porém, ir mais adiante e ressaltar um traço mais inutilizante da situação de sua vida, um genuíno dilema que desafia os mais ardentes esforços para tornar a identidade bem delineada e digna de confiança. Enquanto é uma necessidade intensamente sentida e uma atividade eloquentemente encorajada por todos os meios de comunicação cultural autorizados a própria pessoa *fazer* uma identidade, *ter* uma identidade solidamente fundamentada e resistente a interoscilações, *tê-la pela vida*, revela mais uma desvantagem do que uma qualidade para aquelas pessoas que não controlam suficientemente as circunstâncias do seu itinerário de vida; um fardo que dificulta o movimento, um lastro que elas devem jogar fora para permanecer à tona. Isso, pode-se dizer, é um traço universal dos nossos tempos e, portanto, a angústia relacionada com os problemas da identidade e com a disposição para se preocupar com toda coisa “estranha” – sobre a qual a angústia possa concentrar-se e, ao se conectar, dar-lhe sentido –, é potencialmente universal. Mas a gravidade específica desse traço não é a mesma para todo o mundo: ele afeta as diferentes pessoas em diferentes graus e traz consequências de significação variável para as procuras de suas vidas.<sup>286</sup> <sup>287</sup>

<sup>282</sup> SIMMEL, 2005, p. 579.

<sup>283</sup> Mesmo que situando a análise em 1903, as considerações de Georg Simmel são pertinentes para a caracterização do homem contemporâneo. Principalmente a abordagem que faz o estudioso dos constrangimentos psicológicos que incidem sobre os sujeitos que habitam as grandes cidades. Esses aspectos psicológicos são descritos por Simmel como *blasés* e se relacionam à perda da sensibilidade dos sujeitos na percepção das coisas que os circundam, sendo que o valor das coisas ou de outros sujeitos passa a ser nulo.

<sup>284</sup> BAUMAN, 2001.

<sup>285</sup> BAUMAN, 1998, p. 36.

<sup>286</sup> BAUMAN, 1998, p. 38.

<sup>287</sup> Na mesma direção está Stuart Hall: —Opróprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito

A maioria dos seres que estão inseridos nesse turbulento buraco são incapazes de perceber a sua condição no mundo, pois sem as pretensas regras do ser divino ficam a esmo ou descentrados de sua função no mundo.

Calixto é mais um desses seres que está abandonado no mundo à própria sorte. Entretanto, é diferente de muitos, pois questiona sua posição enquanto ser no mundo, sua relevância e seu papel na sociedade, a alienação e convenções de ordem social que é obrigado a aceitar para seguir “junto com o rebanho” que não se importa para onde é guiado.

A angústia alija Calixto, distinguindo-o dos demais e o coloca em um mundo do qual não se vê como parte, o qual rejeita. Sofre, então, com sua condição existencial, com o tempo ido e, principalmente, sofre com a falta de seu bem mais precioso, sua família. A profusão de sentimentos leva o já casmurro personagem a sérios embates existenciais causados pela ausência. “Ausência da filha, que se foi com a mãe na separação do casal. Ausência de estima e ausência de fé”.<sup>288</sup>

A ausência em *Deus foi almoçar* é sugerida, antes mesmo de se iniciar a leitura do texto, pela imagem que ilustra o romance, pois lá estaria o próprio Calixto, “um homem ausente”,<sup>289</sup> como a “televisão da capa”<sup>290</sup> que está ligada com a imagem cheia de chuviscos, indicando que está fora de sintonia com o mundo. Entretanto, em todo esse emaranhado, há, lá no fundo de Calixto, um remoto desejo de mudança: o portal. O portal, que deseja encontrar e atravessar, o levaria a um “novo universo”. Ele será o mecanismo que permitirá a transcendência, a oportunidade de se transformar e, talvez, o recurso pelo qual o personagem descobrirá em si um novo “eu”, um novo ser. *Deus foi almoçar* é um romance que elabora várias nuances da ausência, sobretudo a de Deus, figura que, por mais que se busque, não se encontrará.

### **O processo narrativo em *Deus foi almoçar***

A obra está dividida em 55 capítulos que não seguem uma cronologia, o que sugere a construção de uma espécie de narrativa mosaica, pois diversas peças diferentes se encontram encaixadas entre os capítulos, sendo que não existe uma continuidade

---

assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006, p. 16).

<sup>288</sup> DAMASCENA, 2013, p. 194.

<sup>289</sup> DAMASCENA, 2013, p. 194.

<sup>290</sup> DAMASCENA, 2013, p. 194.

linear relacionando as sequências de tempo e espaço. Nessa ambígua profusão espaço-temporal, operam-se misturas atemporais que passam sensação de descontinuidade, haja vista que “celular, forno de micro-ondas e TV com seletor de canais convivem sem anacronismos”.<sup>291</sup> Essa configuração é proposital, como diz o escritor:

Queria que não houvesse tempo e nem lugar. Que fosse em nenhum lugar e nenhum tempo. Pode ser no futuro ou no passado. Calixto vai a bancas de jornais e não existe jornal, não existem revistas, existem aplicativos. Então pode ser uma coisa do futuro, ao mesmo tempo tem coisas no livro que demonstram coisas do passado. Eu queria transportar o leitor para uma coisa de não-tempo.<sup>292</sup>

O fluxo narrativo do romance dá-se por diálogos entre Calixto e alguns personagens, como Carol (sua ex-esposa), Lourival (seu único amigo) e Hamilton (funcionário contratado para trabalhar com Calixto no arquivo); pelas digressões monologais e os questionamentos do personagem com seu *eu*; pela narração dupla, de fatos relativos ao cotidiano de Calixto ou a outros personagens, ora feita pelo próprio Calixto, ora por um narrador onisciente, sem uma distinção de temporalidade, o que Ferréz chama de “não-tempo”, com o narrador situando-se ora no passado, ora no futuro. A busca de um portal, na verdade, uma saída das angustiantes situações existenciais, mostra-se também marcada por um misticismo que transcende as condições materiais.

Podemos dividir a narrativa, então, em duas peças distintas. A primeira com elementos críticos aos modos de vida da sociedade contemporânea, desdenhados pelo personagem. A segunda pode ser vista a partir da atemporalidade construída no romance por meio dos elementos narrativos que forjam Calixto enquanto sujeito angustiado e deslocado do mundo.

No que tange à primeira ideia, pode-se perceber que Ferréz não se desvirtua da marginalidade, enquanto projeto literário, como já apontamos anteriormente e mostrado por Sugayama:

*Deus Foi Almoçar* é um romance realista. A crítica social está presente em toda a narrativa que se dá pela descrição do cotidiano de Calixto [...] Em diversas passagens do texto o autor nos sensibiliza com relação à nossa condição de indivíduo civilizado que adquiriu padrões de vida e de consumo muito questionáveis. Podemos perceber que, apesar do deslocamento espacial do sujeito discursivo – da favela para outro tipo de periferia, com outras materialidades que constituem subjetividades – Ferréz, como falante da quebrada e crítico do social, não deixa de provocar a pessoa leitora com relação aos processos sociais que determinam o *status quo*. O escritor

<sup>291</sup> OLIVEIRA, PELLIZZARO, 2014, p. 31

<sup>292</sup> PROVOCAÇÕES, 2018. YouTube.

experimenta outra condição de realidade em seu processo de escrita, mas leva consigo a visão crítica de mundo que lhe proporcionou sua origem.<sup>293</sup>

*Deus foi almoçar* direciona o olhar do leitor para uma realidade calcada na subjetividade, para a sociedade dividida em classes, para o modo de vida dos segmentos oprimidos. Os elementos da realidade dos oprimidos são levados para o leitor por meio das observações de Calixto e não a partir da descrição de um território geográfico demarcado. Tal recurso narrativo corrobora o que se disse anteriormente sobre ser este um romance psicológico que não se furta, em função disso, a constituir um olhar crítico do personagem sobre a sociedade. É o que também é acentuado por outras análises.

Essa particularidade faz com que haja uma estratégia diferente de caracterizar e revelar a personagem. O que deve ser revelado não é a imagem rígida da personagem, mas o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, a sua palavra sobre si mesma e sobre o mundo. Por isso, não são os traços da realidade que contam, mas os elementos que constituem o valor, a posição em que a personagem se coloca diante de si e do mundo. Importa tudo o que serve para criar a imagem da personagem: o “quem” é objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência. Toda realidade se torna elemento da sua autoconsciência. A personagem focaliza a si mesma de todos os pontos de vista possíveis e o autor não focaliza a realidade da personagem, mas sua autoconsciência. Ou seja, o ponto de vista acerca da realidade é da personagem. É como se ela encerrasse um aspecto integral do homem, uma vez que a realidade não é em si mesma, mas é a partir de onde se coloca o sujeito.<sup>294</sup>

É, então, a partir do fluxo de consciência do personagem que o autor imprime algumas de suas visões de mundo. As questões que, antes, eram trabalhadas de maneira direta por meio da descrição da territorialidade, agora partem do embate do personagem com a realidade. Em outras palavras, a violência que o autor encena de modo insistente em seus textos no espaço das favelas e periferias é filtrada para o leitor pelo olhar do sujeito/personagem, mediante suas reflexões sobre o cotidiano e o modo de vida da sociedade contemporânea. Modos narrativos que convergem para o que afirma Bakhtin: “não importa o que a sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma”.<sup>295</sup>

Em *Deus foi almoçar*, a postura crítica é anotada pelas conjecturas e rumações mentais de Calixto que se desvelam na narrativa. Exemplo disso é expresso no capítulo 14, “Quebrando as regras”. Nele, são apontadas reflexões de Calixto no diálogo com a ex-mulher, acerca de convenções, sugerindo, internamente, que deveriam ser quebradas:

A conversa fluiu entre uma bronca e outra, por mais que tentasse ponderar, 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.

<sup>293</sup> SUGAYAMA, 2019, f. 263.

<sup>294</sup> LIMA, 2011, p. 183.

<sup>295</sup> BAKHTIN, 1997, p. 46.

Tentaria dizer que Papai Noel é um velho porco capitalista, inventado para explorar, mas ela logo falaria que tem uma filha, que não pode dizer que não entra no McDonald's porque eles pagam menos para um funcionário, que na verdade a menina só quer um brinquedinho, que pelos precários meios de produção certamente está contaminado, ou ela acharia que uma fábrica chinesa que cobra centavos por um brinquedo tem controle de qualidade suficiente para evitar a contaminação, e ele insistiria que eles são feitos por chineses explorados e ela diria que ele é um pai de merda, que precisa da pensão, e ele diria que não tem vida própria, que tudo está indo de mal a pior, e a televisão diria que há rumores sobre a China estar vivendo um hiperconsumismo, que todo o investimento é concentrado na China [...]<sup>296</sup>

As ponderações feitas internamente pelo personagem, muito embora o uso do tempo verbal no pretérito perfeito deixe claro que elas não foram expressas para a esposa, fazem a crítica aos aspectos ilusórios que impulsionam a sociedade de consumo. Ferréz, por intermédio do personagem, coloca seus posicionamentos em relação às formas estruturais que configuram os meios de produção e a exploração, em relação ao marketing excessivo que impulsiona o consumo desenfreado de produtos de qualidade duvidosa e ao modo de vida dos sujeitos em nossos tempos, voltado para a busca de uma felicidade sugestionada como real e alcançável por conquistas individuais ligadas à posse material. Na narrativa, nos seus embates internos, o personagem revela-se um homem angustiado com o seu tempo, com a forma como vive, com as convenções às quais está sujeitado.<sup>297</sup>

As grandes cidades brasileiras, como São Paulo, palco do romance, estão alinhadas à cultura estadunidense do *shopping center*, que é um símbolo do consumo e “da exposição de mercadorias”.<sup>298</sup> Espaço onde aquilo que é produzido, segundo a análise marxiana,<sup>299</sup> perde sua relação com o produtor. Os produtos parecem ganhar vida própria, passando a ser compreendidos como algo que não pertence ao sujeito que os produz, fator que deixa os sujeitos *alienados* em relação aos produtos. Essa impressão sobre a cidade é expressa por Calixto, em um de seus monólogos interiores: “O homem criou a cidade, modelou seus jardins, fez da sua forma o tudo de novo, e também foi criado de outra forma por essa cidade”.<sup>300</sup> Assim, por meio de um

<sup>296</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 71-72.

<sup>297</sup> Em *Angústia e existência na contemporaneidade*, Jurema Barros Dantas (São Paulo: Rubio, 2011) faz abordagem relevante sobre as formas que a angústia assume na sociedade contemporânea. A partir do pensamento de Martin Heidegger em *Ser e tempo*, Dantas faz importantes reflexões acerca do contemporâneo e qual a relação da angústia e a conformação dos sujeitos do nosso tempo. Esses pontos serão discutidos no capítulo —Caminhando pela angústia”, onde serão feitas algumas reflexões sobre a angústia a partir dos conceitos heideggerianos de existência inautêntica e existência autêntica.

<sup>298</sup> FREITATG, 2012, p. 132.

<sup>299</sup> Referente “à obra original de Marx (a obra *marxiana*)”. Cf. NETTO, José Paulo. *O que é Marxismo*. 6. ed. 9. reimpr. São Paulo Brasiliense, 2009. p. 8. (Coleção primeiros passos, 148). Ver também aula do mesmo autor: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_alyxnboard](https://www.youtube.com/watch?v=_alyxnboard)>.

<sup>300</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 104.

personagem errático, que perambula por diversos cantos de São Paulo,<sup>301</sup> a cidade passa a ser vista como a “máquina maldita de moer gente”.<sup>302</sup> Damascena assim se expressa sobre a relação de Calixto com a cidade:

Segundo Italo Calvino, a cidade é um símbolo complexo que permite “maiores possibilidades de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” (1990, 85). Esse símbolo complexo que se revela através das suas entranhas funciona como uma prisão para Calixto, pois para ele o homem criou a cidade, mas acabou virando um prisioneiro da sua criação. A cidade é uma prisão em que o homem não sabe que está preso. Ele se condena nas práticas diárias, nas pequenas obrigações que, impulsionado pela massa, assume sem se dar conta.<sup>303</sup>

Calixto, nesse aspecto, no entanto, compreende a sua posição: “O pior de ser fantoche é quando olhamos pro alto e vemos as cordas”.<sup>304</sup> Nessa perspectiva, Deus é visto no romance como “o grande inimigo, ao menos esse Deus cuja palavra, ao invés de arma de combate, serve à resignação e à aceitação do destino planejado pelos que detêm o controle”.<sup>305</sup> Surge, assim, o bom cidadão, aquele que atende aos desígnios da estrutura social sem questionar ou questionar-se, aquele que aceita de bom grado as “cordas de fantoche” e a submissão dos movimentos articulados pelos que submetem os sujeitos ao controle.

E nós vamos ser resumidos a isso, uma porra de uma palavra, eles não sabem, meu filho, eles não sabem que o grau de dominação é tão alto, que a própria elite nem sente remorso mais pelo que faz, ela já está num estado tão inconsciente de dominação, que é o mais avançado, quando ela nem sente mais que está fazendo algo errado, quem nem essas coisas de jogar lixo no chão, discurso de filho da puta, meu filho, filhos da puta, não jogue o papel no chão, mas gastam mais com o gato do que doariam para um orfanato, não jogue o lixo na rua, mas pisam num mendigo se ele não sair da calçada, vamos reciclar, mas é por estudarem em faculdade pública mesmo sendo ricos que o homem com 70 anos hoje tem que vender bala no farol, porque não tem dinheiro pra todo mundo, e eles sabem disso e estão sempre no começo da fila, mas um dia isso muda, filho, o sucesso é solitário, essa raça de infeliz.

Ó, Lourival? Chega mais, vem ouvir aqui seu tio, ele só tem ideias boas. Nada, prefiro ver aqui o seriado, tá na última temporada.<sup>306</sup>

As ideias presentes no trecho expressam o pensamento de Ferréz em relação à alienação a que os sujeitos estão submetidos e que ignoram, não percebem, ou com ela

<sup>301</sup> Muito embora Ferréz aponte que a narrativa se passe em um “não-lugar”, existem marcações no romance que indicam que o cenário das ações é a cidade de São Paulo. Talvez essa relação de “não-lugar” expressa pelo autor se dê pela mobilidade e o trânsito constante do personagem principal. A inquietação pessoal de Calixto, a deterioração do seu relacionamento conjugal, o afastamento da filha se expandem nos subterfúgios efêmeros oferecidos pela cidade, na falta de empatia das pessoas, agravando o seu sentimento de angústia e se reflete sobre a sua condição subjetiva errática.

<sup>302</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 18.

<sup>303</sup> DAMASCENA, 2015, f. 73.

<sup>304</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 104.

<sup>305</sup> OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 33.

<sup>306</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 35-36.

não se importam.<sup>307</sup> Ideias que questionam o comportamento abusivo e indiferente que se tem para com os outros, bem como denunciam o comportamento das elites sociais que pouco se importam com os sujeitos pertencentes a outras classes e reclamam para si privilégios em vez de direitos que deveriam ser universalmente disseminados. Os dois parágrafos finais consideram como muitos preferem ficar “ligados” em coisas supérfluas do que refletir sobre a realidade. Como Lourival, que prefere ver uma série televisiva do que aprender um pouco mais sobre a realidade com seu tio. Calixto, por seu turno, escuta-o atentamente, concordando com as explicações.

Pode-se dizer que a visão de mundo de Ferréz é expressa por Calixto, quando o personagem elabora a ideia de o sujeito contemporâneo encontrar-se domesticado. Deve-se ter, no entanto, em mente que os valores criticados por Ferréz são escolhas dos próprios sujeitos. Como diz Bauman:

*os homens e as mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade [...] Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais.*

Qualquer valor só é um valor (como Georg Simmel, há muito, observou) graças à perda de outros valores, que se tem de sofrer a fim de obtê-lo [...] Porque “o que chamamos felicidade [...] vem da (preferivelmente repentina) satisfação de necessidades represadas” [...] A reavaliação de todos os valores é um *momento* feliz, estimulante, mas os valores reavaliados não garantem necessariamente um *estado* de satisfação.<sup>308 309</sup>

A busca desenfreada por momentos prazerosos proporcionados pelas vastas possibilidades amarra os sujeitos ao mundo. Um mundo sobre o qual os sujeitos não têm controle, o qual os afoga em desejos, fazendo aflorar as variadas formas da individualidade. Assim, não se abre mão dos confortos e vaidades regaladas pela sociedade em troca de uma vida liberta do muito que é ofertado.

Esta condição do sujeito contemporâneo é representada na narrativa ao expor o sujeito em desconstrução. Calixto mostra-se como um sujeito deslocado, em busca de uma identidade própria. Como aponta Stuart Hall, “o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente”,<sup>310</sup> é um ser fragmentado que se constitui de maneiras diferentes de acordo com a situação. É a percepção que Calixto tem da própria subjetividade:

<sup>307</sup> —Às vezes, olhamos e não vemos, se vemos não notamos, se notamos não ligamos, se ligamos não expressamos” (FERRÉZ, 2012a, 147).

<sup>308</sup> BAUMAN, 1998, p. 10.

<sup>309</sup> Heidegger, como se verá mais adiante, concebe como existência inautêntica do *Dasein* o aprisionamento na cotidianidade mundana, mesmo que com os entes e os outros *Daseins*, o que afeta a sua identidade própria e a perda em si mesmo.

<sup>310</sup> HALL, 2006, p. 12.

Quando passo em frente a uma casa de relaxamento, sou puto, quando ando em frente a uma igreja sou santo, faço o sinal da cruz, quando visito minha mãe deito no sofá, sou criança esperando o café com leite e o pão com manteiga esquentado de uma forma que só ela sabe fazer, quando vou na casa de algum amigo, se for do tempo da escola, até os apelidos da época são usados, se for à casa de vizinhos, as brincadeiras do bairro.<sup>311</sup>

A narrativa mostra um personagem em desconstrução, alguém que passa a “remar contra a maré”, já que não consegue viver mais com múltiplas facetas, não aceita ser conduzido e, tampouco, ver “as coisas como guias dos nossos comportamentos, essa condição de viver”.<sup>312</sup> Assim, “ao reparar detalhadamente em tudo à sua volta, se [mantém] em estado de perturbação permanente”,<sup>313</sup> por estar em busca da compreensão de si, de um *eu* que julga verdadeiro, desconstruindo-se diante da maneira como se comporta o sujeito marcado pelo tempo presente.

O sujeito em desconstrução apresentado na narrativa destoa dos demais até na forma de se angustiar. Isso, porque a angústia na contemporaneidade se ancora na questão identitária, que “torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.<sup>314</sup> Ou seja, a busca pela aceitação e as formas variantes da felicidade e dos prazeres tornam adaptável a identidade dos sujeitos a cada situação, ideia expressa no título do décimo primeiro capítulo do romance – “Fazer o que não quer para ter o que os outros querem” – e do vigésimo primeiro – “Vendo para comprar”.

É importante no texto, então, a questão identitária multifacetada, questão, de resto, fundamental na discussão filosófica contemporânea sobre o sujeito pós-moderno. Como explica Hall, “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”.<sup>315</sup> As razões das angústias dos sujeitos se explicam, então, por investirem no *pertencer* e no *ter*. A construção de uma imagem é necessária para *ser* na contemporaneidade, ficando o *eu* e a descoberta de quem realmente somos como questões secundárias ou dispensáveis. De acordo com Bauman:

A liberdade não pode ser ganha contra a sociedade. O resultado da rebelião contra as normas, mesmo que os rebelados não tenham se tornado bestas de uma vez por todas, e, portanto, perdido a capacidade de julgar sua própria condição, é uma agonia perpétua de indecisão ligada a um Estado de

<sup>311</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 11.

<sup>312</sup> SUGAYAMA, 2019, f. 282

<sup>313</sup> SUGAYAMA, 2019, f. 282

<sup>314</sup> HALL, 2006, p. 13.

<sup>315</sup> HALL, 2006, p. 13.

incerteza sobre as intenções e movimentos dos outros ao redor – o que faz da vida um inferno. Padrões e rotinas impostos por pressões sociais condensadas poupam essa agonia aos homens; graças à monotonia e à regularidade de modos de conduta recomendados, para os quais foram treinados e a que podem ser obrigados, os homens sabem como proceder na maior parte do tempo e raramente se encontram em situações sem sinalização, aquelas situações em que as decisões devem ser tomadas com a própria responsabilidade e sem o conhecimento tranquilizante de suas consequências, fazendo com que cada movimento seja impregnado de riscos difíceis de calcular.<sup>316</sup>

O trecho refere-se ao papel regulador da sociedade em relação aos sujeitos. Pode-se, também, compreender que aquele que decide enfrentar a sociedade paga um alto preço, que faz incidir sobre o sujeito uma pesada carga de sofrimento. Ou seja, o “rebelde” não se enquadra, passa a ser visto como estranho, já que prefere agir à sua própria maneira, destoando de convenções e práticas sociais, como, por exemplo, de fazer o que não quer para agradar os outros, como no fragmento que segue:

Alguém chama lá fora, eu vou ficar quieto e tudo vai mudar, daqui a pouco ninguém mais vai estar chamando.  
 Minhas pestanas pesam, e quando abro, olho pela janela e vejo que o sol já se foi, vou dar uma volta, quem sabe tomar uma cerveja, ponho a mão na barriga, está do mesmo jeito, uma cerveja não vai mal essa hora.  
 Vinte cinco passos, malditos vinte cinco passos e vem a parada brusca.  
 Oi, já tava indo embora, te chamei na sua casa. Vim, chamei mais cedo, mas acho que você num tava.  
 Eu tava.  
 Você não me ouviu chamar, então.  
 Não se engane, eu ouvi.  
 Como assim? Você ouviu e não podia atender? Não tá querendo mais falar com sua irmã?  
 Não se engane, podia sim, podia atender, mas não sou obrigado, sabia que a gente num é obrigado o tempo todo?  
 Mas...  
 Deixa eu terminar, eu podia mentir, desde o princípio, dizer que não estava, que não podia, eu podia mentir que gosto quando você vai lá, já menti muito, é mais difícil falar a verdade, mentir é mais fácil, as pessoas vivem assim, gostam assim, eu sou sincericida agora, vou acabar assassinando alguém com a verdade.  
 Nossa, Cal...  
 Tchau.<sup>317</sup>

Em sua narrativa, o romance não traz a ideia de anomia ou uma pseudoanarquia, mas sim a ideia de rebelar-se contra preceitos sociais que privam o sujeito de um pensamento livre e não submetido ao que não se quer fazer porque assim se convencionou. “Não é por consideração que visitamos alguém, é por querer sentir algo que valha a pena”.<sup>318</sup> A ideia expressa pelo personagem é que, ao menos, se possa

<sup>316</sup> BAUMAN, 2001, p. 30-31

<sup>317</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 127.

<sup>318</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 11.

enxergar as “eordas” que manipulam o sujeito, pois a forma de vida já está predefinida pelas convenções sociais.

Não, eu preciso te falar, é pra você ouvir isso, faz parte do todo, a foto desfocada, como um desenho tosco, e eu percebi... que a gente é só uma história em algum papel barato, daqueles que eles põem para os pássaros cagarem do alto nas gaiolas, a gente... é um romance sem graça, naquele dia eu vi... vi o erro do rapaz que escreve, ele escreveu errado, o retrovisor não... não era simétrico, ele era deformado, talvez alguém correndo por um prazo, todos eles têm um prazo.

Tá bom, cara, esses dias eu também vi um acidente, o cara tava todo fudido, o rosto dele ficou colado no para-brisa, é triste, mas é a vida.

Não, não é a vida, é outra coisa, são, assim, pagos para fazer essa novelinha de merda.

Cara! Na boa, onde isso vai parar, onde essa conversa acaba?

Faz parte do todo, porra! Faz parte você ouvir, você não entendeu, ela não termina, ela nunca tem fim, o porra precisa comer.

Quem é esse que precisa comer?

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...

Sinto muito, tenho que ir, me solta, seu bêbado louco, eu paguei a porra da pinga, agora...<sup>319</sup>

A vida é como um livro mal escrito, mas do qual, querendo-se, podem-se enxergar os detalhes. Os homens, neste caso, talvez os poderosos, brincam de Deus, pois jogam contra os outros homens e seus destinos, impondo-lhes padrões e regras. Isso por vaidade, prazer ou afirmação de poder. Aquele que questiona, que enxerga, que desnuda as estruturas do sistema, que quer mostrar suas armadilhas é visto como louco.<sup>320</sup> Calixto, ao confrontar o sujeito que o interpela sobre a sua sanidade, recebe a seguinte resposta:

Louco? Filho da puta, você é um personagem, não entendeu nada, não existe essa coisa de louco, os médicos consertam alguém pra continuar no todo, pra fazer parte do padrão, ninguém é louco, cara, o louco encontra a razão e ele precisa ser corrigido, você num entendeu.<sup>321</sup>

Neste ponto, entende-se que Calixto ainda não havia compreendido a manipulação e os percalços roteirizados que atormentam os sujeitos; entretanto, acaba

<sup>319</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 88-89.

<sup>320</sup> Fornel Junior, a partir das reflexões de Michel Foucault, assim se expressa sobre a loucura: “esta é a experiência da loucura a partir da realidade concreta das normas sociais, oposição entre quem está dentro e quem está fora, que não depende da razão, mas dos valores do grupo que marcam e definem as normas da razão. O homogêneo agora são as normas sociais. Essa forma de consciência também é conflitante. Basta perguntar: quem fez as normas? Quem dita as normas do fora e do dentro? Teremos como resposta: quem está dentro! Quem está fora não pode não obedecer às regras ditadas por quem está dentro. Agora a loucura ameaça a ordem, por isso o rito de separação, aquilo que não é da razão, da ordem, é silenciado quando segregado, ou seja, exclui-se o “anormal” (FORNEL JUNIOR, 2015, p. 319). Aquele que critica, aquele que levanta questionamentos sobre as normas e a sociedade é apartado, isolado tal qual nos desenvolvimentos do filósofo francês sobre a representatividade da nau dos loucos.

<sup>321</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 89.

percebendo seu papel no mundo, pois em determinado momento se vê ~~num~~ velho filme com um fraco roteiro, o escritor deve ser Deus”.<sup>322</sup> Ao compreender esse jogo no qual aquele que enxerga as ~~“ordas”~~ é o louco a ser excluído, percebe também que alguns homens brincam de Deus, controlando e moldando outros de acordo com suas regras e punindo os que delas discordam, como Deus que, se existe, regozija-se de seu poder sobre os homens.

Ernesto Sábato, na novela *Sobre heróis y tumbas*, no terceiro capítulo – ~~Informe sobre cegos”~~ –, faz interessante relação entre os homens se sentirem como Deus, diante de seres impotentes, e faz conjecturas acerca das possibilidades de Deus ante o universo:

Embora não: ainda há muito que dizer sobre esses poderes infernais, porque acaso algum ingênuo pensa que se trata de uma simples metáfora, não de uma realidade. Sempre me preocupei com o problema do mal, quando desde criança me sentava ao lado de um formigueiro armado com um martelo e começava a matar os bichos a esmo, sem dó e piedade. O pânico se apoderava das sobreviventes, que corriam em todas as direções. Em seguida, despejava água com a mangueira, inundação. Já imaginava as cenas dentro, as obras de emergência, as corridas, as ordens e contraordens para salvar os depósitos de alimentos, ovos, a segurança da rainha, etc. Finalmente, com uma pá removia tudo, abria grandes buracos, procurava os tuneis e destruía freneticamente: catástrofe geral. Depois, começava a refletir profundamente sobre o sentido geral da existência e a pensar sobre nossas próprias inundações e terremotos. Assim, fui elaborando uma série de teorias, pois a ideia de que estaríamos sendo governados por um Deus onipotente, onisciente e bondoso me parecia tão contraditória que nem se quer acreditava que pudesse levar isso a sério. Chegando ao período da gangue de assaltantes, havia elaborado as seguintes possibilidades:

1º Deus não existe. 2º Deus existe e é um canalha. 3º Deus existe, mas às vezes dorme: seus pesadelos são nossa existência. 4º Deus existe, mas tem acessos de loucura: esses acessos são nossa existência. 5º Deus não é onipresente, não pode estar em todos os lugares. Às vezes está ausente. Em outros mundos? Em outras coisas? 6º Deus é um pobre diabo, com problemas demasiados para suas forças. Luta com a matéria como um artista com sua obra. Algumas vezes, em algum momento consegue ser Goya, mas geralmente é um desastre. 7º Deus foi derrotado antes da história pelo Príncipe das Trevas. E derrotado, se tornou um suposto diabo, é duplamente desprestigiado, visto que a ele se atribui esse universo de calamidades.

Eu não inventei todas essas possibilidades, embora naquela época acreditasse nisso; mais tarde, verifiquei que alguns haviam construído convicções tenazes sobre os homens.<sup>323</sup>

Sábato faz tais conjecturas pela boca do personagem Fernando Vidal Olmos, homem paranoico e obcecado pelos cegos, que vive a segui-los pelas ruas de Buenos Aires, levantando sobre eles as mais terríveis hipóteses. A forma como essa ideia se expressa por meio do personagem do escritor argentino vai ao encontro da ideia de Deus, implícita em *Deus foi almoçar*. Primeiro, porque o sujeito contemporâneo assume

<sup>322</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 129.

<sup>323</sup> SÁBATO, s.d., p. 250, tradução do autor.

a posição de Deus, explorando as fragilidades de outros sujeitos, destruindo seus sonhos, esperanças, arbitrando sobre a vida e sobre o modo como esta deve ser levada, semelhantemente ao que se depreende das reminiscências de Fernando, personagem de Sábato, e seu prazer em desfazer um formigueiro com o poder que possuía sobre as formigas. Segundo, porque a narrativa do romance coloca possibilidades análogas às descritas por Sábato em relação a Deus, sua existência e sua relação com a humanidade, haja vista que o mundo de Calixto é demasiado caótico e todas as possibilidades descritas se direcionam para o caos.

Nesta vastidão onde se misturam desejos angustiantes de um sujeito que se contorce perante o abandono, que se desconstrói diante da sociedade, o texto de Ferréz formalmente se desenvolve como desconstrução. Apresenta-se em diversas peças e fragmentos que deslocam o leitor para uma indefinição de espaços e tempos, aprofundada pelas características monologais do personagem que,

para o leitor, é como usar fones de ouvido plugados diretamente no cérebro de outra pessoa a monitorar essa gravação interminável de impressões, reflexões, questionamentos, memórias e fantasias do sujeito à medida que sensações físicas ou associações de ideias o motivam.<sup>324</sup>

As constantes reflexões, a autoanálise e o desespero do personagem promovem uma leitura lenta e arrastada, muito diferente da ação acelerada presente nos outros romances de Ferréz. Essa estratégia de escrita é eficiente para “encarnar” o *eu* angustiado do protagonista. Fatores esses que levam à segunda característica da composição narrativa, isto é, a atemporalidade narrativa. A ausência de um tempo definido, o que Ferréz chamou de “não-tempo”, é fruto do recurso narrativo utilizado para a expressão da visão de mundo do personagem, potencializada pelo monólogo interior, próprio aos romances psicológicos.

O monólogo interior “reproduz a caoticidade da corrente da consciência das personagens”,<sup>325</sup> sintonizando “a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado, do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou ideias associadas”.<sup>326</sup> É por meio desse recurso que a consciência do personagem se ajustará à consciência do leitor, com a vivência de um devendo ser a do outro,<sup>327</sup> recurso que em *Deus foi almoçar* propicia

---

<sup>324</sup> LODGE, 2010, p. 57.

<sup>325</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

<sup>326</sup> NUNES, 2013, p. 62.

<sup>327</sup> NUNES, 2013, p. 62.

uma leitura lenta e arrastada, como já acentuado, uma vez que o fluxo narrativo é oriundo do “estado de espírito” do personagem.

A narrativa do romance é expressa por dois narradores, um em primeira pessoa e outro em terceira, que se alternam no tecer narrativo. O narrador em primeira, Calixto (narrador-personagem), é aquele que observa a forma como o mundo e as pessoas se configuram, que busca compreender o mundo e a si mesmo. O narrador em terceira pessoa atravessa o tempo e se move nos variados espaços da narrativa, segue todos os passos de Calixto, sabe suas histórias, conhece seus sentimentos, bem como tem conhecimento de todos os fatos e sentimentos que envolvem os demais personagens; entende-se que este possa, também, ser Calixto, porém, narrando de algum ponto distante. Neste aspecto, Dalcastagnè e Eble percebem que,

[...] o narrador ora narra com certo distanciamento, usando a terceira pessoa, ora confunde-se com a personagem, empregando a primeira pessoa. Ora a narrativa é intimista e até epifânica, ora adota um tom bastante convencional. «Nesse sentido, a fragmentação, a indiscernibilização narrativa, a indiscernibilização dos estados de sonho, delírio e vigília, são vistos através de uma escrita que busca captar o acontecimento, uma escrita como experimentação, que busca romper os limites da representação» (Ázara, 2010: 27). [...] Em *Deus Foi Almoçar*, o uso da primeira pessoa se dá, no início, de modo sutil, tímido, e vai gradativamente aumentando sua presença com o desenrolar da narrativa, até o ponto alto em que realmente narrador e personagem se encontram.<sup>328</sup>

Entende-se aqui, no entanto, que se pode observar os narradores como seres distintos. Muito embora se tenha apontado nesta dissertação que o narrador em terceira pessoa possa ser Calixto, nota-se que quando este último narra em primeira pessoa não percebe grande parte das coisas com clareza, dada sua dispersão e a busca por respostas sobre as questões identitárias e aquelas relativas ao mundo. Por sua vez, quando narrado em terceira pessoa, percebe-se um narrador lúcido, que entende a configuração do mundo e dos objetos com mais clareza e que consegue ver os demais personagens como seres dotados de sentimentos, o que não acontece com Calixto (em primeira pessoa), que antes de tudo enxerga a si e à sua própria dor.

Sou vestido de carne e deve ser um padrão pelo tanto de seres que encontro na rua.

Lourival me ligou ontem, disse que precisava falar comigo algo sobre Carol, espero que não tenha descoberto nada negativo, pois acho que tenho algum sentimento para com ela. Não sei ao certo, mas ódio não é, isso sinto por todos e apesar de tudo que estamos passando, no casamento, ou sentimento, ou tudo isso, no fundo no fundo sempre resta um pouco de esperança.

Ela destruiu tudo, detalhe por detalhe, ela acabou com toda chance de uma vida um pouco feliz, e hoje vive assustada a qualquer batimento numa porta vizinha e depois com os olhos ardidos de tanta TV e crochê, de tanto virar a cabeça, de tanto olhar pela janela, de tanto secar as lágrimas, que caem no

<sup>328</sup> DALCASTAGNÈ; EBLE, 2013, p. 124.

álbum e danificam as fotografias de um tempo em que a felicidade não era uma promessa tão distante, nem as noites por esperar ele, tão longas. E ao olhar o relógio no centro do bar, olha para o furo no centro do seu corpo, e o mundo gira à sua volta, coisas acontecem, pessoas passam, ventos sopram, árvores ficam paradas.

E uma mulher chamada Carol não acredita mais no amor.

Melinda, a pequena Melinda lhe vem à mente, andando lentamente pelo pátio da escola, as crianças rindo, mas ele olhava só para o grande negro que estava em seus olhos, não parece fazer muito tempo que tudo aconteceu, e na época ele tentou memorizar cada detalhe, para guardar consigo o tanto que pudesse, para quando tudo estiver sem graça, do fundo de sua mente, aquele passado ser mais presente.<sup>329</sup>

Por essa razão, acredita-se aqui que o narrador em terceira pessoa é alguém que conta a história de um ponto distante e que compreende melhor o mundo e a si mesmo. Concorda-se com Dalcastagnè e Eble no que diz respeito à alternância da narração e ao fato de que “narrador e personagem se confundem [...] tem relação direta com a angústia interna das personagens”.<sup>330</sup> A angústia, efetivamente, atravessa toda a história de Calixto e também atinge personagens como Carol, Lourival e Melinda, que apresentam algum tipo de conflito, seja por trauma, seja por solidão ou por falta de compreensão por parte do outro.

Em muitos trechos essas vozes se misturam e dividem o mesmo espaço, relacionando ações em tempos diferentes e, por vezes, até mesmo conjecturando ações futuras.

A descarga foi dada; a porta, fechada; o zíper, puxado; o chinelo, recolocado; o botão, abotoado; a descarga, terminada; o ralo, lotado; o rosto, parado; o calor, acumulado no assoalho; a vida, passada; o futuro, usado.

Saiu.

A estrada, o caminho, as luzes, tudo à sua volta era algo pintado, uma cidade cenográfica.

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.

Como nada daquilo parecia real, era prisioneiro de um pretenso e não conseguido conforto.

Lembrou-se da época de férias, tentava sentir a liberdade.<sup>331</sup>

Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, discorre sobre aspectos específicos da narrativa e suas configurações em textos históricos e de ficção. O filósofo francês aponta que a voz narrativa e o ponto de vista, quando vinculados às categorias de narrador e de personagem, condicionam que “o mundo contado é o mundo do personagem e é contado pelo narrador”.<sup>332</sup> Dessa maneira, a noção que se tem de

<sup>329</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 32.

<sup>330</sup> DALCASTAGNÈ; EBLE, 2013, p. 117.

<sup>331</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 8.

<sup>332</sup> RICOEUR, 1995, p. 147.

personagem está intimamente ligada à noção de que ~~–~~ não poderia ser uma *mimese* de ação sem ser igualmente uma *mimese* de seres agentes”,<sup>333</sup> já que seres agentes, semanticamente considerados, são seres dotados de pensamentos e sentimentos, capazes de expressá-los pela ação. Tais fatores tornam possível deslocar a ~~–~~ noção de *mimese* da ação para o personagem e do personagem para o discurso do personagem”.<sup>334</sup> A partir desse processo, a diegese, isto é, a forma que o narrador se vincula ao processo narrativo, incorpora-se ao discurso do personagem, reformulando ~~–~~ par enunciação-enunciado<sup>335</sup> [...] a enunciação torna-se o discurso do narrador, enquanto o enunciado se torna o discurso do personagem”.<sup>336</sup> <sup>337</sup> Essas razões levam Ricoeur a compreender que, em primeiro lugar, ~~–~~ é importante avaliar o deslocamento da *mimese* da ação para a *mimese* do personagem, a qual inaugura toda a cadeia de noções que conduzem às de ponto de vista e de voz narrativa”.<sup>338</sup>

Tais possibilidades realizadas em *Deus foi almoçar* conferem um desenvolvimento narrativo diferente do convencional, haja vista que o leitor pode adentrar a consciência do personagem. E é essa consciência a responsável por tecer o fio narrativo. Tem-se, então, a possibilidade de, por intermédio da terceira pessoa, acessar os ~~–~~ pensamentos, os sentimentos e as palavras de um outro fictício, que vai mais longe na inspeção do interior das mentes”,<sup>339</sup> indo na direção contrária à ideia de que seria somente por meio ~~–~~ da confissão e do exame de consciência de um sujeito por ele próprio que derivaria o poder de descrever de dentro sujeitos de ação, de pensamento, de sentimento e de discurso”.<sup>340</sup> Assim, o narrador desvela o que sente o personagem.

Quando poderia respirar? Parecia a primeira vez, o ar saiu devagar, a noite fria fez a fumaça sair da boca, talvez fosse isso que o tenha acalmado, a sensação da vida, o ar entrando agora já era percebido, olhou para o botão do ar-condicionado, pela primeira vez havia tirado os olhos da estrada, ele sempre gostou do frio, apertou o botão do vidro elétrico e quando sentiu o vento se arrepiou, naquela hora ele se sentiu vivo, algo chegou nele muito

<sup>333</sup> RICOEUR, 1995, p. 147.

<sup>334</sup> RICOEUR, 1995, p. 147.

<sup>335</sup> Para breve contextualização: ~~–~~enunciação refere-se à atividade social e interacional por meio da qual a língua é colocada em funcionamento por um *enunciador* (aquele que fala ou escreve), tendo em vista um *enunciário* (aquele para quem se fala ou se escreve)”. O produto da *enunciação* é chamado *enunciado*” (ENUNCIÇÃO-ENUNCIADO. In: GLOSSÁRIO CEALE, 1990-2020. Verbete de Juliana Alves Assis).

<sup>336</sup> RICOEUR, 1995, p. 147-148.

<sup>337</sup> ~~–~~ jogo narrativo, além de contar com os personagens, toma como parceiro principalmente o leitor, materializado no ato de leitura. Na verdade, explicita-se a condição de seres de papel de todos, aí incluídos o leitor e o narrador, e a consciência da obra como jogo” (WALTY; CURY, 1999, p. 56).

<sup>338</sup> RICOEUR, 1995, p. 148.

<sup>339</sup> RICOEUR, 1995, p. 148-149.

<sup>340</sup> RICOEUR, 1995, p. 148-149.

rápido, seus olhos viraram fontes e suas bochechas rochas por onde a água descia.

O que tinha virado sua vida, seu velho de merda? Chegou na toca, abriu a porta como quem abre a porta de um paraíso, entrou como quem entra num abrigo nuclear, olhou para fora como quem olha para uma situação da qual sabia que não poderia sair nunca mais.

Jogou o corpo no sofá, tirou os sapatos apoiando sempre o dedão no calcanhar, de dez em dez minutos ficava olhando o forro da sala, uma porra de um verniz escuro demais e o clima era pesado.

O vendedor falou que ficaria lindo. Quando foi comprar o vendedor lhe deu um de mogno, praticamente ficou quase preto. O pedreiro não notou a diferença, com cinco filhos nas costas não notava muitas coisas, o grau de importância era outro. Uma vez ele havia chegado e dito que tudo em sua casa era arroz e arroz, os meninos comiam arroz pra caramba, Calixto entendia que arroz era mais necessário para o pedreiro que a cor do verniz.

As pálpebras pesavam, ele olhava para a merda do forro, um velho filme na TV, sempre um velho filme, quando respirava, o ar entrava e fazia um leve assobio, queria fechar a boca, mas seu nariz estava mal. Só queria descobrir qual foi o maldito livro que ativou seus medos mais profundos, hoje quando acordou já sentia que o inimigo estava em casa.<sup>341</sup>

A perspectiva, pois, que explicaria a forma narrativa do romance é a do monólogo narrativizado, que pode ser percebido quando as palavras –são realmente, quanto a seu conteúdo, as do personagem, mas são ‘contadas’ pelo narrador no tempo passado e na terceira pessoa”.<sup>342</sup> Veja-se um exemplo do processo:

Uma vez ele viu uma criança com um pedaço de giz na mão, ela rabiscava a calçada, os joelhos raspavam no chão áspero, um sol com um grande sorriso surgia dos riscos, não eram trovões, não era nada que pudesse ser estranho, era apenas um sol sorrindo.

Uma sensação lhe veio, talvez um barbitúrico, assim ele tiraria o peso do corpo, sua mente ficaria leve novamente como a daquela criança, corpo pesa, incomoda, a mente divaga, leve e completa. Acordou.<sup>343</sup>

Instaura-se, então, uma dificuldade de interpretação, dificuldade que Ricoeur aponta ser encontrada em James Joyce, pois –pontuam um texto em que mais nenhuma fronteira separa o discurso do narrador do discurso do personagem”.<sup>344</sup> A compreensão mediante essa comparação se estabelece pelo fato de *Deus foi almoçar* ser –psiconarrativa”, a combinação discurso do narrador/discurso do personagem fator observável em romances psicológicos, como aponta o filósofo francês. É a partir do que Ricoeur chama de –monólogo contado” que se estruturam as narrativas psicológicas por meio da –completa integração no tecido da narração dos pensamentos e das palavras do outro: o discurso do narrador aí se encarrega do discurso do personagem emprestando-lhe sua voz, enquanto o narrador se dobra ao tom do personagem”.<sup>345</sup> A configuração

<sup>341</sup> FERRÉZ, 2012a, 104-105.

<sup>342</sup> RICOEUR, 1995, p. 150.

<sup>343</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 102-103

<sup>344</sup> RICOEUR, 1995, p. 150.

<sup>345</sup> RICOEUR, 1995, p. 150.

proposta por Ricoeur desvela, de certa maneira, a compreensão narrativa do romance de Ferréz, porque nesse trabalho do autor é possível perceber a fusão do personagem a sua consciência, assim como a fusão do narrador ao personagem.

Foi para o serviço, Hamilton e suas conversas estúpidas, nada demais aconteceu que mereça ser registrado.

Ao voltar do serviço, parou numa banca de jornal, as frases dos anúncios dos aplicativos podiam fazer ele rir e provocar alguns sentimentos estranhos: —Como se entupir de dinheiro”, —Você é rico e não sabe”, —Como explorar com consciência social”, —Gerenciando lucros e alimentando a pobreza”, —Empresa de segurança compra parte da frota da polícia”, —Fazendo fluxo de caixa martirizando pessoas”, —Como obter visto para morar na cidade do Bispo Valdomiro”

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, só queria encontrar. Tinha apenas um objetivo, iria beijar um lindo muro reforçado.

Viu a placa, encostou, balbuciou o nome da bebida, engoliu, pagou e saiu.

É o que lhe daria juízo naquela hora, isso se ele já tivesse tido em alguma época, as pequenas gotas que caíam no para-brisa lhe traziam algo que não identificava, algo lá no passado, o vazio aterrorizante da noite não o deixava olhar para os lados, somente para frente.

Agora sei por que quase nunca dirijo, sempre tenho esses pensamentos, me sinto tão só aqui dentro, protegido de tudo e de todos, minha pequena não está no banco de trás, nem minha esposa está ao meu lado, dando palpites, ajudando a chegar a algum lugar.<sup>346</sup>

Outra ideia encontrada em Ricoeur que possibilita a compreensão dos aspectos narrativos do romance está ancorada no ponto de vista.<sup>347</sup> O ponto de vista, classificado pelo autor como uma tipologia, aplica-se às narrativas de terceira ou primeira pessoa, designando a “orientação do olhar do narrador em direção a seus personagens e dos personagens entre si”.<sup>348</sup> É de interesse da composição da obra “a partir do momento em que a possibilidade de adotar pontos de vista variáveis [...] proporciona ao artista a oportunidade, [...] [de] variar os pontos de vista dentro da mesma obra, multiplicá-los e incorporar suas combinações à configuração da obra”.<sup>349</sup> Citando Uspensky, o filósofo francês vê o ponto de vista como um recurso da composição que pode ser incorporado na configuração da narrativa. Surge como tipologia porque aponta para a leitura de uma obra de arte em seus diversos níveis de maneira que “cada um desses planos constitui também um possível lugar de manifestação do ponto de vista, um espaço para

<sup>346</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 104, grifei.

<sup>347</sup> “O ponto de vista não passa de uma das maneiras de ter acesso à articulação da estrutura de uma obra de arte. Esse conceito é comum a todas as artes interessadas na representação de uma parte qualquer da realidade (filme, teatro, pintura etc.), isto é, todas as formas de arte que apresentam uma dualidade de planos: conteúdo-forma” (RICOEUR, 1995, p. 177, nota 78).

<sup>348</sup> RICOEUR, 1995, p. 154.

<sup>349</sup> RICOEUR, 1995, p. 154.

possibilidades de composição entre diversos pontos de vista”,<sup>350</sup> sendo esses divididos em planos: ideológico, fraseológico, espaço-temporal e tempos verbais. Desses planos, os que interessam aqui são os três primeiros.

A noção de ponto de vista toma corpo a partir do plano ideológico, ~~na~~ medida em que uma ideologia é o sistema que organiza a visão conceitual do mundo em toda ou parte da obra. Pode ser tanto a do autor quanto a dos personagens”.<sup>351</sup> Em *Deus foi almoçar*, a ideologia é expressa por um processo polifônico pelo qual o autor transmite, através do personagem, sua visão de mundo e as formas com as quais percebe a realidade social, seja na esfera coletiva, seja na individual. Calixto, como personagem principal, revela muito da visão de Ferréz enquanto autor, mas, também, remete a outras facetas, pois em sua construção entram os sentimentos do sujeito perante as aporias do mundo. Assim, o que Ricoeur também chama de ponto de vista autorial ~~na~~ é a concepção do mundo do autor real, mas a que preside à organização da narrativa de uma obra particular”.<sup>352</sup> A partir dessas ideias de Ricoeur, há que se compreender os significados da *mimese* e da verossimilhança, já que para ele ~~a~~ obra pode revelar outras vozes que não somente a do autor e assinalar várias mudanças organizadas de ponto de vista” o que leva à compreensão de que ~~p~~onto de vista e voz são simples sinônimos”.<sup>353</sup>

O plano fraseológico é que confere as características do discurso e do ~~e~~studo das marcas de primazia do discurso do narrador (*authorial speech*) ou daquele do discurso de determinado personagem (*figural speech*) na ficção em terceira pessoa ou na ficção em primeira pessoa”.<sup>354</sup> Está ligado à poética da composição, ~~na~~ medida em que as mudanças de ponto de vista se tornam vetores de estruturação”, característico do romance russo, no qual é comum a variação na denominação do personagem. Essa forma é resultante da contaminação do discurso do narrador pelo discurso do personagem, no qual se ~~o~~bserva todas as nuances resultantes da variedade de papéis desempenhados pelo narrador, conforme registre, edite ou reescreva o discurso do personagem”.<sup>355</sup> No romance de Ferréz essa assunção é vista nas variações em que os narradores – em primeira e em terceira pessoas – assumem os outros personagens do

<sup>350</sup> RICOEUR, 1995, p. 154-155.

<sup>351</sup> RICOEUR, 1995, p. 155.

<sup>352</sup> RICOEUR, 1995, p. 155.

<sup>353</sup> RICOEUR, 1995, p. 155. Para melhor compreensão, ver: CAIMI, Claudia. Literatura e história: a mimese como mediação. *Itinerários*, Araraquara, v. 22, p. 59-68, 2004. Em especial, p. 64-65. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2737>>.

<sup>354</sup> RICOEUR, 1995, p. 155.

<sup>355</sup> RICOEUR, 1995, p. 177, nota 80.

romance. Ambos os narradores tecem aspectos dos demais personagens. O narrador em terceira pessoa, no entanto, é aquele que penetra nos desdobramentos íntimos dos personagens. Essas percepções são dadas nos capítulos “ $\Theta$  que fiz para ser um feliz” (sobre Lourival), “A história de Melinda” (sobre Melinda) e “Menina demais” (sobre Carol). Esses capítulos narram aspectos pessoais de cada um desses personagens, aspectos dos quais Calixto, enquanto narrador em primeira pessoa, tem ciência, e outros que são íntimos aos personagens e de conhecimento apenas do narrador em terceira pessoa. Entretanto, essa percepção, por vezes, torna-se ambígua a ponto de não se conseguir identificar quem narra.

Melinda estava no pátio, todos brincavam de pular corda, ela olhava, um menino se aproximou, Joaquim era loiro, com sardas em volta do nariz e muito magro, Melinda achava ele engraçado, conversaram por alguns minutos e ele chamou ela para fora do pátio, o recreio ainda duraria por mais vinte minutos, ele disse que tinha um pequeno lago com girinos lá fora, ela foi.

Olharam o lago, mas não viram nenhum girino, então resolveram ir à casa. Tinha uma casa lá que servia pra proteger os canos de uma empresa de água estatal.

De vez em quando alguns alunos iam lá, brincar de pega-pega e esconde-esconde rodando a “~~esa~~”.

Mas Melinda não devia ter ido brincar lá, não depois de tantos anos de programas de domingo e suas bailarinas, não depois de programas de humor sempre mostrando mulheres imitando alunas e sempre com roupas curtas, sempre em poses sensuais, sempre com piadas de duplo sentido, mas Melinda não sabia que, por ser menina, tudo isso caía em cima dela também.

Joaquim assobiou, ela olhou, mas não percebeu que era um sinal, quatro meninos estavam subindo para a casa, e assim que, chegaram, os meninos, já olhavam para o pedaço de carne que a televisão mostrava, e seus pais achavam tão legal ficar assistindo.

Calixto estava fora do pátio, não tinha amiguinhos para curtir o recreio, então ficava olhando as árvores balançar, viu o menino e depois a menina passando mancando pela casa, era a sua amiga, a bota preta não deixava dúvida.

Subiu o morro para chegar à casa.

Ali atrás do colégio tinha meninos correndo, e uma menina tentando correr, e agora chorando quando um deles a puxou pela bota, fazendo sua perna doer tanto que ela teve vontade de morrer, em seguida todos pularam em cima dela, mãos puxaram e arrancaram sua saia, eles a chamavam de Melinda, mas naquele dia a chamaram de outras coisas também.

Calixto ficou imóvel, não porque queria, mas porque não conseguia reagir, e enquanto a menina se debatia, os cinco meninos se debatiam mais, enquanto o maior tirava uma coisa pra fora da calça, uma coisa que Calixto sabia que ia mudar para sempre a vida de Melinda.

E ele ficou parado, a alguns metros do namoro coletivo, não permitido pela pequena Melinda, que agora chorava, enquanto suas pernas abertas eram jogadas para outro menino, que tirava a calça e se sacudia para frente e para trás.

Calixto ficou parado.

Cada menino segurava um braço, e outro segurava a barriga, a perna doía muito e Melinda chorava baixinho até todos saírem.

Calixto foi até a pequena, abaixou sua saia e foi quando ela parou de chorar, pensou que teria mais um ainda pra saciar a fome, mas não. Ele ajudou-a a levantar e perguntou o que ela iria fazer.<sup>356</sup>

Nesse trecho do capítulo “A história de Melinda”, a princípio não se sabe quem narra em terceira pessoa. Se é Calixto, enquanto narrador, ou se é aquele “quem narra Calixto” em terceira pessoa. Consegue-se perceber, claramente, o narrador, quando as ações narrativas tomam forma e vê-se que Calixto figura nesse capítulo como personagem, e não como narrador-personagem, pois presencia a cena da agressão sexual a Melinda, enquanto o narrador é alguém externo que tem ciência de todos os fatos que ocorrem com ela. Entender quem é e de onde vem esse narrador é complexo, haja vista que se supõe que seja Calixto contando a história, em outro plano temporal, como se fosse parte de sua memória. Nesse ponto, fica mais clara a ideia de Ricoeur de que é no plano fraseológico “que se revelam todas as complexidades de composição oriundas da correlação entre o discurso do autor e o do personagem”,<sup>357</sup> porque é difícil compreender a intenção narrativa do escritor.

O espaço está relacionado à maneira de conduzir a narrativa se acompanhada “de uma combinação de perspectivas puramente perceptivas, que implicam posição, ângulo de abertura, profundidade de campo (como é o caso para o filme)”.<sup>358</sup> Essa noção espacial pode ser expressa a partir da distância/proximidade entre narrador-personagem e personagem-narrador, ou seja, a forma de construção do personagem nos diversos contextos espaciais em que se insere e a perspectiva como se consegue percebê-lo em cada um desses espaços. Por exemplo, as formas em que Calixto é representado pelo narrador em terceira pessoa ou por si mesmo enquanto narrador, na casa vazia em que vive, na casa habitada com Carol e a pequena, no arquivo onde trabalha, no cinema pornô que frequenta, andando pelas ruas, se relacionando com prostitutas e nas interações com os demais personagens. Para Ricoeur, esse mesmo processo ocorre com a posição relativa ao tempo “tanto do narrador com relação a seus personagens quanto de uns com relação aos outros”.<sup>359</sup> Isso porque “é importante é o grau de complexidade resultante da composição entre perspectivas temporais múltiplas”,<sup>360</sup> uma vez que o “narrador pode acompanhar o passo de seus personagens [...] se mover para frente e para trás, considerar o presente do ponto de vista das

<sup>356</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 183.

<sup>357</sup> RICOEUR, 1995, p. 155.

<sup>358</sup> RICOEUR, 1995, p. 156.

<sup>359</sup> RICOEUR, 1995, p. 156.

<sup>360</sup> RICOEUR, 1995, p. 156.

antecipações de um passado rememorado ou como a lembrança passada de um futuro antecipado etc.”.<sup>361</sup> Em *Deus foi almoçar*, esses deslocamentos são frequentes e ocasionalmente quebram o ritmo da leitura. Os narradores (aqui considerando primeira e terceira pessoas) movimentam-se no tempo impedindo o leitor de elaborar uma linha temporal linear, em que se estabeleçam os fatos cronologicamente ou mediante uma ordem que crie uma conexão lógica à narrativa, como se pode perceber a seguir:

Você está aí dentro, Calixto? Você está me ouvindo, Calixto? / Estou, no momento estou ouvindo bem. / O que está fazendo? / Estou segurando meu olho. / Seu olho? / É porra, tô segurando meu olho esquerdo, estou no sofá da minha cabeça e estou com o ouvido encostado nele. / Mas isso é um desenho. / Que desenho, isso é minha vida. / Sua vida uma porra, isso é um desenho do meu amigo. / Que amigo? / Você não tem amigos, Calixto. / Tenho sim, isso é um desenho do Lourival. / Que nada, cara, você está vivendo o sonho de outro cara. / Mas se é isso, como estou sonhando? / Você não está sonhando. / Mas se sou você, quem está acordado? / A questão, Calixto, é o que você está fazendo segurando seu olho na sua cabeça. / Nossa cabeça. / Como nossa? / Você, na verdade, é eu. / Sou eu? / É eu, sou eu, não sei muito de português. / Como assim? / Sei lá, esquece que estou dizendo isso. / Sabe, Calixto, isso é uma loucura. / Loucura não, isso é um sonho. / Isso é o portal? Que nada, você só vai ver o portal no fim. / Como assim? / Deixa que um presente recente te mostra. / Então pra deixar bem claro: isto é só um sonho. / Mas um sonho com dois eus? / É, está quase chegando lá. / Meu, sinto muito, mas o telefone tá tocando, e sonho não tem telefone. / Quem disse que sonho tem regra? / Seja você quem for, até se for eu, isso está confuso demais, vou atender.<sup>362</sup>

Veja-se outro exemplo relativo à movimentação dos narradores no tempo impedindo o leitor de elaborar uma linha temporal linear expressa, dessa vez, por meio da narrativa de Carol:

Meu nome não é Francesca, nem Moll Flanders, mas eu tenho alguns motivos pra viver também.  
 Ele chegou tarde, eu não vivo a relação como ele, eu não lavo louça como ele, nem faço café como ele, eu espero que ele pergunte, que adivinhe a mudança, que me faça sentir que estou aqui dentro dessa casa, que um dia foi um ninho.  
 Cruza a sala, ao banheiro ele chega.  
 Mais atenção ao barbear do que ao se trocar, menos espaço entre o passado e o beijo que dará no futuro, em outra alguém. Pois na chegada os lábios molhados viraram somente um pequeno olhar de soslaio, daqueles que a gente faz pra algum carteiro, quando não espera de fato correspondência.  
 Em algum lugar, um rato está preso em uma cômoda, onde um pequeno espelho mostrou tantas vezes para uma menina, que o tempo é implacável com as pessoas.  
 A planta foi aguada, a terra revirada, o chão varrido, as panelas guardadas, a comida cozida, a teia arrancada, a cama arrumada, a janela lavada, a roupa passada, a vida guardada, o amor jogado, o carinho deixado de lado.  
 Se ele ao menos fosse um fotógrafo talvez me olhasse como algo que pudesse se assemelhar a uma imagem.  
 Alguém joga oitocentos e oito quilos de aço e plástico mais setenta e cinco quilos de carne contra um poste, uma senhora que lavava o quintal sai

<sup>361</sup> RICOEUR, 1995, p. 156.

<sup>362</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 121-122.

correndo, ela tem cabelos quase brancos, pernas magras, vestido surrado, mas com presilhas no cabelo, pulseiras coloridas no pulso. Ele não tirou os sapatos ao entrar, ninguém nunca tira os sapatos ao entrar num lugar que não ama.<sup>363</sup>

Benedito Nunes, em *O tempo na narrativa*, também discorre a respeito das configurações espacial e temporal no romance. Os pontos trazidos pelo crítico e filósofo brasileiro apresentam relações com conceitos de Ricoeur aqui utilizados. Nunes explica que, em determinado modelo narrativo, a temporalidade e os fatos que estão sendo narrados são interrompidos por uma ação separada da

ação principal, que volta ao seu curso quando aquela termina [...] [e] são denominados por Genette, respectivamente, de *analepse* (retrospecção) e *prolepse* (prospecção), enquanto “firmas de discordância entre as duas ordens temporais” do discurso e da *história*.<sup>364</sup>

Ambos os quadros diferem entre si —quanto ao seu alcance (o período de tempo que ocupam a partir do momento em que começam) e a sua amplitude (a duração do evento que introduzem, alcançando ou não o evento principal),<sup>365</sup> de modo que podem —interferir ou deixar de interferir, pelo aporte de um novo conteúdo, com a \_narrativa primeira‘, cujas lacunas servem, também, para completar”.<sup>366</sup>

Clarificando o raciocínio, Nunes aponta que se pode encontrar os correspondentes a essa forma narrativa nos *takes* cinematográficos do *flashback* e do *flashforward* com os quais —a narrativa pode desenvolver-se na ordem inversa à cronológica, deixando em aberto sequências posteriormente completadas num movimento para trás”,<sup>367</sup> intercalando as sequências retrospectivas ou prospectivas —às sequências correspondentes ao momento narrado, sem quebra da continuidade do discurso, que evoca ou antecipa acontecimentos, de modo a deslocar a mesma ação ora para o passado ora para o futuro”.<sup>368</sup>

Um conjunto de citações do romance esclarece o aporte teórico desenvolvido tanto por Ricoeur quanto por Nunes e como se configuram os eventos temporais. Em uma sequência do romance, mas não com uma cronologia estabelecida, o evento de um acidente de carro é descrito pela primeira vez no capítulo 22, em um sonho ou devaneio de Calixto com a sua vizinha, por quem o personagem se sente atraído.

Os olhos também eram negros. Ele ao lado caminhava lentamente, e havia madeiras empilhadas durante todo o percurso. Os cabelos dela estavam jogados à frente do ombro e combinavam com as unhas das mãos e dos pés,

<sup>363</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 229-230.

<sup>364</sup> NUNES, 2013, p. 31.

<sup>365</sup> NUNES, 2013, p. 31.

<sup>366</sup> NUNES, 2013, p. 31.

<sup>367</sup> NUNES, 2013, p. 31.

<sup>368</sup> NUNES, 2013, p. 31.

dava para ver os detalhes, pois caminhava descalça. Olhando para o rosto, ele via a semelhança, um jovem com o mesmo rosto, um rosto colado num para-brisa de carro, num acidente há algum tempo, Calixto ficou parado. O sonho terminou quando se deram as mãos [...] <sup>369</sup>

Esse acidente será descrito novamente somente no capítulo 49.

Foi olhar quando o barulho chamou sua atenção, um derrapar dos pneus no asfalto.

Saiu para a rua.

Não devia ter olhado: o rosto comprimido no para-brisas; os vidros voando e saindo, apenas algumas gotas de sangue; as lembranças indo embora.

Tudo vai embora numa fração de segundos. O abandono era mais grave que a prisão em si. Sim, o abandono foi sua maior escola, a solidão chegou devagar, e, só assim, sem companhia, sem cartas, sem visitas, começou a repensar sua vida ou pensar nela pela primeira vez.

Nem a grande festa que havia preparado para a filha, nem a conta de luz atrasada, nem a visita que deixou de fazer à sua tia no hospital, muito menos a revista não lida, a agenda lotada no escritório e o cigarro não fumado. Nada disso importava agora, que seu rosto estava todo cortado, que seus olhos haviam saltado numa tentativa desesperada de verem algo além da morte.

Foi assim, uma simples fechada de outro veículo, que perdeu seu bem mais precioso.

O céu não é azul, ele reflete o mar, mas para quem estava livre, para quem estava nessa situação, o céu não era mais nada.

Algumas pessoas pararam, outras correram, tentando salvar suas rotinas, ele continuava imóvel, sempre foi assim, desde pequeno, perante alguma situação com a qual não sabia lidar, paralisava.

Vendo a imagem do carro se chocando contra o poste, tentava equilibrar a tristeza, mas estava sendo nesse momento inundado pela dor, e sabia que, depois de alguns minutos, parentes seriam avisados, médicos chamados, seguros, acionados, e, pela mágoa, seres fragmentados.

Agora tudo estava parado, o rosto continuava fixo ao para-brisa, os braços estavam para trás, o poste havia encurvado um pouco, e o carro assumiu uma estranha aparência de algo vivo, com a boca passando pelo poste, no intuito de comê-lo, com os olhos fixos como se estivesse olhando algo que não pudesse tocar mais à frente.

É nesse capítulo que se compreende a natureza do sonho descrito no capítulo anterior, pois se explicita que o acidente ocorre quase em frente à casa da vizinha de Calixto e que a vítima desse acidente é o filho dessa mulher.

Ninguém saberá que aquele jovem é o mesmo que há vinte e nove anos era somente uma criança de menos de um ano de vida, e que seu pai lhe colocava num pedalinho e o empurrava contra uma parede, e o menininho sempre ria muito quando sua cabeça ia para frente e pra trás, quase batendo.

Uma senhora chegou correndo e se desesperou, cabelos quase brancos, pernas magras, vestido surrado, mas com presilhas no cabelo, pulseiras coloridas no pulso, a mulher que sempre lavava o quintal.

Um jovem tentou abrir a porta, Calixto continuava parado e olhando. Um homem mais velho tentou ajudar o jovem. Calixto continuava parado, seu coração acelerando. Uma senhora tirou um celular da bolsa, discou uma sequência de três números e começou a gritar sobre um acidente; Calixto continuava parado e agora pensava em Deus. Uma viatura chegou, os homens seguravam os revólveres ao saírem do carro, para logo depois olharem a vítima e darem o veredito.

Aquele homem que um dia foi um menino, que falhou em não dizer que amava sua melhor amiga, matou esse amor pelo medo.

<sup>369</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 107.

A alma havia abandonado o corpo.  
 Não daria tempo para lembrar a varanda da casa, nem as flores na janela.  
 Calixto continuava parado desde que reconheceu Alex.<sup>370</sup>

O sonho é descrito antes de o acidente ser narrado. Assim, pode-se entender que a ação que ocorre no capítulo 22 é reflexo da lembrança do acidente. Lembrança tornada manifesta pela ativação de eventos guardados na memória do personagem que, de alguma maneira, se entrelaçam em seu sonho. O fato que leva à compreensão de que a mulher do sonho seja a vizinha está expresso na similaridade do rosto da mulher com que sonhava com o rosto colado num para-brisa de carro, num acidente há algum tempo”.<sup>371</sup>

O mesmo evento também é recuperado no capítulo 51, quando o narrador em terceira pessoa adentra os pensamentos de Carol. O que marca a quebra de ritmo da leitura, porque não há uma continuidade no fluxo narrativo do pensamento do personagem.

Se ele ao menos fosse um fotógrafo talvez me olhasse como algo que pudesse se assemelhar a uma imagem.  
 Alguém joga oitocentos e oito quilos de aço e plástico mais setenta e cinco quilos de carne contra um poste, uma senhora que lavava o quintal sai correndo, ela tem cabelos quase brancos, pernas magras, vestido surrado, mas com presilhas no cabelo, pulseiras coloridas no pulso.  
 Ele não tirou os sapatos ao entrar, ninguém nunca tira os sapatos ao entrar num lugar que não ama.<sup>372</sup>

Benedito Nunes considera esses recursos uma ousadia, experimentada desde Flaubert, precursor dessa forma de diálogo que intercala suas partes entre diálogos de outros ou dos mesmos personagens —em situações temporal e espacialmente distintas, e que, assim justapostas, fundem momentos de história com momentos do discurso, apagando a diferença entre presente e passado”.<sup>373</sup>

Todas essas ações descritas são desencadeadas por motivadores, ativados por Calixto que, em seu íntimo, entre tantas coisas negativas que o afetam, busca fazer algo positivo ao querer ajudar sua vizinha a ter momentos mais alegres, pois sabe que ela sente a falta do filho.

Foi para o ponto, no caminho parou para falar com um vizinho que pintava o portão.  
 Bom dia, senhor, podia te fazer uma pergunta?  
 Pode, sim, mas me chamar de senhor não pode, a gente tem quase a mesma idade.  
 Não estranhe, por favor, é questão de respeito não de idade.  
 Tudo bem, qual seu nome?

<sup>370</sup> FERRÉZ, 2012a, 2019-220.

<sup>371</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 107.

<sup>372</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 230.

<sup>373</sup> NUNES, 2013, p. 51.

Calixto.

Ah! Prazer, Calixto, eu sempre vejo você passando por aqui, mas me diga: o que deseja?

Bom, pode parecer estranho, mas o senhor conhece aquela mulher que está sempre lavando o quintal próximo do ponto?

Conheço, sim, há muitos anos.

Então, eu sempre vejo ela aí, parece tão triste, mas sei que ela tem um filho, e pelo que fiquei sabendo, se não for me corrija, ele nunca vem vê-la.

É verdade, o Alex tem pisado na bola mesmo, ele trabalha lá no Centro da cidade numa empresa, como é mesmo o nome... ah! Knap, não, é Knulp, esse é o nome da empresa, parece que é alemã, mas o que o senhor quer saber de fato?

Bom, era isso, saber se ele não vinha ver ela, só curiosidade.

Ah! Tudo bem, espero que eu tenha ajudado, agora vou voltar a pintar, senão não recebo meu dia.

### Calixto vai ao encontro de Alex:

Tá bom, bom dia para o senhor, quer dizer, para você.

Foi até o ponto e ficou pensando no nome do rapaz, Alex, e no nome da empresa, Knulp.

Pegou o primeiro ônibus que se aproximou, depois de alguns minutos estava descendo no terminal, olhava sempre para o banheiro, mas nunca entrava, acreditava desde pequeno que banheiro terminal de ônibus era tudo sujo.

Mas o bebedouro ele teve que usar, a água pegou primeiro na parte do rosto, para só depois molhar suas amígdalas e por fim a língua e todo o resto.

Perguntou a um taxista onde ficava a empresa, duas descidas à esquerda e uma pequena subida à direita o fizeram chegar.

Falou com o porteiro e logo um rapaz de camisa branca e gravata azul desceu e veio caminhando até o portão.

Pois não, eu te conheço?

Bom, é que você vai achar estranho, mas vou falar logo de cara, pois estou partindo e não posso mesmo... bom é que...

Qual o nome do senhor?

Calixto e eu...

Eu te conheço?

Não, mas eu conheço sua mãe e...

O que houve com minha mãe? Fala.

Nada, calma, é que preciso te pedir para você ir ver ela, pois...

Isso é algum trote, alguma brincadeira?

Não, por favor, é que ela tem saudades, você nunca vai ver ela e...

Cara, quem é você, ou quem pensa que é? Vem aqui falar da minha mãe?

Está faltando alguma coisa para ela? Por que você num toma conta da sua vida, você é louco por acaso?

Não é que ela, ela tem saudades...

Filho da puta, se enxerga, vem a essas horas me encher o saco.

Foram as últimas palavras, antes do soco atingir o rosto de Calixto, e depois que caiu, os chutes, que só pararam quando os guardas saíram da portaria e seguraram o rapaz que antes de entrar para a empresa ainda gritou:

Minha vida num é um livro aberto, se voltar aqui eu te mato.

Calixto foi até uma farmácia, como sangrava muito a balconista saiu correndo apavorada e foi chamar o farmacêutico, que estava almoçando no bar ao lado.

Alguns minutos depois, o rosto tinha alguns esparadrapos e gazes, e Calixto foi orientado a ir a um médico para fazer no mínimo cinco pontos.<sup>374</sup>

As ideias de retrospecto e prospecto, bem como as técnicas de *flashback* e *flashforward* explicadas por Benedito Nunes deixam claro o movimento da narrativa no

<sup>374</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 216-218.

tempo e espaço e o desencadeamento dos fatos encenados no romance.<sup>375</sup> Nunes registra que tais técnicas narrativas foram usadas por “um Proust descendo através da memória ao passado do narrador, ou uma Virginia Woolf, adentrando-se na intimidade do pensamento dos personagens”.<sup>376</sup> Porque essas ações, caracteres e estados, por seu ângulo oscilante, interpretam o “incerto da experiência interna, a partir do qual as situações externas e objetivas se ordenam”.<sup>377</sup> Esses fatores se dão através do fluxo de consciência – o eixo principal da transformação do enredo”.<sup>378</sup>

Todos esses enlaces narrativos que remetem ao fluxo de consciência constituem recurso narrativo que faz perceber tanto o narrador – como no romance aqui estudado – quanto o personagem como seres reais, dotados de vida própria.

Tais pontos levam à seguinte conjectura: se o personagem é peça de uma ficção, como pode vir a se tornar um *ser*, um “alguém” que *existe*? Para Antonio Candido, isso se torna possível porque “a criação literária repousa sobre o paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende dessa possibilidade de ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão de mais lídima verdade existencial”. Por essa razão, Candido pondera que “o romance se baseia, antes de mais nada, numa certa relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”.<sup>379</sup> O romance é arte que permite de maneira eficaz o trabalho de verossimilhança, representação dos pensamentos, sentimentos e discurso como “instrumento privilegiado da investigação da *psyché* humana”.<sup>380</sup> Pelos pactos travados com o leitor, o texto vai fazendo deste último um espectador participante de sua trama, ao mesmo tempo que dele faz quase um coautor, responsável que é esse último pelo engendramento das significações da narrativa.

A análise psicológica do personagem propicia, pois, um mergulho na vida secreta e profunda da individualidade, “eria os estados da consciência, que são dados como fragmentários, incoerentes (quando comparados com a realidade exterior) e

---

<sup>375</sup> Segundo Benedito Nunes, “a dilatação espaço-temporal do romance moderno [...] é concordante com o sistema cubista das perspectivas múltiplas nas artes plásticas e com o primado do tempo no pensamento teórico. Mas há entre o desenvolvimento da forma romanesca, que se relaciona com a quebra da ordem cronológica da narrativa e a conquista pelo cinema de uma linguagem própria (cortes, planos, angulações), uma impressionante convergência” (NUNES, 2013, p. 50). Essas são considerações importantes para a compreensão do romance mosaico e de suas configurações no plano literário.

<sup>376</sup> NUNES, 2013, p. 55.

<sup>377</sup> NUNES, 2013, p. 55.

<sup>378</sup> NUNES, 2013, p. 55.

<sup>379</sup> CANDIDO, 2014, p. 55.

<sup>380</sup> RICOEUR, 1995, p. 148.

fortemente subjectivados”.<sup>381</sup> Por essas razões o leitor passa a ter um papel ativo e fundamental na compreensão do personagem e dos desdobramentos narrativos, pois torna-se “éúmplice das dúvidas e das indefinições”<sup>382</sup> próprias aos romances psicológicos. A participação do leitor, a atmosfera pessoal passada pelo autor e –finalmente, o conceito de corrente da consciência e a respectiva técnica narrativa do monólogo interior multiplicam os vectores contidos no romance, tornando-o polifónico”.<sup>383</sup>

Em *Deus foi almoçar*, desvela-se o que Carlos Ceia chama de “psicologia do inconsciente e da multiplicação do eu”,<sup>384</sup> panorama observado em Marcel Proust, em *A Procura do Tempo Perdido* (1913), onde há uma interpretação da “sociosfera de crise de valores, que era a da sua época e, ainda, de uma criação na tradição do ‘culto do eu’”. No romance de Ferréz, ambos os desdobramentos estão presentes, uma vez que Calixto questiona os valores da sociedade em que vive – isso expresso a partir das concepções do escritor sobre a sociedade contemporânea e seu modo de vida – e busca respostas interiores partindo do desdobramento do *eu* e sua crise identitária diante das mudanças e sua angústia ante o desamparo existencial, colocando em evidência a crise interior do sujeito mediante desdobramentos existencialistas. São esses fatores que fazem as noções de espaço e, principalmente, de tempo tão importantes no romance, pois a “suposta ausência de objectividade reside no tempo subjectivo vivenciado pela personagem”.<sup>385</sup> O desenrolar do tempo narrativo permite, assim, detectar o ilogismo do ser humano por meio das interpretações pessoais de Calixto.

A partir dessas reflexões, o próximo item apresentará uma discussão acerca das questões que envolvem o *ser* em uma perspectiva existencialista. A angústia, tão comum a personagens de romances psicológicos, também é distintiva de Calixto em busca do conhecimento de si.

### **Caminhando pela angústia**

Até aqui se falou bastante em angústia: seja a dor imputada a Cristo, seja a da contemporaneidade, ou ainda aquela com traços presentes no romance analisado,

---

<sup>381</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

<sup>382</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

<sup>383</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

<sup>384</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

<sup>385</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

sobretudo em seu personagem principal. Mas o que de fato é angústia? Como surge nos sujeitos? Quais são as formas de angustiar-se? E como percebê-la em *Deus foi almoçar*? Qual a sua relação com o portal descrito no romance?

Não se pretende respostas definitivas a esses questionamentos, mas trazer alguma luz ao conceito de angústia, por meio das reflexões de Martin Heidegger expressas em *Ser e tempo*. O filósofo, influenciado por pensadores que se opunham à metafísica – como Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche e Wilhelm Dilthey –, apropria-se também dos estudos fenomenológicos desenvolvidos por Edmund Husserl. A partir da fenomenologia, Heidegger segue seus próprios interesses acadêmicos e questiona algumas das posições de Husserl. Elabora, então, formulações sobre o “ente” e o “ser”, salientando a aporia conceitual dos termos.<sup>386</sup>

Na busca de desvelar os sentidos da existência, Heidegger centra-se no que chama de *Dasein* que, de modo sucinto, pode ser compreendido como “ser-aí”, o “ser-que-está-aí” interagindo com os objetos do mundo – os entes – e com outros *Daseins* (seres-aí). O *Dasein* “é o ser do existente humano enquanto existência singular e concreta: ‘A essência do ser-aí (*Dasein*) reside em sua existência (Existenz), isto é, no fato de ultrapassar, de transcender, de ser originariamente ser-no-mundo’”.<sup>387</sup>

Por meio das configurações de *Dasein* e sua relação com os entes presentes no mundo e outros *Daseins*, Heidegger distingue a existência em dois níveis: autêntico e inautêntico. No primeiro, o *Dasein* foca em si, e a angústia surge como elemento de compreensão do mundo e do próprio *Dasein*, pelo fato de o *Dasein* ser lançado ao mundo e estar condicionado à finitude como ser-para-a-morte. *Dasein* tenderá à abertura e a partir desse processo chegará ao entendimento de si e dos elementos que o cercam enquanto ser-no-mundo, com uma existência autêntica. O segundo mostra como o *Dasein* deixa-se absorver pelo mundo, pois sua individualidade é anulada pelos outros e pelos utensílios, ou seja, *Dasein* perde-se em seu próprio ser devido à dupla condição que o insere na cotidianidade, dando mais valor ao apego ao mundo do que a si mesmo. *Dasein*, assim, não tenderá à abertura e sim ao fechamento, tenderá a uma existência inautêntica.

Em *Deus foi almoçar*, podem-se acompanhar essas duas etapas da existência como as vê Heidegger. A inautêntica é expressa no romance pela cotidianidade sob a

<sup>386</sup> Questão com a qual Platão já se ocupara: “... pois é evidente que de há muito sabeis o que propriamente quereis designar quando empregais a expressão ‘ente’. Outrora, também nós julgávamos saber, agora, porém, caímos em aporia” (PLATÃO. O sofista, 244a apud HEIDEGGER, 2015, p. 34).

<sup>387</sup> JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 48.

qual os sujeitos ao redor de Calixto estão submersos e pela aceitação das “ordas” que os fazem agir como fantoches em um mundo de realidades estabelecidas. A etapa autêntica é expressa na forma como Calixto rompe com elementos do cotidiano e vai ao encontro de si através do portal, referido no decorrer do romance, mas revelado apenas no último capítulo.

A inautenticidade é encenada no capítulo “É Deus? Onde está?”, onde são apresentadas questões da contemporaneidade que subjagam os sujeitos e que seriam preponderantes para perder-se no mundo. Atrelada a essas questões é que se pode entender o significado da angústia na visão do filósofo alemão.

Para Martin Heidegger, a angústia é inerente ao *Dasein* enquanto ser-no-mundo, é um fenômeno que se vincula à abertura do *Dasein* em sua forma de relacionar-se com o mundo. De acordo com Nicolas Abbagnano, para o filósofo a angústia é:

[...] a situação afetiva fundamental, “que pode manter aberta a contínua e radical ameaça que vem do ser mais próprio e isolado do homem”: isto é, a ameaça da morte. Na angústia, o homem “~~está~~ está-se em presença do nada, da impossibilidade possível da sua existência”. Nesse sentido, a angústia constitui essencialmente o que Heidegger chama de “separa a morte”, ou seja a aceitação da morte como “possibilidade absolutamente própria, incondicional e insuperável do homem” (*Sein und Zeit*, § 53). Mas nem por isso a angústia é o medo da morte ou dos perigos que possam provocá-la. Diz Heidegger: “Medo tem assento no ente de que se cuida dentro do mundo. A angústia, porém, brota do próprio *Dasein* (ser-aí) (v.). O medo chega repentino do intramundano. A angústia ergue-se do ser-no-mundo como ser-para-a-morte lançado no mundo” (ibid., § 68 b).

E continua Abbagnano:

A angústia não é nem mesmo o pensamento da morte ou a espera e a preparação da morte. Viver para a morte, angustiar-se, significa compreender a impossibilidade da existência como tal. E compreender tal impossibilidade significa compreender que todas as possibilidades da existência, consistentes em antecipações ou projetos que pretendem transcender a realidade de fato, só fazem reincidir na realidade de fato. Por isso, o verdadeiro significado da A. é o destino, isto é, a escolha da situação de fato como herança de que não se pode fugir e o reconhecimento da impossibilidade ou nulidade de qualquer outra escolha que não a aceitação da situação em que já se está. Em outros termos, a angústia como compreensão existencial possibilita ao homem transformar a necessidade em virtude: aceitar como um ato de escolha a situação de fato que é o seu destino, situação que, sem a angústia, ele procuraria inutilmente transcender. A coincidência de necessidade de liberdade parece, assim, ser o significado da A. heideggeriana (ibid., § 74). Nesse sentido, Heidegger diz que a angústia “liberta o homem das possibilidades vãs e torna-o livre para as autênticas” (ibid., § 68 b).<sup>388</sup>

Para Heidegger, a angústia não é um fenômeno negativo. Ao contrário, pode ser vista como um fenômeno que guia o *Dasein* na compreensão de si e do mundo, já que é um fenômeno para a transição e “pode ser ressignificada ou traduzida em possibilidade

<sup>388</sup> ANGÚSTIA. In: ABBAGNANO, 2012, p. 63-64.

de modos mais próprios e autênticos da existência. Pode ser, fundamentalmente, traduzida como um agente de mudança e transformação de nossas possibilidades existenciais”.<sup>389</sup> Isso ocorre porque é a partir da angústia que o *–Dasein* terá uma percepção plena de sua condição de ser-no-mundo, [ele se questiona e questiona a sua posição no mundo] [...] Será no mundo como ser-no-mundo, que ele se desenvolverá como *Dasein*”.<sup>390</sup> A angústia é uma experiência que se relaciona com o nada,<sup>391</sup> não é provocada por algo específico; é o mundo enquanto lugar em que *Dasein* está lançado, em que, inesperadamente, se mostra ao *Dasein* em sua crueza, causando estranhamento ao *Dasein*, fazendo o *Dasein* estranhar a si mesmo.<sup>392</sup>

*O diante-de-quê da angústia é o ser-no-mundo como tal.* Como distinguir fenomenicamente aquilo diante de que a angústia se angustia daquilo diante de que o medo se amedronta? O diante de quê da angústia é nenhum ente do-interior-do-mundo. Daí que não possa essencialmente conjuntar-se de modo algum. A ameaça não tem aqui o caráter de uma nocividade determinada, que atingiria o ameaçado, ameaça do ponto de vista determinado de um poder-ser factual particular. O diante-de-quê da angústia é completamente indeterminado. Essa indeterminidade não só deixa factualmente indecيدido qual o ente do-interior-do-mundo a ameaçar, mas significa o ente do-interior-do-mundo em geral não é *–relevante*”. Nada do que é utilizável e subsistente no interior-do-mundo tem a função daquilo diante de que a angústia se angustia. A totalidade-de-conjuntação do utilizável e do subsistente, descoberta no-interior-do-mundo, é, como tal em geral, sem importância. Afunda-se por inteiro em si mesma. O mundo tem o caráter da total não-significatividae. Na angústia não vem-de-encontro isto ou aquilo, com que o ameaçador possa se conjuntar.

Por isso, a angústia não *–*” também um determinado *–aqui*” e *–ali*” a partir do qual o ameaçador se aproximaria. Que o ameaçador não esteja em *parte alguma* caracteriza o diante-de-quê da angústia. A angústia *–*” não sabe” o que é aquilo diante-de-que se angustia. Este *–em parte alguma*” não significa

<sup>389</sup> DANTAS, 2011, p. XVII.

<sup>390</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 56.

<sup>391</sup> Não há intenção de se aprofundar no termo *–nada*” e na forma que é visto dentro da história da filosofia. Aqui o termo é referido nas considerações do pensamento de Martin Heidegger em sua relação com a angústia e sua implicação na transcendência de *Dasein*. De acordo com Gomes, em trabalho intitulado *–A questão do nada em Heidegger e Sartre*”, a ontologia de Heidegger aponta que *–somente quando o ser-aí está suspenso dentro do nada é que este é possibilitado a entrar numa relação com o ente*” (2010, p. 260). O filósofo alemão trabalha de maneira mais profunda a questão do nada e sua articulação com o ser em sua aula intitulada *Que é metafísica?* (1929); no entanto, já em *Ser e tempo* (1927), o nada aparece relacionado à possibilidade da angústia: *–Nada com que a angústia se angustia revela-se o é nada e não está em lugar nenhum*’. Fenomenalmente, a impertinência do nada e do em lugar nenhum intramundanos significa que a angústia se angustia com o mundo como tal. A total insignificância que se anuncia no nada e no em lugar nenhum não significa ausência de mundo. Significa que o ente intramundano em si mesmo tem tão pouca importância que, em razão dessa insignificância do intramundano, somente o mundo se impõe em sua mundanidade” (HEIDEGGER, 2015, p. 253, §186-187). A questão do nada é amplamente desenvolvida em *Que é metafísica?*, onde *–Heidegger já pressupõe que o nada, de algum modo, já nos é dado. Onde procuramos o nada? Onde encontramos o nada? Para que algo encontremos não precisamos, por acaso, já saber que existe? Realmente! Primeiramente e o mais das vezes o homem somente então é capaz de buscar se antecipou a presença do que busca. [...] Seja como for, nós conhecemos o nada mesmo que seja apenas aquilo sobre o que cotidianamente falamos inadvertidamente.* (HEIDEGGER, 1983, p. 38)” (GOMES, 2010, p. 260).

<sup>392</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 63.

nada, mas no em parte alguma está contida a região em geral, a abertura de mundo em geral para o ser-em essencialmente espacial. Por isso, o ameaçador também não pode vir para mais perto dentro do perto a partir de uma determinada direção; ele já está ~~ai~~ – e, no entanto, em parte alguma está tão perto que ele oprime e corta a respiração – e, não obstante, não está em parte alguma.

No diante-de-quê da angústia torna-se manifesto o ~~há~~ “é nada nem em parte alguma”. O caráter recalcitrante do nada e em parte alguma do interior-do-mundo significa fenomenicamente: *o diante-de-quê da angústia é o mundo como tal*. A plena não-significatividade que se anuncia no nada e em parte alguma não significa ausência-de-mundo, mas, ao contrário, que o ente do interior-do-mundo é em si mesmo tão desimportante que, sobre o fundamento dessa não-significatividade de o-que-pertence-ao-interior-do-mundo, o mundo, unicamente em sua mundidade, ainda se impõe.<sup>393</sup>

No pensamento de Heidegger essa potencialidade inferida pela angústia está centrada no que ele chama de ~~a~~ “abertura do sentido”. A abertura do sentido ~~e~~ “constitui a própria existência”,<sup>394</sup> caracterizando o *ser* a condição de constituir-se em aberto por não estarmos *a priori* caracterizados por nenhuma essência simplesmente dada. Assim, o que é próprio ao *Dasein* ~~e~~ “é exatamente a condição de ser-lançado, um vir-a-ser, e a disposição ontológica da angústia é proveniente dessa situação inexorável da abertura”.<sup>395</sup> A angústia está sempre presente, ela acompanha o homem como uma sombra, por vezes está encoberta por diversos mecanismos da ~~d~~ “despotencialização da dimensão trágica do existir”.<sup>396</sup> Ela está encoberta enquanto as coisas funcionam como prevemos ou desejamos, enquanto as situações são favoráveis e não nos impõem contrariedade. Entretanto, a angústia é furtiva, surge ~~q~~ “quando algo ocorre, rompendo a estrutura de sentidos familiar e segura que construímos”.<sup>397</sup> Assim, como aponta Dantas, no que tange à perspectiva de Heidegger:

A angústia é essa disposição fundamental que sinaliza nossa condição de abertura. Podemos dizer que, enquanto nos compreendemos, a partir da impessoalidade, como um ente cujo modo de ser é simplesmente dado, há a ilusão da completude e do controle. Mantemos a crença na possibilidade de previsibilidade sobre o devir. Ao nos darmos conta da nossa condição de existentes, ou seja, de que nossas ~~o~~ “ordades” estão em constante mutação, de que aquilo que somos está continuamente em jogo no tempo, nos, angustiamos. Angústia esta que, na maior parte das vezes, encobre-se inautenticamente na impessoalidade do cotidiano.

A angústia se dá frente ao nada, perante a ruptura da estrutura de significados que nos diz quem somos e que nos dá, antes de tudo, a impressão de familiaridade e controle sobre os entes que nos circundam. Sem esse suposto sistema de referências, o que nos parecia familiar perde o seu sentido e somos confrontados com o que nos é próprio, com nossa liberdade e nossa singularidade; e não mais com uma compreensão a partir das determinações medianas e pessoais da existência. O território da angústia é, na verdade, a

<sup>393</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 522-524. §186 e §187.

<sup>394</sup> DANTAS, 2011, p. XVIII.

<sup>395</sup> DANTAS, 2011, p. XVIII.

<sup>396</sup> DANTAS, 2011, p. XVIII.

<sup>397</sup> DANTAS, 2011, p. XVIII.

ausência de qualquer território previamente constituído e, desta maneira, ela assume o papel de provocadora da tematização de nossas possibilidades mais próprias de ser. Reconhecendo a existência humana como um poder-ser, um vir-a-ser [...]<sup>398</sup>

Assim, no que tange à inautenticidade, o *Dasein* encobre a angústia com os objetos intramundanos. Isso porque o *Dasein* inautêntico, por meio dos seus estados de ânimo,<sup>399</sup> prende-se ao mundo de suas preocupações. Dessa forma, *Dasein* prefere manter-se junto ao que já conhece a ser lançado à própria sorte no mundo que não conhece, por já se ter familiarizado com os utensílios que estão dentro daquele mundo que já conhece. *Dasein* –mais do que perceber seu ‘aí’ real, que é a sua derrelição em um mundo ‘estranho’, seus estados de ânimo o prendem ainda mais ao mundo, desta forma sentido como ‘familiar’,<sup>400</sup> pois somente vislumbrará a possibilidade do que está dentro do âmbito do que lhe é ‘familiar, alcançável e respeitável’,<sup>401</sup> como aponta Heidegger.

O projetar-se entendedor do *Dasein* já é cada vez como factual junto a um mundo descoberto. A partir deste o *Dasein* toma suas possibilidades e de mediato conforme o ser-do-interpretado de *a-gente*. Essa interpretação restringiu de antemão as possibilidades de livre escolha ao âmbito do conhecido do alcançável, do suportável, do conveniente e do decente. Esse nivelamento das possibilidades-do-*Dasein* ao disponível de imediato no cotidiano efetua ao mesmo tempo um obscurecimento dos possíveis como tais. A mediana cotidianidade da ocupação torna-se cega para a possibilidade e se tranquiliza junto ao só ‘efetivamente real’. Essa tranquilização não exclui uma extensa e laboriosa atividade da ocupação, mas a desperta. O querido já não são novas possibilidades positivas, mas é o disponível ‘faticamente’ alterado, de tal modo que nasce a aparência de que algo acontece.<sup>402</sup>

<sup>398</sup> DANTAS, 2011, p. XIX.

<sup>399</sup> –Por este termo, Heidegger não quer significar aquilo que corriqueiramente nós entendemos por sentimentos ou afetos. O estado de ânimo é uma vinculação mais primordial entre o *Dasein* e seu ‘aí’, pela qual ele tem um sentimento abrupto de se encontrar em um ‘aí’. Este ‘sentimento’, não se deixa conceptualizar, pelo menos de imediato, e atinge ao *Dasein* repentinamente.

O estado de ânimo apresenta o *Dasein* arremessado na sua facticidade, lançado em uma situação de tal forma que isto lhe é inescapável. É desta percepção, deste lançamento irrevogável que brota o estado de ânimo, e à irrevogabilidade da sua condição de lançado, chamamos de ‘derrelição’ [...]

Os estados de ânimo brotam da vinculação básica do ser-no-mundo do *Dasein*, emergindo associadamente à preocupação circunspectiva que está sempre precisando, procurando e levando o *Dasein* a utilizar-se dos utensílios. Assim sendo, os estados de ânimo surgem como o próprio ser, do *Dasein*, no mundo. Ou ainda, é só por eles que o *Dasein* pode se interessar pelo mundo, como também pode ser afetado pelo mundo.

Será, também, a partir desta vinculação afetiva básica, que é o ser-no-mundo mesmo, que o *Dasein* se deixa absorver e se perde no mundo pelo qual ele se preocupa. Enquanto todos estados de ânimo possíveis aprisionam o *Dasein* ao mundo, embora cada um à sua maneira, a angústia [...] é o único estado de ânimo que liberta o *Dasein*, justamente por fazer ruir a estrutura de significação que é o mundo. A angústia devolve o *Dasein* a si mesmo, a partir do fato de que para o *Dasein* angustiado, não existe mais mundo pelo qual ele se interesse” (MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 46-48).

<sup>400</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 52.

<sup>401</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 52.

<sup>402</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 543, §195.

A afirmação de Heidegger expressa a “prisão” e as “cordas” referidas no romance. Elas são invisíveis e poucos são aqueles que podem ou querem enxergá-las. Muito dessa condição de “mundo” é o que se encontra na sociedade contemporânea, é trazido à baila por Ferréz, os fetiches criados pelos fenômenos intramundanos. Vive-se em uma sociedade espetacularizada, com regras calcadas em uma busca incessante por prestígio, reconhecimento e poder. Dessarte, os bens materiais são colocados à frente da subjetividade e o “jogo da vida” está posto no que é esperado pelo mercado financeiro, pelas regras do capital e outras formas que se apresentam ao sujeito como fórmulas de sucesso e bem-estar. Assim, *ter* se coloca sobreposto ao *ser*. A espetacularização mostra o seu vínculo com o *ter*, já que “como a aparência que confere integridade e sentido a uma sociedade esfacelada e dividida. E a forma mais elaborada de uma sociedade que desenvolveu ao extremo o “fetichismo da mercadoria”, onde a felicidade identifica-se com o consumo”.<sup>403</sup> Em nossa contemporaneidade, essa espetacularização do *ter* é potencializada pelos meios de comunicação de massa, como aponta Dantas citando Debord: “são apenas “a manifestação superficial mais esmagadora da sociedade do espetáculo, que faz do indivíduo um ser infeliz, anônimo e solitário em meio à massa de consumidores””.<sup>404</sup> Esse fator apontado é expresso no romance:

Ao voltar do serviço, parou numa banca de jornal, as frases dos anúncios dos aplicativos podiam fazer ele rir e provocar alguns sentimentos estranhos: “Como se entupir de dinheiro”, “Você é rico e não sabe”, “Como explorar com consciência social”, “Gerenciando lucros e alimentando a pobreza”, “Empresa de segurança compra parte da frota da polícia”, “Fazendo fluxo de caixa martirizando pessoas”, “Como obter visto para morar na cidade do Bispo Valdomiro”.<sup>405</sup>

A vida idealizada é reafirmada pelos meios de comunicação de massa, leva os sujeitos, ou o que Heidegger define como *Dasein*, a perderem-se no impessoal que “fornece toda a estrutura de sentido esperada e prevista”.<sup>406</sup> Quando essa previsibilidade é quebrada por alguma razão – seja por algo ofertado pelo mundo, idealizado pelo sujeito, sem possibilidade de concretude, seja pela perda de uma referência ou da estrutura familiar, como acontece com Calixto –, coloca nossa estrutura de sentido por terra e nossa ilusão de controle sobre o devir como impossível. A perda da referência estrutural, o choque da realidade diante da impossibilidade arremete o sujeito à

---

<sup>403</sup> DANTAS, 2011, p. 36.

<sup>404</sup> DANTAS, 2011, p. 36.

<sup>405</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 104

<sup>406</sup> DANTAS, 2011, p. 36.

condição de angústia, –forçosamente sufocada [pois] não nos sinaliza outras possibilidades mais próprias de existência”.<sup>407</sup>

E qual a razão de enxergar esses preceitos da contemporaneidade expressos em *Deus foi almoçar* na filosofia heideggeriana? Avista-se no romance algo que se poderia chamar de –sectarismo social”. Como se o sujeito vivesse sua vida para buscar se assemelhar ao outro, para ser como o outro, ser como aquele que ele julga mais apto por ter uma posição –mais adequada” no mundo ou uma configuração de imagem que revele os elementos de familiaridade, ou aqueles com que o *Dasein* se preocupa no mundo. No conceito do filósofo alemão, o *Dasein* não pode –sustentar a sua diferença específica no ser-com”,<sup>408</sup> no seu relacionamento com os outros no mundo –pelo mal-estar que esta provoca”.<sup>409</sup> Assim, o *Dasein* renuncia a suas próprias possibilidades de ser para assumir as possibilidades sugeridas pelos outros, –outros estes que nem ao menos são particularizados, constituindo, ao invés disto, numa totalidade anônima e indistinta”.<sup>410</sup> A massa de outros é chamada por Heidegger *das Man*, que aqui se opta por traduzir como *a-gente*.<sup>411</sup> *Dasein*, portanto, abandona a possibilidade de sua diferença para não se ver sozinho no mundo em face das possibilidades diferentes daquelas já conhecidas. –Assim como a absorção no mundo de sua preocupação estruturou um sentido de mundo para o *Dasein*, a sujeição ao \_sé [*a-gente*] deu-lhe a segurança de sentir-se irmanado a uma vasta coletividade”.<sup>412</sup> De maneira que o *a-gente* leva a estabelecer uma –medianidade’, que significa o igualamento do *Dasein* aos outros que com ele compõem seu ser-no-mundo”.<sup>413</sup> A referida medianidade anula o distanciamento do *Dasein* dos elementos intramundanos, pois ao se igualar aos outros, ele desconsidera as suas próprias possibilidades de ser, ou seja, uma possibilidade autêntica. Assim, *Dasein*

---

<sup>407</sup> DANTAS, 2011, p. 36.

<sup>408</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 26.

<sup>409</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 26.

<sup>410</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 26.

<sup>411</sup> Muito embora se esteja utilizando o referencial de Adair de Menezes Júnior que opta por traduzir *das Man* como *se* (o autor baseia-se na tradução para o inglês de *Ser e tempo*, onde o termo é expresso por *they*), optou-se aqui pelo uso de *a-gente* por ser o termo usado na tradução para o português brasileiro feita por Fausto Castilho. Na outra tradução para o português brasileiro feita por Márcia Carneiro de Sá, a tradução do termo *das Man* é *impessoal*. Essa tradução de Carneiro de Sá é a primeira tradução feita para o português brasileiro, nela *Dasein* foi traduzido como *pre-sença* ou *presença* como consta na edição mais atual (10. ed.), eventualmente usada para comparação. Entretanto, não entrarão em questão neste trabalho as razões e discussões da traduzibilidade ou não do termo, sendo esta apenas uma nota informativa.

<sup>412</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 26.

<sup>413</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 27.

se nivelará para baixo —de toda a potencialidade para ser do *Dasein*, que se verá então reduzida ao mínimo que seja comum a todos os outros”.<sup>414</sup>

No romance, a possibilidade passada em relação aos fetichismos de que o autor é crítico por meio das observações de Calixto, percebe-se o *a-gente* se perfazendo no cotidiano, haja vista o que pondera o filósofo alemão em relação ao estar-com-os-outros. O *a-gente* —surge como o verdadeiro sujeito da existência cotidiana, e, como tal, é o ‘\_eu’ do *Dasein* inautêntico”,<sup>415</sup> que em uniformidade com os demais *Daseins* permite —que ele seja examinado como se fosse uma entidade única, embora impessoal”.<sup>416</sup> Vale a longa citação, por marcar a condição do *Dasein* nas palavras do próprio Heidegger:

No ocupar-se do que foi empreendido com os outros, para os outros e contra os outros, há a constante preocupação de se diferenciar dos outros: ou porque se trata de uma diferença relativamente a eles ainda por igualar, ou porque o *Dasein* os sobrepuja e assim os submete. O ser-um-com-o-outro inquieta-se com a preocupação dessa distância. Expresso em termos existenciários, ele tem o caráter do *distanciamento*. Quanto menos surpreendente esse modo-de-ser é para o *Dasein* cotidiano ele mesmo, tanto mais tenaz e originariamente é sua atuação.

Mas nesse distanciamento inerente ao ser-com, o *Dasein* como cotidiano no ser-um-com-o-outro está na *sujeição* aos outros. Ele não é si-mesmo, os outros lhe retiraram o ser. Os outros dispõem a seu bel-prazer sobre as cotidianas possibilidades de ser do *Dasein*. Nisso esses outros não são outros *determinados*. Ao contrário, cada outro pode representá-los. Decisivo é somente o domínio dos outros, não surpreendente, despercebido e já assumido, que o *Dasein* sofre como ser-com. A-gente mesma pertence aos outros e encobrir consolida o seu poder. —Os outros”, como a-gente os chama, para nossa própria essencial pertinência a eles, são aqueles que no cotidiano ser- um-com-o-outro de pronto e no mais das vezes —sãoi”. O quem não é este nem aquele, nem a-gente mesma, nem alguns, nem a soma de todos. O —quem” é [em alemão] o neutro: *a-gente*.

Anteriormente se mostrou a maneira como, no mundo-ambiente imediato, um —mundo ambiente” público já é cada vez mais utilizável como objeto de cooperação. No uso dos meios públicos de transporte, no emprego dos entes noticiosos (jornais), cada outro é como o outro. Esse ser-um-com-o-outro dissolve por completo o *Dasein* próprio, no modo-de-ser —dos outros”, e isto de tal maneira que os outros desaparecem mais e mais em sua diferenciação e verdadeira expressividade. Nessa ausência de surpresa e de identificação, a-gente desenvolve-se uma verdadeira ditadura. Gozamos e nos satisfazemos como a-gente goza; lemos, vemos e julgamos sobre literatura e arte como a-gente vê e julga; mas afastamos também da —grande massa” como a-gente se afasta; achamos —escandaloso” o que a-gente acha escandaloso. A-gente, que não é ninguém determinado e que todos são, não como uma soma, porém, prescreve o modo- de-ser da cotidianidade.

A-gente tem ela mesma os seus próprios modos de ser. A referida tendência do ser-com que denominamos distanciamento se funda em que o ser-um-com-o-outro ocupa como tal a *mediania*. Esta é um caráter existenciário de a-gente. Para a-gente o que está essencialmente em jogo em seu ser é a mediania. Por isso, a-gente se mantém factualmente na mediania do que vai

<sup>414</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 27.

<sup>415</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 27.

<sup>416</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 27.

indo, do que é considerado válido ou não, daquilo a que a-gente concede ou nega êxito. Essa mediania na prefiguração do que se pode ou é permitido ousar vigia toda exceção que possa sobrevir. Toda precedência é silenciosamente nivelada. Tudo o que seja original é desbastado em algo de há muito conhecido. Tudo o que foi conquistado na luta passa a ser manuseado. Todo segredo perde sua força. A preocupação da mediania desvenda uma nova tendência essencial do *Dasein* por nós denominada o *nivelamento* de todas as possibilidades-de-ser.<sup>417</sup>

Em *Deus foi almoçar*, pode-se fazer o diálogo com os conceitos heideggerianos, como, por exemplo, na conversa de Calixto com o tio de Lourival. O velho senhor fala para Calixto da submissão de um sujeito ao outro e de como o mundo é arquitetado para que essas sujeições continuem. Lourival, nesse momento, pode ser visto como aquele que quer ficar absorvido no mundo, pois não se interessa pela conversa do tio, tampouco pelo que ele explana sobre o mundo e seu cotidiano, preferindo ficar inerte diante de um programa de televisão qualquer. Igualmente, o sujeito que aborda Calixto na rua, dizendo a ele que tudo é roteirizado e escrito para que todos sigam os mesmos padrões e adiram aos mesmos projetos e a lugares-comuns. Vejam-se os seguintes trechos tirados do romance:

E fui continuando ouvindo o senhor Roberto Causo, que agora com seus 70 anos parecia mais lúcido que todo mundo que eu conhecia.

[...]

E só nesse dia percebi que o tanto de coisas que juntei sujavam minha memória, inibindo minha imaginação, e tumultuavam meus olhos, por isso eu dou, dou o que a pessoa quiser, quer levar algum livro, pode pegar, quer um vinil, é seu, a gente num tem nada de verdade, e se apegar às coisas é uma merda de burrice.

[...]

É verdade, Seu Roberto, nisso eu concordo mesmo.

Eu era doente, filho, uma porra de um doente acumulador, precisava embalar, por mais que soubesse que as tiraria dali logo depois, precisava trancá-las pra que talvez olhando para o nada descobrisse algum sentido, eu era, filho, um ser prisioneiro do que tinha, hoje não sou mais, foi o que vi depois, é uma autoanálise disfarçada de ficção.<sup>418</sup>

Não, eu preciso te falar, é pra você ouvir isso, faz parte do todo, a foto desfocada, como um desenho tosco, e eu percebi... que a gente é só uma história em algum papel barato, daqueles que eles põem para os pássaros cagarem do alto nas gaiolas, a gente... é um romance sem graça, naquele dia eu vi... vi o erro do rapaz que escreve, ele escreveu errado, o retrovisor não... não era simétrico, ele era deformado, talvez alguém correndo por um prazo, todos eles têm um prazo.<sup>419</sup>

A vida idealizada leva o *Dasein* a se perder na impessoalidade –que lhe fornece toda a estrutura de sentido esperada e prevista”.<sup>420</sup> Mas, à medida que esse imaginário é desfeito e que as estruturas de sentido colocam a realidade ante o *Dasein*, ele acaba

<sup>417</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 364-365, §126-§127.

<sup>418</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 36.

<sup>419</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 88.

<sup>420</sup> DANTAS, 2011, p. 36.

confrontando-se com a angústia. A angústia dentro desse panorama é vista como um mal, já que sufoca aquelas possibilidades que *Dasein* tinha como reais. No cenário contemporâneo, ela surge, então, como uma patologia, pois prejudica o sujeito em sua cotidianidade e nas formas de conduzir sua vida de acordo com o projetado.

A angústia parece perturbar ou ameaçar o projeto de previsibilidade, consumo e felicidade que marca a modernidade e se intensifica em nossos dias. A angústia é, no entanto, uma condição inalienável da existência, com que podemos lidar ao modo do encobrimento – modo recorrente no contemporâneo – ou como abertura que possibilita o desvelar de outros sentidos.<sup>421</sup>

Não se vê a angústia como um fenômeno que convida o sujeito a uma singularização que possa distingui-lo diante dos outros e de uma reflexão sobre si e sua existência. A angústia, acima de tudo, é vista como algo a ser eliminado, pois confronta os fluxos que compõem a vida na contemporaneidade. Abafá-la, escondê-la e buscar eliminá-la sem para ela olhar ou buscar compreender é fator inerente aos fluxos marcados pela volatilidade e por valores sociais marcados pela labilidade e instantaneidade<sup>422</sup> que permeiam a vida no contemporâneo.

O quadro de *Dasein* na perspectiva inautêntica mostra um ente sujeito ao *a-gente* e absorvido em suas ocupações no mundo. *Dasein* esquece-se de seu próprio ser e se atrela cada vez mais à sua inautenticidade, pois se absorve no mundo da ocupação, isto é, ao mesmo tempo no ser-com relativamente aos outros, não é si mesmo<sup>423</sup>. O poder de interpretação de *Dasein* se limita ao de suas preocupações e ocupações no mundo, de modo que *Dasein* está aprisionado, e pior, sem conhecer sua condição de aprisionamento<sup>424</sup>.

Para a compreensão de si o *Dasein* deverá passar pela experiência da angústia, ocorrência fundamental, e talvez irreversível<sup>425</sup>. Ao assumir para si a possibilidade da angústia, ele se abrirá para as possibilidades do ser, pois dará vazão a sua potencialidade para ser [...] As possibilidades abrem-se diante dele dentro do campo do não ainda<sup>426</sup>, que abriga um conjunto de possibilidades que o *Dasein* poderá vir atualizar ou não [...] *Dasein* tem, portanto, sempre alguma coisa ainda pendente<sup>426</sup>, algo ainda não atualizado e a ser assentado.

[...] a desesperança não tira do *Dasein* as suas possibilidades, mas é somente um particular *modus* do ser para essas possibilidades. O estar disposto a

<sup>421</sup> DANTAS, 2011, p. 38.

<sup>422</sup> DANTAS, 2011, p. 41.

<sup>423</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 653, §125.

<sup>424</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 62.

<sup>425</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 63.

<sup>426</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 68.

tudo” sem ilusões não abriga menos –ser-adiantado-em-relação-a-si”. Esse momento estrutural da preocupação diz, no entanto, inequivocamente, que no *Dasein* há sempre algo faltante que ainda não se tornou –efetivamente real” como poder-ser de si mesmo. Portanto, na essência da constituição-fundamental do *Dasein* reside uma *constante incompletude*. A não-totalidade significa um algo-faltante no poder-ser.<sup>427</sup>

No caminho para a transitoriedade, a angústia se manifestará a partir de quatro fatores, como defende Menezes Júnior, em seu estudo sobre *Ser e tempo*.

A desarticulação do sentido de mundo, uma vez que o que leva o *Dasein* a sentir-se confortável era um sentido construído no mundo. Esse sentido se baseia no que Heidegger chama de *Werkzeuge* (utensílios). Logo, *Dasein* se relaciona com um conjunto de utensílios, –cada um terá seu signo, seu lugar, sua região”.<sup>428</sup> A partir dessa relação gera-se uma totalidade para o *Dasein*, totalidade que –articula o sentido de mundo”, juntamente com a totalidade construída pelos outros. Esses conjuntos é que criam a noção de mundo para o *Dasein*. O primeiro efeito da angústia será desarticular-se do que ele tem como sentido de mundo reduzindo-o à insignificância. Como o *Dasein* se movia com naturalidade nesse mundo, a partir do momento em que os utensílios e os outros a que estava voltada sua atenção perdem a significância, o *Dasein* sente-se estranho e não mais em –*asa*”.<sup>429</sup>

A partir da desarticulação e da perda do sentido de mundo, o *Dasein* entra no que pode ser chamado o segundo estágio da angústia, que é a perda da –possibilidade de compreender-se a si mesmo”.<sup>430</sup> Isso, pois o sentido de *eu* que possuía –estava fortemente identificado com aquilo [com que] ele se preocupava”<sup>431</sup> e o rompimento com o mundo e com os outros destrói seu sentido de *eu*. –A partir dessas ligações, todas as projeções e possibilidades retomam sua origem, que é o próprio *Dasein*”.<sup>432</sup> Este é o terceiro efeito da angústia: o *Dasein* retornar à própria possibilidade. Tal retorno individualiza o *Dasein* –frente ao mundo e aos outros”<sup>433</sup> e o leva à percepção de que as projeções partem dele mesmo, sendo sua própria possibilidade o seu –poder-ser”.<sup>434</sup>

<sup>427</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 361, §256.

<sup>428</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 63.

<sup>429</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 524, §187.

<sup>430</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 64.

<sup>431</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 64.

<sup>432</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 64.

<sup>433</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 64.

<sup>434</sup> —Aangústia não é somente angústia diante de..., mas como encontrar-se. Ela é ao mesmo tempo angústia por... Aquilo por que a angústia se angustia é um determinado modo-de-ser ou uma determinada possibilidade do *Dasein*. A ameaça é, de fato, indeterminada e por isso não pode penetrar ameaçadoramente neste ou naquele poder-ser factualmente concreto. O porquê de a angústia se angustiar é o ser-no-mundo ele mesmo. Na angústia, o utilizável do mundo-ambiente e em geral o ente do-interior-do-mundo e afundam. O \_mundo\_ já nada pode oferecer, nem também o *Dasein*-com-os-

O quarto efeito da angústia se desvela à medida –que *Dasein* percebe-se como a fonte de suas possibilidades, ele terá a liberdade para escolher-se a si mesmo”.<sup>435</sup> <sup>436</sup> Desvencilhando-se do mundo e dos outros, o *Dasein* estará individualizado na –percepção de si como poder ser, o *Dasein* poderá optar livremente no que e em que ele projetará suas novas possibilidades. Essas possibilidades serão autênticas, pois partirão de um *Dasein* centrado em si mesmo, na atenção e cuidado com o seu próprio ser”.<sup>437</sup>

Estas etapas que levam à desconstrução do *Dasein* ensejam a transição e a descoberta da potencialidade autêntica em si mesmo.

O que vem sendo exposto a partir do pensamento de Heidegger ilumina as abordagens perante o contemporâneo feitas em *Deus foi almoçar*, no que diz respeito ao sujeito em desconstrução, ao homem em face da sua angústia. Calixto é personagem que representa esse sujeito em desconstrução, que experimenta a angústia e suas nuances partindo para uma nova etapa de vida. Tal fato se dá metaforicamente, pela travessia do portal que Calixto almeja transpor e que vislumbra em vários momentos da narrativa, mas só alcança no último capítulo do romance.

Muito embora, como já dito, a narrativa seja fragmentada e sem linearidade, o que impede precisar o tempo em que os fatos se passam, é possível fazer uma distinção, em alguns capítulos, do que é passado ou futuro pela forma como os eventos são relatados. Percebe-se, assim, no primeiro capítulo do romance, a tônica do sujeito em desconstrução a partir do momento em que Calixto confronta a si mesmo e finda por não se reconhecer ou compreender quem é:

É dia, alguém leva outra pessoa para juntos não chegarem.  
 Alguém leva toda a culpa para outro inocentar.  
 Alguém descobre que tudo que tem é nada.  
 É dia, alguém atravessa uma linha tênue.  
 Estou sozinho agora, em algum lugar minha pequena dorme, e finalmente  
 estou sozinho agora.  
 Meu nome não é o mesmo, e nem foi antes, mas eu tenho alguns motivos  
 para não querer ser chamado.  
 Cruza a sala, ao banheiro ele chega.  
 Mais atenção às coisas que geralmente já viraram rotina.  
 Barbear.  
 Em algum lugar uma letra de amor é escrita, e uma poesia é rasgada.

---

outros. A angústia retira, assim, do *Dasein* a possibilidade de, no decair, entender-se a partir do –mundo” e do público ser-do-interpretado. Ela projeta o *Dasein* de volta naquilo por que ele se angustia, seu próprio poder-ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2012, p. 525, §187).

<sup>435</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 65.

<sup>436</sup> —Aangústia isola o *Dasein* em seu ser-no-mundo mais-próprio que, como entendedor, se projeta essencialmente em possibilidades. Com o porquê do se angustiar, a angústia abre, portanto, o *Dasein* como *ser possível*, ou melhor, como aquele que unicamente a partir de si mesmo pode ser como isolado no isolamento” (HEIDEGGER, 2012, p. 525, §188).

<sup>437</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 65.

Em alguma casa, um pequeno espelho reflete um nariz que podia ser mudado. A descarga foi dada; a porta, fechada; o zíper, puxado; o chinelo, recolocado; o botão, abotoado; a descarga, terminada; o ralo, lotado; o rosto, parado; o calor, acumulado no assoalho; a vida, passada; o futuro, usado.

Saiu.

A estrada, o caminho, as luzes, tudo à sua volta era algo pintado, uma cidade cenográfica.

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*.<sup>438</sup>

Não saber quem *é* ou quem *foi* revela-se o primeiro sintoma da angústia, pois aqui Calixto começa a se perceber como alguém que não *é mais* e que não pode ser o que *os outros* querem que ele seja, alguém que tangencia o nada. Esse nada pode ser visto como uma potencialidade de rompimento com as coisas estabelecidas, com o contato com os outros e com os objetos materiais. É possível, então, perceber o desarticular-se do *Dasein* com o que ele tem como sentido de mundo, pois aqui Calixto se reduz à insignificância, ao que ele chama de “*o grande nada*”. É a partir dessa condição de insignificância e de flerte com o nada<sup>439</sup> que Calixto começa a conjecturar sobre si, sobre os outros, sobre a veracidade da realidade em que vive e a hipótese de cruzar o que chama de portal.

Uma vez se pegou olhando para o espelho, encarando seus próprios olhos, notando seu próprio semblante, por uns segundos se perdeu, teve medo quando recobrou os sentidos, viu o perigo de quase ultrapassar o portal, acreditava nisso, no *portal para o outro lado, e sabia de muitos que dessa entrada não voltaram*.

Quando olho para o espelho, sempre termino me perguntando, quem é esse cara afinal?<sup>440</sup>

A associação do portal com a transcendência para a existência autêntica da filosofia heideggeriana pode ser feita com a ideia de que transpor o portal é alcançar a transcendência, pois chegar ao “*outro lado*” seria um caminho sem volta. Contudo, para se alcançar tal estágio é necessário que o *Dasein* se desarticule dos objetos que absorvem o seu interesse no mundo. Tal condição causará o estranhamento em *Dasein*, que não mais se sentirá em casa e confortável com o estado em que se encontra, rompido com os elementos que lhe eram familiares.

[...] entendo pela primeira vez desde que fui tirado de dentro de outro ser, e que vou morrer sem entender quase nada desse novo tempo em que estou, porque 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, de uns anos para cá sou somente levado, levado de um

<sup>438</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 7-8, grifos meu.

<sup>439</sup> Conferir nota de rodapé n. 391 e as considerações feitas a respeito do “*nada*” e a sua relação com a angústia na filosofia de Martin Heidegger.

<sup>440</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 25, grifou-se.

lado para outro, de uma situação para outra, *vou estar um dia no comando, de repente vou estar novamente no comando, mas e se nunca estive?*  
Sou vestido de carne e deve ser um padrão pelo tanto de seres que encontro na rua.<sup>441</sup>

Um dos fatores que desarticulam Calixto com o “mundo conhecido” e o desestabilizam com a perda de referência de “objetos” que conhecia é a separação da esposa, que sai de casa e leva consigo a filha do casal. Tal fato catalisa o referido segundo estágio da angústia, aquele em que o *Dasein* perde a compreensão de si mesmo, porque o sentido de *eu* estava projetado naquilo que conhecia.

De certa maneira, “materializando” o pensamento de Heidegger e as relações que podemos extrair colocando em analogia o romance estudado, o fim do casamento, a distância que se imputa a pai e filha a partir desse evento, e a mudança drástica na casa sem a rotina e os aspectos que fazem dessa um lar, simbolizam a perda de um mundo conhecido. Nesse fato, pode-se perceber que um dos fatores da desarticulação de mundo para Calixto o leva ao estágio segundo da angústia, isto é, à perda da possibilidade de compreender a si mesmo. A família conferia um sentido de mundo para Calixto, pois era com ela que se identificava. Embora refletisse incessantemente sobre o fato de não ter mais um lar, Calixto passa a mergulhar cada vez mais em si mesmo e a romper com o mundo, ou com os objetos (utensílios) com os quais antes se identificava, acabando por destruir o sentido que possuía do seu próprio *eu*. De igual modo o *Dasein* volta a si mesmo em suas projeções e possibilidades.

[...] as pequenas gotas que caíam no para-brisa lhe traziam algo que não identificava, algo lá no passado, o vazio aterrorizante da noite não o deixava olhar para os lados, somente para frente.

Agora sei por que quase nunca dirijo, sempre tenho esses pensamentos, me sinto tão só aqui dentro, protegido de tudo e de todos, *minha pequena não está no banco de trás, nem minha esposa está ao meu lado, dando palpites, ajudando a chegar a algum lugar.*

Quando poderia respirar? Parecia a primeira vez, o ar saiu devagar, a noite fria fez a fumaça sair da boca, talvez fosse isso que o tenha acalmado, a sensação da vida, o ar entrando agora já era percebido, olhou para o botão do ar-condicionado, pela primeira vez havia tirado os olhos da estrada, ele sempre gostou do frio, apertou o botão do vidro elétrico e *quando sentiu o vento se arrepiou, naquela hora ele se sentiu vivo, algo chegou nele muito rápido*, seus olhos viraram fontes e suas bochechas rochas por onde a água descia.

O que tinha virado sua vida, seu velho de merda?<sup>442</sup>

O romance não explicita quais seriam essas projeções e possibilidades. Todavia, o portal e a anunciada metáfora de transição que representa levam à ideia do encontro com o próprio *Dasein*, ou em outras palavras, ao encontro de Calixto consigo mesmo.

<sup>441</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 31, grifou-se.

<sup>442</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 104-105, grifou-se.

Essa impressão também é corroborada na dedicatória do livro: “Para Pappus, aquele que me impulsionou a atravessar o portal”,<sup>443</sup> em que se percebe o sentido de transcendência que o autor passa ao dedicar o livro a alguém que o impulsionou a fazer uma travessia, provavelmente para uma nova perspectiva literária ou pessoal.

Os percalços a que o *Dasein* é submetido – o rompimento com o mundo conhecido (com os outros e com os utensílios), a destruição do sentido de mundo e a perda da possibilidade de compreender a si mesmo – levam-no à sua origem, que é o próprio *Dasein*, pois este retorna às próprias possibilidades, como mostrado no terceiro efeito da angústia. O *Dasein* se individualiza diante dos outros e dos utensílios, o que o leva a compreender que as projeções partem dele mesmo e possibilitam o poder-ser-no-mundo, já que

O “mundo” já nada pode oferecer, nem também o *Dasein*-com com os outros. A angústia retira, assim, do *Dasein* a possibilidade de, no decair, entender-se a partir do “mundo” e do público ser-do-interpretado. Ela projeta o *Dasein* de volta naquilo por que ele se angustia, seu próprio poder-ser-no-mundo.<sup>444</sup>

Nesse sentido, a angústia dá-se por sinalizar uma responsabilidade intrasferível que surge “pelo sentido e pela realização das suas possibilidades mais próprias de ser”.<sup>445</sup> O *Dasein* está em face de sua nova condição de abertura, em face do desconhecido, das possibilidades e “não mais como entes simplesmente dados, mas como entes cujo modo de ser está em jogo no tempo, na existência”.<sup>446</sup>

No romance *Calixto* apresenta mutações em sua personalidade no transcórre da narrativa. Primeiro na forma como enxerga o mundo e as pessoas que o rodeiam, cada vez mais criticamente, por não ver sentido em certos costumes padronizados e obrigações seguidas sem questionamento do porquê. As coisas são pura e simplesmente dadas aos sujeitos que as repetem cotidianamente seguindo o já descrito rito que leva à inautenticidade contida em *a-gente*.

Foi para a rua novamente, ligou o carro, precisava sentir algo, cruzou ruas, parou em acostamentos, comprou uma garrafa d’água que não bebeu, correu, andou devagar, contou postes, olhou casas, parou em faróis verdes.  
*De repente, parou o carro e notou, por toda a camisa, era algo mágico, se movimentava, a sombra das folhas, algo aconteceu, nunca havia se sentido assim, as coisas brilhantes se viravam calmamente e tudo fez sentido.* Olhou para o para-brisa e viu as gotas escorrendo, batendo e depois escorrendo. A luz batia nas gotas, elas no para-brisa e o finado ato era as luzes na sua blusa, de repente tudo parecia fazer sentido, ele olhava, mas não via, sentia, mas não se lembrava.

<sup>443</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 5.

<sup>444</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 525, §187.

<sup>445</sup> DANTAS, 2011, p. 49.

<sup>446</sup> DANTAS, 2011, p. 49.

*Era como quem está vendo um bom e velho filme e de repente está sendo o ator principal.*

*Eu não estava vendo, naquele momento eu fazia parte de tudo, eu pertencia.*

*Ao sentar no chão, se lembrou da ousadia que havia feito na noite passada, precisava se conter.*

*Sorte que a maldita cidade não tinha um muro à altura do que havia imaginado.*

*Também não havia nenhum muro que indicasse: –Se você não vê perspectiva de melhora, bata aqui”.*

*Só havia uma certeza, a que estava ficando tudo muito estranho. Talvez tivesse atravessado o portal.<sup>447</sup>*

Como mencionado, a fragmentação espacial e temporal da narrativa limita a compreensão dos acontecimentos, narrados sem linearidade. No trecho citado, especialmente nas partes grifadas, é possível perceber uma transitoriedade em Calixto ante a sua desconstrução enquanto sujeito vinculado a objetos do mundo do qual faz parte. Pode-se ligar a transitoriedade às questões relacionadas ao terceiro e ao quarto efeitos da angústia. O *Dasein* percebe-se como fonte de suas possibilidades, pois está individualizado e engajado na percepção de si como poder-ser. Assim, optará livremente no que projetar suas novas possibilidades, pois estará centrado em si mesmo e no cuidado-de-si.

Depois de todas as reflexões aqui feitas, conclui-se que a angústia é um fenômeno que se faz presente em todas as etapas da conquista da existência autêntica, uma vez que esse fenômeno, –sempre como estado de ânimo, surgirá associad[o] à compreensão do *Dasein* de sua condição de ser-para-a-morte”.<sup>448</sup> Isso, porque somente o –*Dasein* que integrou a angústia como modo-de-ser poderá assumir sua existência como destino e herança”.<sup>449</sup> De acordo com Menezes Júnior,

O fato de que, para Heidegger, a autenticidade, como existir com atenção às possibilidades que sejam rigorosamente próprias de um *Dasein* particular, só se conquistar, e se manter com a angústia, o torna, sem dúvida, um filósofo um tanto sombrio. Precisamos, porém, considerar que qualquer outro –sentimento” que não seja a angústia significa um perder-se novamente no mundo e no –se” [a-gente]. Veremos que angústia assimilada desta maneira, se mostra como um estado de sobriedade, companheiro constante do *Dasein* que persegue sua autenticidade. A angústia, então, desponta como uma experiência importante para o *Dasein*, a partir dos resultados que ela trará a ele.<sup>450</sup>

Muito embora tenha delineado a relação da angústia e a conquista da autenticidade com o portal descrito no romance, não ficou evidente como esse estaria vinculado com a questão da transcendência de *Dasein*. Por essa razão, é importante delimitar o que significa transcender ou o existir autêntico para o filósofo alemão, bem

<sup>447</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 106-107, grifou-se.

<sup>448</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 65.

<sup>449</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 65.

<sup>450</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 66.

como descrever o momento em que Calixto ultrapassa o portal. Ao ser posto diante da angústia, o *Dasein* –se defrontará com a perspectiva de sua morte pessoal”.<sup>451</sup> Ao se defrontar com a morte pessoal, *Dasein* terá a percepção da finitude da existência, condição que nega em sua existência inautêntica e encobre com os subterfúgios que encontra no mundo e na perda de si mesmo em *a-gente*. A perspectiva de *Dasein* sobre a finitude de sua existência –é um elemento essencial da existência autêntica: a autenticidade exige uma compreensão plena do sentido da morte e o existir estritamente de acordo com essa percepção”.<sup>452</sup>

A experiência autêntica está sempre colocada diante da morte, admitindo-a como próxima e, portanto, encontra-se em condições de poder compreender, em cada momento a vaidade absoluta de qualquer realização e o nada de tudo o que pode ser tomado como real.<sup>453</sup>

Para Heidegger, –morte é uma possibilidade-de-ser que o *Dasein* tem que assumir cada vez ele mesmo”,<sup>454</sup> já que a morte do *Dasein* –é iminente ele mesmo para ele poder-ser *mais-próprio*”.<sup>455</sup> A morte coloca em jogo o ser-no-mundo de *Dasein*, pois a morte para *Dasein* –é a possibilidade do já-não-poder-ser-‘aí’ [...] como essa possibilidade de si mesmo é iminente, é *completamente* remetido a seu poder ser *mais-próprio*”.<sup>456</sup>

A morte é a possibilidade da pura e simples impossibilidade-de-ser-“aí”. Assim, a *morte* se desvenda como a *possibilidade mais-própria, irremetente e insuperável*. Como tal, a morte é um *assinalado* iminente, cuja possibilidade existenciária tem seu fundamento em que o *Dasein* é ele mesmo essencialmente aberto para ele mesmo e o é no modo do ser-adiantado-em-relação-a-si. Esse momento estrutural da preocupação tem, no ser para a morte, a sua concretização *mais-originária*. O ser para o final torna-se fenomenicamente mais claro como ser para a caracterizada possibilidade assinalada do *Dasein*.<sup>457458</sup>

O *Dasein* não cria para si o –posteriormente” no curso do seu ser, pois existindo já está lançada a possibilidade da morte. *Dasein* não possui, de início, –que ele seja

<sup>451</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 67.

<sup>452</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 67.

<sup>453</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 67.

<sup>454</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 691, §250.

<sup>455</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 691, §250.

<sup>456</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 691, §250.

<sup>457</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 693, §251.

<sup>458</sup> Para não destoar do padrão seguido referente à tradução de Fausto Castilho de *Ser e tempo*, opta-se aqui por complementar a citação com a tradução dessa obra feita por Márcia Carneiro de Sá, que nesse trecho se mostra mais inteligível: —A morte é em última instância, a possibilidade da impossibilidade pura e simples da presença. Desse modo, a *morte* desvela-se como a *possibilidade mais própria, irremissível e insuperável*. Como tal, ela é um impendente privilegiado. Essa possibilidade existencial funda-se em que a presença está, essencialmente, aberta para si mesma e isso no modo de anteceder-a-si-mesma. Esse momento estrutural da cura possui sua concreção mais originária no ser-para-a-morte. O ser-para-o-fim torna-se, fenomenalmente, mais claro como ser-para essa possibilidade privilegiada da presença” (HEIDEGGER, 2015, p. 326, §250-§251).

entregue a sua morte sob sua responsabilidade, que ela pertença, assim, ao ser-no-mundo”.<sup>459</sup> O ser lançado para a morte se desvela para o *Dasein* pela angústia. Estando diante da morte a angústia se defronta como a possibilidade de poder ser. O ser-no-mundo é  $\neg$  diante de quê”<sup>460</sup> da angústia, o poder-ser do *Dasein*.

Contudo, não se deve confundir a angústia com a morte e com o medo de não mais viver, pois  $\neg$ ela é a abertura de que o *Dasein* existe como ser projetado *para* o seu final”.<sup>461</sup> Para Heidegger  $\neg$ se esclarece o conceito existenciário do morrer como ser projetado para o poder-ser mais-próprio, irremetente e insuperável”<sup>462</sup> por ser possível compreender nitidamente a diferença ante um mero desaparecer ou  $\neg$ ante um só-findar e finalmente ante um vivenciar‘ o deixar-de-viver”.<sup>463 464</sup>

O *Dasein* morre factualmente, enquanto existe, mas, de pronto e no mais das vezes, no modo do *decair*. Pois o existir factual não é só, em geral e indiferentemente, um dejectado poder-ser-no-mundo, mas já está sempre também absorvido no  $\neg$ undo” da ocupação. Nesse ser decaído junto a... anuncia-se a fuga do estranhamento, isto é, agora ante o ser mais-próprio para a morte. Existência, facticidade, decair caracterizam o ser para o final e são, por conseguinte, constitutivos para o conceito existenciário da morte. *O morrer se funda na preocupação quanto a sua possibilidade ontológica.*<sup>a</sup> (<sup>a</sup>mas a preocupação se desdobra a partir da verdade do ser).<sup>465</sup>

A negação da morte incide sobre o *Dasein* decaído, aquele que está preso nos sentidos do mundo em consonância com *a-gente*, sendo essa a característica da inautenticidade, como aponta Menezes Júnior:  $\neg$ a existência decaída, sem perspectiva da finitude, aferra-se a si mesma e busca sua própria eternização”.<sup>466</sup> Entretanto, o  $\neg$ *Dasein* que busca compreender sua morte é aquele que, estando angustiado, perdeu o sentido do mundo e dos outros”.<sup>467</sup> O *Dasein* angustiado compreende que a morte surgirá no mesmo futuro em que projeta a sua totalidade e colocará fim a sua existência. Ou seja, a

<sup>459</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 693, §250.

<sup>460</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 693, §250.

<sup>461</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 693, §250.

<sup>462</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 693, §250.

<sup>463</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 693, §250.

<sup>464</sup> Na tradução de Márcia Carneiro de Sá:  $\neg$ delimitação frente a um mero desaparecer, a um mero finar ou ainda a uma vivência‘ do deixar de viver” (HEIDEGGER, 2015, p. 327, §251).

<sup>465</sup> Mais uma vez, para transmitir mais clareza, segue a tradução de Sá:  $\neg$ É existindo que a presença morre de fato, embora, numa primeira aproximação e na maior parte das vezes, o faça no modo da decadência. Pois existir faticamente não é somente um poder-ser-lançado no mundo, genérico e indiferente, já sendo também um empenhar-se no  $\neg$ undo” das Ocupações. Nesse decadente ser-junto-a, anuncia-se a fuga da estranheza, isto significa, do ser-para-a-morte mais próprio. Existência, facticidade, decadência caracterizam o ser-para-o-fim, constituindo, pois, o conceito existencial da morte. *No tocante à sua possibilidade ontológica, o morrer funda-se na cura*<sup>a</sup> (<sup>a</sup>mas a cura vige a partir da verdade do ser”) (HEIDEGGER, 2015, p. 327, §251-§252).

<sup>466</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 70.

<sup>467</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 70.

morte é a compreensão da interrupção da existência que até então *Dasein* vivia e colocará fim às projeções do *Dasein* decaído absorvido pelo mundo e *a-gente*.

A percepção de que a morte é inevitável coloca para *Dasein* as seguintes possibilidades: —A morte é a sua mais intrínseca possibilidade para ser [...] a morte além de cessar o ser-no-mundo do *Dasein*, isola-o dos outros *Daseins* de uma forma definitiva [...] a morte surge como possibilidade de que *Dasein* não poderá passar adiante”.<sup>468</sup> A compreensão do ser-para-a-morte leva Heidegger ao termo *adiantar-se na possibilidade*.

Mas o ser para a possibilidade como ser para a morte deve comportar-se em relação a *ela* de modo que, nesse ser e para ele, ela se desvende *como possibilidade*. Tal ser para a possibilidade, nós o apreendemos terminologicamente como *adiantar-se na possibilidade*. Mas esse comportamento não contém em si uma aproximação do possível, e na proximidade do possível em si não surge uma sua realização efetiva? Não, porque essa aproximação não tende a tornar disponível algo efetivamente real na ocupação, mas, somente no aproximar-se que entende apenas a possibilidade do possível, se torna —*maior*”. *A máxima proximidade do ser para a morte, como possibilidade, está o mais longe possível do efetivamente real*. Quanto mais patente é o entendimento dessa possibilidade, tanto mais puramente o entendimento penetra na possibilidade como *impossibilidade da existência em geral*. A morte como possibilidade nada oferece ao *Dasein* para —*realizar efetivamente*” e nada que ele possa *ser* ele mesmo como efetivamente real. A morte é a possibilidade da impossibilidade de todo comportar-se para... de todo existir. No adiantar-se nessa possibilidade, ela se torna —*cada vez maior*”, isto é, ela se descobre como tal, já não conhecendo medida alguma, nem maior nem menor, mas significando a possibilidade da impossibilidade imensurável da existência. Segundo sua essência, essa possibilidade não oferece nenhum ponto-de-apoio a uma tendência para algo, para —*se figurar*” o efetivamente real possível e, dessa maneira, esquecer a possibilidade. O ser para a morte como adiantar-se na possibilidade *possibilita* essa possibilidade e, como tal, põe-na em liberdade.<sup>469</sup>

O adiantar-se na possibilidade, amplia o sentido da projeção de *Dasein*, pois ele passará a enxergar do momento atual até a possibilidade da morte que está à frente. Enxergando adiante será capaz de —*olhar toda a existência que culminará até esse fim*”.<sup>470</sup> A partir do momento em que *Dasein* compreende a morte como possibilidade, cultiva e convive com ela como possibilidade, *Dasein* estará a caminho da autenticidade. Esta compreensão é o que Heidegger percebe como o adiantar-se na possibilidade.

A morte antecipada, portanto, desperta no *Dasein* uma grande lucidez, pela qual, diante de sua própria existência, vista agora como finita, ele terá toda a atenção para não mais se projetar em possibilidades que não sejam legitimamente suas. O *Dasein* fica livre para decidir-se por sua própria existência, e disposto a cumpri-la de forma única. A compreensão total do

<sup>468</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 71-72.

<sup>469</sup> HEIDEGGER, 2012, p. 721, §262.

<sup>470</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 73.

sentido da morte, tal como o efeito final da angústia, deixou o *Dasein* livre para escolher-se a si mesmo.

Este dismantelamento do sentido do mundo e do ser-com, a individualização do *Dasein* como um poder-ser puro diante do mundo e dos outros, e a liberdade para escolher-se a si mesmo, não significa que o *Dasein* autêntico se negue a utilizar-se dos utensílios que viabilizem o seu ser-no-mundo, nem que o *Dasein* passe a cultivar a misantropia como estilo pessoal de ser-com-os-outros. A autenticidade como perspectiva da existência, até o ponto que se chegou neste estágio presente, significa que o *Dasein*, como preocupado ser-junto-com-as-coisas, solícito e ser-com-os-outros, se projetará mais sobre a sua morte pessoal, como sua possibilidade mais intrínseca e inescapável, do sobre as possibilidades correntes, oferecidas pelo –se” [a-gente]. Ou seja, o angustiado de frontamento da morte, instala, de um modo de finitivo no *Dasein*, a percepção da finitude da sua existência pessoal.<sup>471</sup>

É neste ponto que se pode perceber o portal descrito em *Deus foi almoçar* e sua significação. A todo momento que é citado na narrativa, tem-se a impressão de que alude a uma mudança que permitirá a Calixto se transformar em um novo *ser*. O personagem, sempre em dúvida em relação a si mesmo, em conflito com seu *eu* e como se enxerga, como enxerga os outros e o mundo que o cerca, vislumbra algo, de certa forma –mítico” para impulsioná-lo a uma resolução ou compreensão do que acontece. O *Dasein*, que compreende o sujeito, está imerso em um mundo, onde está perdido e nega a angústia. *Dasein*, imerso na angústia, passará a ser dúbio em relação a si, ao mundo e aos outros. Esse é o estágio em que se encontra Calixto na maior parte do romance. O portal segue como algo obscuro e até mesmo dá a impressão de algo mal elaborado no decorrer da narrativa. Entretanto, surge como a chave para a compreensão da transição que se desvela a partir do momento em que Calixto se depara com ele nos capítulos finais, abrindo hipótese para dois finais distintos.

A compreensão do portal se manifesta a partir do capítulo 52, –Antes do caos, existe a calma”, um dos últimos, onde é possível entender as razões que levaram Carol e Calixto a se separarem, razões não reveladas nos capítulos anteriores. Os três últimos capítulos (53, 54 e 55) também são reveladores e trazem alguns esclarecimentos de questões que estão apenas indiciadas anteriormente.

O capítulo 53, –Final de temporada”, revela fatos antes obscuros, pois constantemente o narrador e, por vezes, Calixto referem-se a uma menina, que constantemente aparece nos sonhos do personagem, e à visão de um homem de boné azul da esquadrilha da fumaça.

Parado às vezes olhando de soslaio para o poste, quase sempre para a rua, entendo pela primeira vez desde que fui tirado de dentro de outro ser, e que vou morrer sem entender quase nada desse novo tempo em que estou, *porque a menina continua aparecendo no meu sonho, que sentido faz o homem de*

<sup>471</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 73.

*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, de uns anos para cá sou somente levado, levado de um lado para outro, de uma situação para outra, vou estar um dia no comando, de repente vou estar novamente no comando, mas e se nunca estive?<sup>472</sup>

Em outras passagens do romance, a presença de ambas as figuras é recorrente. São sempre vagas e não se sabe quem são ou qual a relação que têm com Calixto. Todavia, nesse capítulo, com a descrição feita pelo narrador de fatos que envolvem Calixto, Carol e a filha, compreende-se quem são essas figuras:

Uma música não tocava porque alguém não a escrevera, um motorista não dirigia porque não passara na entrevista para o emprego, uma padaria não estava aberta, pois alguém colocara uma placa sobre o dia de luto na porta, um jovem não voltaria para casa nunca mais, uma pedra era chutada, uma cerveja aberta, uma moto batia, uma vidraça era limpa, uma situação não se repetiria nunca mais, um novo erro era cometido, um musical seria montado, um novo filme era visto, uma nova prensagem programada e uma menina perguntava para sua mãe:

E essa foto, mamãe?

Foi quando fomos ao zoológico, essa é você bem pequenininha, e seu pai.

É o papai? Ele tá tão diferente.

Ele tinha mania de deixar o cabelo grande, embora fosse óbvio que estava ficando careca.

A mãe foi passando as fotos, mostrando o que queria e escondendo rapidamente as que o mostrasse transtornado, também não falou nada quando a menina perguntou se não tinha nenhuma foto de todos eles juntos.

Quando a pequena perguntou isso, a mãe lembrou na hora que num final de semana, sem mais explicações, o pai começou a pegar as fotos e pôr fogo, quando ela percebeu já havia queimado centenas, as poucas que sobraram eram aquelas que ela conseguiu esconder.

Colocou a pequena no colo e se lembrou dela no enterro falando:

Papai, acorda, acorda, papai!

A pequena menina de vestido, falava que a máscara...

Enquanto olhava o pai ali, deitado, todo rodeado de flores, um profissional fazia cimento.

*A pequena segurava algo nas mãos, um livro de histórias infantis, os personagens na capa, um piloto de avião com um chapéu azul da esquadrilha da fumaça, um outro homem com um monte de discos e revistas em quadrinhos nas mãos e uma mulher ao fundo lavando um quintal e sorrindo.*<sup>473</sup>

A menina do sonho é a filha de Calixto e o homem de boné azul, assim como Lourival e a vizinha que lava o quintal, é personagem de um livro infantil. Calixto está morto. Não há mais esclarecimentos. Como aponta Sugayama: —A morte de Calixto acaba soando como lapso narrativo, pois não existem esclarecimentos sobre o evento, por outro lado, não imagináramos outro fim”.<sup>474</sup> Talvez se possa compreender tais fatos como uma —metáfora” relacionada à existência dos sujeitos e a relação desses com os outros: as pessoas são passageiras, nós partimos e muitas delas ficam; —somos seres

<sup>472</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 31, grifou-se.

<sup>473</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 234-235, grifou-se.

<sup>474</sup> SUGAYAMA, 2019, f. 281.

construídos e constituídos por outros, ao se desligar afetivamente das pessoas e das coisas, não só o cotidiano de Calixto perde significado, mas a própria vida”.<sup>475</sup>

Lourival e Calixto são muito próximos, parecem compartilhar alguns ideais, sobretudo em relação a coleções, passatempo de Lourival, aficionado colecionador de quadrinhos, discos, tirinhas e vários outros itens das culturas *pop*, *nerd* e *geek*. O romance apresenta três capítulos direcionados a esse personagem.

O capítulo “-Θ amor de Lourival” discorre sobre o peculiar fetiche sexual do personagem, relacionado a robôs e bonecas, provavelmente oriundo de sua obsessão por um universo ficcional que se materializa em seus objetos colecionáveis. Ao se relacionar com uma prostituta, Lourival se comporta bizarramente e se satisfaz solicitando que a mulher imite um robô de cujo controle remoto ele é dono.

“-Θ que eu fiz para ser um Feliz” mostra as condições que Lourival vive em uma casa em ruínas, caindo aos pedaços, à beira de um córrego – no que parece ser uma favela –, sujeitando-se a um emprego em uma lanchonete *fast-food*. Lourival não busca formas de melhorar a vida por não abrir mão dos seus gastos com seus itens de coleção.

O barraco rodeado de coisas, tantos livros, revistas em quadrinhos, discos, um amigo uma vez lhe disse que ele gastava com muita coisa e não arrumava a casa, ele não soube responder, Lourival só achava que estava tudo indo bem, que era preciso terminar de completar suas coleções<sup>476</sup>

O capítulo “-Θ portal de Lourival” mostra um “-øtro” Lourival, que quer abrir mão de suas relíquias em prol de mudar sua vida.

Sei, é o seguinte, eu tô pensando mesmo em entrar pra uma igreja.  
 Mas que merda é essa que você tá falando? Você deve estar brincando.  
 Não, não tô brincado, cara, é foda explicar, mas esses dias olhei pra tudo lá em casa, sabe? 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.  
 Lourival, 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.  
 Calixto, me escuta, cara, eu num tô falando que vou virar radical e tal, mas tô precisando mesmo ouvir umas coisas boas, às vezes eu tenho ideias estranhas e...  
 Ideia estranha todo mundo tem, ou você acha que tem alguém normal hoje em dia? Mas isso não é motivo pra você chegar nisso.  
 Cara, é uma coisa espiritual, algo que tenho que buscar.  
 Tem nada, tem nada, não, é que nem incorporação, conheço gente rica que é o cão, só prejudica o próximo, e não baixa um espírito nele, agora nas igrejas, veja só, gente pobre, só gente pobre recebe espírito, tá endemoniado, isso é tudo pensando pra manipular o povo, Lourival, você sabe mais que eu.  
 Ultimamente eu não tenho mais certeza de nada, amigo, ando com a cabeça mesmo cheia de coisas.

<sup>475</sup> SUGAYAMA, 2019, f. 281.

<sup>476</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 77.

Calixto pediu outro café, Lourival foi ao banheiro, ali se desfazia uma grande amizade.<sup>477</sup>

Não há nenhum detalhe que mostre o porquê de Lourival decidir mudar, mas o diálogo com Calixto indica que estava passando por problemas de família. Lourival seguiu o que acreditava que seria melhor para ele, abrindo mão dos utensílios que o mantêm preso ao mundo. Não se sabe o que o angustiava e nem o desenrolar do que o impulsionou a “atravessar” o “seu portal”.

Voltando a Calixto, no penúltimo capítulo, “Θ seletor sempre gira”, apresenta-se um pequeno fragmento do cotidiano do personagem com sua filha.

A pequena chega, corre ao quarto e mexe no seletor da televisão, o desenho começa a aparecer lentamente na tela.

Calixto vai à geladeira e busca um iogurte, pega a pequena colher e começa a alimentar a menina, que, enquanto come, pula, dá a volta no sofá e só para de correr quando liga também a televisão da sala.

Para que as duas ligadas, minha pequena?

Gostoso, papai, bastante gente.

Ele sorri, sabe que as vozes das caixas enchem a casa.<sup>478</sup>

Esse fragmento reproduz, na verdade, uma memória de Calixto e parece ser a última memória que ele tem da casa em que viveu com sua família.

Vai ao quarto e veste a blusa.

Eu vou ao quarto, olho no espelho da penteadeira, embaixo suas escovas, seus cremes, suas maquiagens, algumas lágrimas caem quando vejo meu próprio rosto e não vejo nada além dele, tudo para ali, na aparência, sem passar um milímetro disso.

Quando vai trabalhar ela o abraça.

Quem é o nenezinho do papai?

Sou eu seu nenezinho.

Na garagem quando vai procurar a chave do carro, ele sente a colher no bolso, decide voltar e mostrando a colher para ela pergunta por que estava no seu bolso.

Eu sorrio para ela, queria ver ela crescendo, queria poder opinar nas horas que ela precisasse, queria poder orientar ela durante mais alguns anos, mas sei que são ruas que não vou chegar a percorrer, o tempo passa, as cobranças aumentam, não posso mais segurar essa relação assim.<sup>479</sup>

Calixto sente o vazio da casa onde agora vive solitário. Ele se nutre apenas das lembranças em meio a todo o vazio. Entretanto, percebe-se que algo nessa situação mudará.

As bolsas estão ali, Calixto fecha o livro depois de ler a última página, sabe que não vai mais a nenhum lugar, não vê ninguém conhecido passando, põe a mão no bolso, retira a colher, beija várias vezes, coloca contra o peito e cai.

Por que colocou essa colher no meu bolso, minha linda?

É pra você sempre me dar Danone papai, pra não esquecer de mim.

Pra não esquecer de mim.<sup>480</sup>

<sup>477</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 213.

<sup>478</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 236.

<sup>479</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 237.

<sup>480</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 237.

Percebe-se a transitoriedade a partir da indicação de que Calixto está pronto para sair da casa. A colher, referida em várias partes do livro, passa a fazer sentido, pois é um elemento que liga o personagem afetivamente a sua filha. Percebe que o amor que sente pela filha nunca se desfará e que, por mais distante que ela esteja fisicamente, sempre estará próxima a ele pelo vínculo afetivo. A colher aparece como uma chave de ignição ao *insight* do personagem.

O ser-para-a-morte em Calixto se desvela a partir do momento em que ele deixa a casa, “entendemos que Calixto morreu ao deixar seu lar, aquele que constituiu com sua esposa e filha”.<sup>481</sup> Todo o processo que se constrói após a separação, no ínterim entre o abandono da esposa e a ausência da filha até Calixto deixar a casa, o personagem esteve mergulhado na angústia. A narrativa de *Deus foi almoçar* faz-se no desconstruir do personagem, na fragmentação do seu *eu*, pois Calixto rompe com aquilo que lhe dava segurança no mundo, perde bruscamente o elemento que o ligava a uma realidade cognoscível e confortável ao seu *eu*, segundo a condição exposta no pensamento de Heidegger.

Nesse capítulo, a morte de Calixto é simbólica, pois ao pressionar a colher contra o peito ele cai e morre. Morre para o mundo que habitava e que conhecia, mas sente a perspectiva de uma nova possibilidade, talvez um recomeço.

Esse recomeço é simbolizado no último capítulo, “Θ portal”, onde se narra de forma fantástica a travessia de Calixto, o seu encontro com o portal.

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.

Estava acordado, tinha certeza, mas era como se estivesse dormindo, o lugar todo estava nublado, era como se estivesse dentro do flashback de um filme.

Fechou os olhos novamente, concentrou-se e, dessa vez, ao abrir os olhos já estava de pé.

Caminhou pelos ladrilhos da rua, eles estavam molhados com algo que mais parecia sereno do que chuva.

Avistou um grande batente de madeira, e só quando se aproximou viu que havia uma porta, uma porta com uma fechadura onde o buraco da chave parecia ser de um formato familiar.

Sentiu algo ficar quente em seu bolso, tirou a colher e instintivamente colocou na fechadura da grande porta, ela se abriu, o portal estava à sua frente.

Passou por ela, e não havia paredes, nem teto nem nada dentro que lembrasse uma casa, somente gavetas, centenas, milhares.<sup>482</sup>

A colher, que simboliza a afetividade de Calixto pela filha e que em seu bolso esteve durante toda a narrativa, sempre referida quando o personagem estava nas piores

<sup>481</sup> SUGAYAMA, 2019, f. 282.

<sup>482</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 238.

situações, aparece como a chave que abrirá o portal, a chave para o novo ser. O portal simboliza a transcendência o encontro consigo mesmo, o *Dasein* autêntico, aquele que passou pela angústia, deixou para trás o mundo que o prendia e por meio da autocompreensão foi capaz de se superar e se conhecer.

Caminhou lentamente enquanto olhava todas as gavetas uma por uma, como quem passeia por um memorial procurando um nome.

Parou depois de alguns metros, abaixou e abriu uma das pequenas, dentro tinha um boletim escolar, com notas boas em português e ruins em matemática, tinha seu nome no boletim, e a assinatura do seu pai.

Seus olhos se encheram de água, guardou o boletim dentro da mesma gaveta, foi mais a frente, abriu outra, viu uma máscara, fechou. Abriu outra, fotos com sua pequena menina no zoológico, ele havia queimado todas elas, ele havia se arrependido tanto, tudo junto naquele momento, ele infeliz dentro de casa, a cabeça cheia de problemas, não conseguia brincar com ela, não tinha tempo para nada, queimou as fotos.

Fechou, abriu outra, uma revista em quadrinhos, fechou, abriu outra, uma lata com linha de soltar pipa, fechou, abriu outra e era uma foto de Carol, olhou por alguns segundos, abriu outra, a camisa que seu pai sempre usava, fechou. Abriu outra, um volante quebrado, fechou, abriu outra. Um seletor de televisão.<sup>483</sup>

Cada gaveta analisada por Calixto soa como uma autoanálise, como se ele estivesse revendo a si mesmo, repassando fragmentos de sua vida. Em geral, quando se está em um processo de análise, esse é um exercício que corrobora a busca da autocompreensão. Calixto está ali, metaforicamente se examinando, esquadrinhando cada detalhe de sua vida até achar um seletor de televisão. Pode-se compreender o seletor como uma “chave” para a mudança, assim como o é para a mudança de canais. A TV é uma referência constante no romance. Sempre que mencionada, exhibe programas aleatórios, produzindo ruídos e passando uma ideia de confusão, de falta de sintonia. Essa mesma ideia se apresenta na capa do romance, que exhibe a figura de uma TV velha, com a imagem dessintonizada. Entretanto, essa dessintonia pode ser desfeita, para isso basta virar a chave do canal para mudar e ver outra coisa. A ideia de mudança em Heidegger, e aqui expressada por Menezes Júnior, esclarece tal condição:

O chamado, portanto, que brota da intimidade do próprio *Dasein*, chama-o para a potencialidade de ser si mesmo. É este chamado para ser si mesmo, que se constitui no “chamado para diante” (call forth) [O adiantar-se na possibilidade], que empurra o *Dasein* para adiante de si mesmo, mas numa direção em que ele torne o desdobramento legítimo de si mesmo. O mesmo *Dasein*, que diante do angustiado defrontamento com a morte, quis escolher-se a si mesmo, é instado, a partir dele mesmo, a assumir seu ser de forma que seja única e adequada a ele mesmo. Estamos, portanto, na antecâmara da autenticidade: o *Dasein* é convidado, pela sua própria interioridade, a se tornar o desdobramento pleno e legítimo de si mesmo. Realizar efetivamente isto e conquistar a autenticidade.<sup>484</sup>

<sup>483</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 239.

<sup>484</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 84-85.

Dentro do jogo proposto pela fragmentação do romance, há diversas perspectivas e interpretações de finalização. A morte física de Calixto no capítulo 53, “Final de temporada”, indicia que um defunto narrou a própria história, como o defunto-autor, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Assim, não seria impropriedade ligar os personagens que, por vezes, surgem desfocados na narrativa – como a menina do sonho e o homem de boné azul – com personagens que seriam reais na vida de Calixto e outros fictícios que estão na capa do livro que a filha segura em seu funeral, como sendo personagens que estiveram ligados a Calixto em seu cotidiano.

Outra perspectiva é a da travessia mística do portal no capítulo 55 “O portal”, que mostra Calixto indo para um lugar fantástico, com a configuração de um arquivo, à procura de resposta sobre si e suas circunstâncias e acaba por fazer uma leitura de sua vida como um todo, para, assim, partir para novas possibilidades, para um “virar a chave” para que as coisas mudem.

Na medida em que são considerados os elementos dos três últimos capítulos, que podem ser analisados de forma metafórica em relação à morte de Calixto, percebe-se a ideia de ser-para-a-morte com a “travessia” do portal e o encontro consigo mesmo em uma perspectiva “real”, por meio do recomeço na vida do personagem, em duas etapas descritas no capítulo 50, “Voltando para o desconhecido”.

Como visto, a transcendência do *Dasein* na filosofia de Heidegger está voltada para o fato de *Dasein* escolher a si mesmo; adiantando-se na possibilidade, *Dasein* antecipa a morte como possibilidade inevitável, certa e insuperável. Assumindo-se como ser-para-a-morte, “conseguir desvencilhar-se, ainda que de maneira parcial, da impessoalidade em que vive, voltando-se para as suas possibilidades mais próprias”.<sup>485</sup> Assim, vemos o portal como a morte do “velho” Calixto, que se despiu dos entes intramundanos para promover a mudança de si, um novo *eu*, mediante um novo recomeço, como assinalado no capítulo 50:

Caminha pelas ruas e não reconhece nada, os paralelepípedos deram lugar ao asfalto, o casarão na esquina e seus famosos painéis de mosaico não estavam mais lá, no lugar apenas um muro rodeando todo o terreno, ao lado de onde era a barbearia, onde tantos conselhos ouviu do senhor Onofre, havia uma loja de sapatos, as atendentes com seus uniformes padrão, com seu sorriso padrão [...]

[...] Calixto parou em frente, pôs as malas no chão, olhou por um dos buracos, e viu os papelões, caixas de feira e todo tipo de lixo lá dentro, então virou à esquerda e olhou para onde antes era a escola, ele só reconheceu por ficar perto do final da rua, pois a antiga casa com quatro cômodos, um lindo jardim, e uma entrada toda de pedras, onde ele tanto corria na hora do

<sup>485</sup> DANTAS, 2011, p. 53.

recreio, e onde sua mãe vinha buscá-lo todo dia e lhe dava um grande abraço, perguntando como havia sido a aula, o que tinha aprendido naquele dia, não estava mais lá [...]

[...] Caminhava mais e se lembrava do pai fumando, com o olhar sempre para a frente, e a mãe com as sacolas da feira, domingo era o dia de que mais ele gostava. Pastel de carne ou de queijo? Refrigerante ou caldo de cana?

No lugar da feira, várias fileiras de carros, não se sabia se existia mais a calçada, era toda preenchida pelos automóveis [...]

[...] Chegou ao portão, uma senhora lavava o quintal, cabelos quase brancos, pernas magras, vestido surrado, mas com presilhas no cabelo, pulseiras coloridas no pulso e, quando olhou para ela, viu que ela ainda estava lá.

Sua mãe.<sup>486</sup>

Na transição, Calixto deixa para trás todas as marcas que o prendiam em seu “velho” *eu*. Faz-se novo, decide recomeçar a vida em sua cidade de origem. A decisão de deixar para trás todas as agruras após encará-las e compreendê-las permite a Calixto escolher a si mesmo e cuidar de si, assumindo sua possibilidade de *ser*. Tem-se, então, “o sentido pleno de autenticidade”<sup>487</sup> calcado na “realização da potencialidade para ser legitimamente si mesmo, integrando a existência, tanto a compreensão de sua finitude, provocada pela morte, quanto a culpabilidade, como a falta de poder sobre a própria origem da existência”.<sup>488</sup>

O retorno a sua cidade de origem mostra que o personagem assume uma nova posição diante de si mesmo depois de passar pelo estágio de angustiado. Assim, a sua potencialidade para *ser* é confirmada como o adiantar-se na possibilidade “da voz da consciência”,<sup>489</sup> pois reformulou “a compreensão que o *Dasein* tinha do seu ser-no-mundo e do seu ser-com-os-outros em função de sua potencialidade para ser”.<sup>490</sup> Para Heidegger:

O “mundo” utilizável não se torna um outro em seu “eonteuído”, o círculo dos outros não é substituído por outro e, no entanto, o ser-que entende e se ocupa com o utilizável e o ser-com preocupado com os outros são agora determinados a partir de seu poder-ser-si-mesmo mais-próprio.

O ser-resoluto, como ser-si-mesmo próprio, não separa o *Dasein* do seu mundo, não o isola em um eu flutuando no ar. De resto fazê-lo como ser-aberto próprio –, ele nada é senão o ser-propriadamente-no-mundo. O ser-resoluto leva o si-mesmo precisamente a se-ocupar junto ao como poderia utilizável e o empurra para o ser-com preocupado com os outros. A partir do em-vista-de-quê do poder-ser, escolhido por ele mesmo, o *Dasein* resolutivo torna-se livre para o seu mundo.<sup>491</sup>

Pode-se compreender essa volta de Calixto como o “estado de resolução” de *Dasein*, pelo qual não esquecerá mais de si próprio, pois após “*Dasein* ter-se separado

<sup>486</sup> FERRÉZ, 2012a, p. 227-228.

<sup>487</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 87.

<sup>488</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 87.

<sup>489</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 91.

<sup>490</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 91.

<sup>491</sup> HEIDEGGER, 2011, p. 814-815 §297-298.

do mundo e dos outros, agora ele retorna a ambos, entendendo que é no mundo, junto com os outros, que ele realizará a potencialidade de ser ele mesmo”.<sup>492</sup> Isso, pois –somente o ser-resoluto para si mesmo leva o *Dasein* à possibilidade de deixar que os outros \_sãam-com‘ em seu poder-ser mais-próprio e este na abertura precursora e libertadora da preocupação-com-os-outros”.<sup>493</sup>

Ao perceber que a colher que carregou durante toda sua árdua caminhada pelo mundo como ser angustiado era a chave que abriria as novas possibilidades, já que essa é o símbolo da ligação afetiva com a filha, percebe que jamais deixará de amá-la e que ela, também, jamais deixará de amá-lo. Dessa maneira, Calixto ultrapassa o portal encontrando-se consigo mesmo e como um novo ser autêntico por meio do recomeço.

Esses fatores se dão porque o “momento autêntico” se constrói, essencialmente em confluência com a noção de “ser-para-a-morte”. Isso porque, ao perceber a morte como possibilidade inevitável, *Dasein* se ressignifica em virtude da consciência da morte. A transitoriedade e a morte dão a *Dasein* a noção de tempo, logo o ser está para a morte e a passagem que se estabelece entre o ser e a morte.

Tendo compreendido a angústia e os elementos transitórios que perfazem *Dasein* constituindo a sua existência autêntica, deve-se ter em mente que a autenticidade é uma fase, que nada impede o *Dasein* de se perder novamente, ou de encontrar outros utensílios diferentes daqueles dos quais se desvencilhou e que podem levá-lo a uma nova situação inautêntica, visto que poderá se perder em meio a outros “objetos” do mundo.

---

<sup>492</sup> MENEZES JÚNIOR, 1987, f. 91.

<sup>493</sup> HEIDEGGER, 2011, p. 815 §298.

## Considerações finais

Tudo que até aqui foi exposto é fruto de pesquisa que visou analisar algumas questões próprias à literatura da atualidade.

Trabalharam-se aqui temas porosos, que são inevitáveis aporias e dicotomias, já que existem olhares diversos, que constroem pontos de vista distintos.

Por se acreditar em uma literatura diferente dos moldes tradicionais, que permite a diversidade e a pluralidade de textos e escritores; por se acreditar que a literatura é um campo propício à contestação de formas hegemônicas e tradicionais da sociedade; que a literatura tem o poder de transformar a vida das pessoas; na função social da literatura e que essa deve ser um bem universal, acessível a todos, buscou-se pesquisar sobre o escritor marginalizado. A ideia principal deste trabalho foi levantar questionamentos em relação à forma negativa como alguns textos são vistos no meio literário, seja em função do seu lugar de fala e da origem dos autores, seja por não gozarem da chamada “superioridade” estética.

É válido insistir e reforçar que aqui não se buscou desconstruir textos e autores clássicos. A intenção foi combater a tradição hegemônica naquilo que ela se revela como preconceituosa, seletiva, autoritária e reacionária, mostrando-se contrária a mudanças culturais.

Estas foram algumas das razões que, nesta pesquisa, levaram a colocar a literatura marginal contraposta às posições literárias hegemônicas. A literatura marginal, enquanto modalidade literária e produto cultural das periferias e de outros setores marginalizados da sociedade, afirma o poder transformador da literatura por meio de seu potencial socioeducativo e do engajamento do escritor marginal ante seus pares com o fomento e acesso a textos literários para aqueles que nunca tiveram oportunidade de desfrutar da leitura.

O trabalho de Ferréz serviu como base para a discussão sobre os sujeitos subalternos e o lugar de fala no campo literário. Aqui, relacionou-se a literatura marginal a um fragmento do pensamento de G. Spivak em que a pensadora indiana aborda a questão se os sujeitos subalternos podem se expressar com seus próprios meios e o papel do intelectual nesse cenário. Os intelectuais seriam os responsáveis por abrir os espaços necessários para que os marginalizados e subalternizados possam se representar usando suas próprias vozes. A partir de *Capão pecado*, primeiro romance do escritor, pode-se ver o surgimento de uma “nova modalidade literária”, uma “nova

literatura marginal” e corroborar a ideia da estudiosa indiana sobre a efetividade dos marginalizados representarem-se e expressarem-se pelos seus próprios meios.

*Capão pecado* foi o expoente para que Ferréz pudesse começar sua trajetória enquanto escritor e trazer à luz outros projetos que poderiam beneficiar outros que, como ele, se encontravam em uma posição desfavorecida. Assim foi que surgiu o periódico *Caros Amigos Literatura Marginal – a Cultura da Periferia*, em três atos, reunindo textos de poetas, escritores e *rappers* das periferias de grandes cidades do Brasil, bem como trazendo outros perfis de sujeitos marginalizados e excluídos de lugar de fala, como indígenas da etnia Terena e Dona Laura – alfabetizada aos 50 anos e que a partir do “gatilho” da educação tornou-se escritora e líder da colônia de pescadores onde reside, no Rio Grande do Sul.

Essas publicações mostraram a nova modalidade de literatura marginal que despontava em território brasileiro, indicando uma atuação diferente por parte desses escritores no cenário literário e cultural contemporâneo.

Os manifestos de Ferréz e Sergio Vaz, a partir das ideias discursivas que envolvem tal gênero, cunharam ação intelectual por parte desses escritores mediante a rebelião contra as questões hegemônicas que envolvem a cultura e a literatura, reclamando espaços outrora negados no intuito de afirmarem ações de empoderamento para os marginalizados. Por meio do “terrorismo literário”, com uma conotação de inconformismo e quebra de paradigmas, visou-se a incomodar o poder literário instituído, com textos e autores excluídos desse campo. Os manifestos, em sua origem, visam a “perturbar” uma determinada camada de pessoas e se imbuem de perspectivas políticas, perspectivas aliadas dos idealizadores da “conspiração marginal”. Expressam o desejo de uma “literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte”.<sup>494</sup>

Esse sentido foi construído por Sérgio Vaz na Semana da Arte Moderna Periférica, vista por esse escritor como um movimento reverso, direcionado da periferia para o centro, cuja finalidade foi a de mostrar a arte e a cultura produzidas pelos que estão às margens do sistema e reafirmar, principalmente para os marginalizados, o seu potencial para desenvolver movimentos culturais. Vaz, em analogia aos Manifestos dos Modernistas, traz o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, que tem como objetivo

---

<sup>494</sup> FERRÉZ, 2005, p. 10.

assimilar o passado literário brasileiro. O deglutir os ~~inimigos~~” idealizado pelos Modernistas e incorporado pelo manifesto de Vaz mostra que o ato feito pelos nativos brasileiros agora é ressimbolizado pelos marginalizados que demonstram não ser mais passivos diante da dominação e dilaceração de sua cultura. Assim, a literatura marginal nessa ~~nova~~ modalidade” ganha não somente significado de resistência, mas, também, um importante significado identitário. Como diz Ferréz: ~~“não~~ somos retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto,”<sup>495</sup> agora os da margem escrevem por si, respondem por si literária e culturalmente.

A literatura marginal, nos moldes propostos por Ferréz, bem como por Sérgio Vaz, faz contraponto à ~~“dialética da malandragem”~~ sugerida por Antonio Candido, nos anos 1970, em que o personagem do romance picaresco – velhaco, astuto, descarado, travesso e caricato – consegue o que deseja com artimanhas e dissimulação. Como apontou João de Castro Rocha, citado por Rejane Pivetta de Oliveira e Tiago Pellizzaro,<sup>496</sup> a escrita marginal contemporânea traz a ~~“dialética da marginalidade”~~, pela qual se estabelece uma nova forma de relacionar as diferenças entre as classes sociais. Assim, no lugar do conformismo em relação às desigualdades e da ~~“diluição do conflito”~~ (implícitos na ideia de malandragem), são expostas as diferenças sociais, culturais e econômicas que dividem a sociedade em classes – ~~o~~ elemento que rompe o liame desse tecido literário que se quer cordial e representante de uma ideia de nacionalidade, reforço, sem contrastes visíveis, é a violência”.<sup>497</sup> Como expõe Ferréz: ~~“Cansei de ouvir: Mas o que cês tão fazendo é separar a literatura, a do gueto e a do centro. E nunca cansarei de responder: O barato já tá separado há muito tempo, só que do lado de cá ninguém deu um gritão, ninguém chegou com a nossa parte”~~.<sup>498</sup> Segundo Castro Rocha, a violência é tema predominante nos textos da chamada literatura marginal periférica, o meio social é vastamente explorado, e há um acento nas assimetrias de classe. A literatura marginal não busca parâmetros simétricos ou de nivelamento literário; reivindica poder e a ~~“passagem da posição de objeto a sujeito”~~,<sup>499</sup> exibindo uma retórica da resistência.

A análise da literatura produzida por Ferréz explicitou a ideia desenvolvida por Castro Rocha. Além disso, mostrou-se o escritor ~~“improvável”~~, que escreve sobre o

---

<sup>495</sup> FERRÉZ, 2005, p. 9.

<sup>496</sup> OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 31.

<sup>497</sup> CRUZ, 2009, f. 90-91.

<sup>498</sup> FERRÉZ, 2005, p. 13

<sup>499</sup> OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 31.

que viu e viveu no Capão Redondo. Ferréz escreveu textos de diversos gêneros que apresentam a realidade de quem vive em um dos bairros mais violentos da América Latina. Seu olhar assume o ângulo dos marginalizados, e muito de sua escrita ressoa como denúncia às agruras repletas de sobressaltos e instabilidade das condições de vida dos periféricos, pois “então quando o dia escurece / Só quem é de lá sabe o que acontece”.<sup>500</sup> A voz do escritor enuncia que os de “lá” são os que veem os diversos fenômenos da periferia, desde os mais brutais crimes até as mais ingênuas ações das crianças; os de “lá” são as testemunhas, pois são os que podem relatar com mais propriedade o que acontece no dia a dia. Assim, a literatura marginal se faz como elemento político que lança mão da escrita e faz das palavras veículo de denúncia. É retrato de uma realidade marcada pela miséria de um país injusto e desigual como o Brasil, cuja violência é fundacional e direcionada sobretudo para os menos favorecidos.

Mesmo mostrando que é um escritor capacitado, tendo muitas de suas obras exploradas e analisadas por estudiosos da literatura, Ferréz ainda é visto com desconfiança e negatividade por alguns setores da academia. Seja por sua escrita não ser vazada numa forma “estética” aceitável, por valer-se da linguagem falada nas periferias ou mesmo por sua origem periférica.

A análise do romance *Deus foi almoçar* exhibe Ferréz como um escritor múltiplo, não adstrito à temática, *stricto sensu*, da marginalidade. O romance volta-se, também, e sobretudo para questões existenciais, revelando um escritor sensível e sofisticado. Talvez se possa aproximar a recepção à literatura de Ferréz, sobretudo com relação a este romance, ao que aconteceu com Carolina Maria de Jesus. A escritora é vista, hoje, de modo bem diferente de como foi recebida no passado. Hoje, reconhece-se sua escrita como repleta de sensibilidade e poesia, mesmo encenando temas tão brutais que retratam a vida de muitas pessoas como ela. Não é mais vista como um fenômeno literário exótico, como ocorreu por ocasião do lançamento de *Quarto de despejo*, por ser mulher, preta e favelada. Sua escrita representa um marco importante, como escritora que deixou um legado de extrema relevância no cenário literário nacional. Carolina de Jesus causou – e ainda causa, apesar de todo o reconhecimento que alcançou – estranhamento, até mesmo aversão, à época de seu lançamento como escritora. Nisso,

---

<sup>500</sup> RACIONAIS MC’S. Pânico na Zona Sul. In: RACIONAIS MC’S. *Holocausto urbano*. São Paulo: Boogie Naípe, 1990. Faixa 1. Mídia digital (Spotify).

revela-se o incômodo que o marginalizado causa ao entrar em lugares e almejar posições pretensamente não –seus”.<sup>501</sup>

É esse mesmo desconforto que um romance como *Deus foi almoçar*, às vezes, parece causar.

Na análise do romance aqui proposta, salientou-se a aproximação da obra ao denominado romance psicológico. Lembrou-se o acesso que Ferréz teve a escritores como Fiódor Dostoiévski, John Fante e Hermann Hesse, considerados por ele suas principais influências, o que informa que está afeito à leitura de alguns escritores canônicos e que há elementos de diálogo entre elementos culturais –ditos eruditos” e –populares”. Diálogo proposto por um sujeito marginalizado, evidenciando que o campo da produção cultural é muito mais híbrido do que classificações muito rígidas fazem supor. Nesse espectro, pode-se perceber que o discurso marginal se apropria de elementos –legitimados”, bem como o discurso de elementos –legitimados” se apropria de elementos marginais, relações que por si sós podem ser vistas como sempre contraditórias e até mesmo como aporéticas. Um dos objetivos desta dissertação foi assumir essa contradição como estruturante do ofício literário, da literatura que assume constitutivamente sua condição de estranhamento e de desconforto.

Assumir a contradição como constitutiva da literatura, de toda a literatura, sem adjetivações, faz da literatura marginal um interlocutor legítimo no diálogo –tenso, embora – presente no campo cultural. Procurou-se mostrar que em *Deus foi almoçar* Ferréz não se limita ao que se espera dele ou de outros escritores da periferia. O trânsito promovido pelo romance em universos literários distintos revela um escritor que se recusa a ver sua literatura classificada como simplista ou –menor”. A literatura marginal – produzida à margem e pela margem –, muitas vezes avaliada como inferior, é uma modalidade importante como espaço de lugar de fala, de enunciação de vozes desconsideradas socialmente.

O personagem Calixto do romance de Ferréz tem seu caos e angústia interiores revelados, mostrando sentimentos e inquietações do sujeito contemporâneo, mas também aqueles próprios aos seres humanos de todos os tempos. O romance evidencia como o personagem é atingido pela angústia que se mostra mais brutal e avassaladora na contemporaneidade. Nesse sentido, Ferréz potencializa sua crítica

---

<sup>501</sup> –Nega-se aos autores a identidade de criadores de literatura” (CORONEL, 2013, p. 572).

ampliando-a para a sociedade que tende a criar sujeitos alijados de si mesmos, como é o caso do próprio Calixto.

Ancorando-se na teoria de Paul Ricoeur, a dissertação analisou as possibilidades do romance como arte mimética que explora com eficácia a verossimilhança, as representações dos pensamentos, ações, sentimentos e discursos como instrumentos de investigação da *psyché* humana. A forma narrativa desvelada em *Deus foi almoçar*, por meio de pactos travados com o leitor, possibilita que o texto faça deste último um participante da trama, quase um “eoautor”, responsável pela criação das significações da narrativa.

Neste escopo, *Deus foi almoçar* traz à baila o que Carlos Ceia chama de “psicologia do inconsciente e da multiplicação do eu”,<sup>502</sup> tornando possível a interpretação da “socioesfera” relativa à crise de valores do contemporâneo, ao “eu” e aos parâmetros preestabelecidos pelo sistema vigente. Tais fatores são expressos nas concepções do escritor sobre a sociedade contemporânea e no sujeito que busca respostas interiores a partir do desdobramento do eu. Assim, surge o sujeito em crise identitária, motivada sobretudo pela angústia que o atinge.

No que se refere aos sujeitos marginalizados perante as forças literárias hegemônicas, *Deus foi almoçar* configura o fato de que o marginalizado pode por si mesmo criar diversificados tipos de “produtos” intelectuais e culturais, independentemente da desconfiança e questionamento em relação aos seus trabalhos postos pelo campo literário. É importante olhar para os escritores das margens sem preconceito, sem exotismo ou com a ideia de escritores improváveis, pois esses revelam o “novo” e trazem novo fôlego à série literária.

Pelo exposto e como conclusão da dissertação, acredita-se na potencialidade de escritores que, embora muitas vezes marginalizados, merecem a leitura e a atenção da sociedade. Não se pode deixar que se percam no tempo, ou que sejam resgatados apenas postumamente – como aconteceu, por exemplo, em parte, com Cruz e Sousa, Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus –, ou mesmo que sejam esquecidos por longo tempo, como ocorreu com Maria Firmina dos Reis, que em seu primeiro romance de 1859, *Úrsula*, militava abertamente contra a escravidão e debatia as causas abolicionistas.

---

<sup>502</sup> ROMANCE PSICOLÓGICO. In: CEIA, 2018.

Dadas as conjecturas sobre casos como os dos escritores citados – todos eles marginalizados em seu tempo por suas origens, condições sociais e etnia –, considera-se de fundamental importância a literatura se ocupar, aqui e agora, de escritores da margem como Ferréz, Sérgio Vaz, Sacolinha, Alexandre Rosa e tantos outros. Por isso, é válido criticar certo discurso institucionalizado que nega espaço a esses escritores. As questões relativas à tradição e ao elitismo não são de encaminhamento unânime, tampouco de relevância absoluta no campo dos estudos literários.

Uma visão do espaço da literatura como inclusivo da pluralidade de vozes do nosso mundo contemporâneo – vozes dos clássicos e dos marginalizados, aquelas já canonizadas ou aquelas que exigem com força seu reconhecimento –, com certeza, faz da sala de aula e da produção acadêmica lugares privilegiados da reflexão e da afirmação da universidade como resistência ao discurso único, que autoritariamente se define como universal e neutro.

E tudo isso atravessado pela contradição e pelas aporias inerentes ao fazer literário e ao estudo da literatura diante das discriminações e exclusões existentes na sociedade brasileira.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Coordenação de tradução Alfredo Bossi. 6. ed. São Paulo WMF Martins Fontes, 2012.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio: apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. 7-18. (Babel).

BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BARROS, Rodrigo Ségges Ferreira. Batendo papo com o cânone. *Revista Memento*, v. 4, n.1, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4799018.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BECKER, Ernest. *A negação da morte: uma abordagem psicológica sobre a finitude humana*. 6. ed. Tradução Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Record, 2013.

BIBLIOTECA VILLA LOBOS. Segundas Intenções na BVL: Ferréz. *BVLbiblioteca*, YouTube, 23 de jun. de 2015. Mediação Rita Couto. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Wgu9NddiwY>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências. Ed. Maringá, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. “Ferrorismo literário”: Manifesto da Literatura Marginal. In: SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 5. *De volta ao futuro da língua portuguesa*. Lecce, Università del Salento, out. 2015. p. 1963-1982. Simpósio 55, Construção e desconstrução de fronteiras geolinguísticas, socioculturais e literárias. Disponível em: <<http://sibaese.unisalento.it/index.php/dvaf/article/download/17946/15297>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. Polêmicas da vida (pós)moderna: o embate entre Ferréz e Luciano Huck. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 44-57, julho-dezembro, 2017. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6230759.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80. (Debates, 1).

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v. 1/v. 2. (Coleção Reconquista do Brasil; 2ª série, v.177/178).

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018. Disponível em: <<https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/romance-psicologico/>>. Acesso em: 13 maio 2020.

CHAVES, Luana Hordones; OLIVEIRA, Jerônimo Dantas de; SILVA, Luciana Meire da. Ódio na prática: reflexões acerca da narrativa *Manual prático do ódio*, de Ferréz. *Baleia na Rede – Revista Eletrônica do grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura*, v. 1, n. 7, ano 7, p. 66-79, dez. 2010. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/1498>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

CORONEL, Luciana Paiva. A cidade vista pela literatura de periferia de Carolina de Jesus e Ferréz. *Revista Latino-Americana de História*, v. 2, n. 7, p. 559-581, set. 2013. Edição Especial. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/rla/index.php/rla/article/view/363>>. Acesso em: 11 dez. 2020.

CORYELL, Shofield. Itinerário de um escritor engajado. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 1º ago. 2003. Caderno Livros. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/itinerario-de-um-escriptor-engajado/>>. Acesso em: 11 abr. 2020.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Intelectuais em cena. In: CURY, Maria Zilda Ferreira; WALTY, Ivete Lara Camargos (Org.). *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. p. 11-28.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Manifestos mineiros: a revista em revista. *Vertentes*, São João del-Rei, n. 3, p. 14-22, jan./jun. 1994.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Os sertões: a nação ficcionalizada. *Revistas de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 5, p. 231-242, out. 1997.

CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas contemporâneas da violência*: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2012. Edição do Kindle.

DALCASTAGNÈ, Regina. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. *Cult*, São Paulo, 05 fev. 2018. Resultado de pesquisa. Entrevista concedida a Amanda Massuela. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>>. Acesso em: 28 jan. 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen. Dobrando a esquina: deslocamentos urbanos em Samuel Rawet e Ferréz. *Veredas*, Santiago de Compostela, n. 20, p. 115-128, 2013. Disponível em: <<https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/246/245>>. Acesso em: 22 maio 2020.

DAMASCENA, Alexandre Silva. *A literatura a partir do território: a relação entre forma e conteúdo em Ferréz*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://posvernaculas.letras.ufrj.br/images/Posvernaculas/3-mestrado/dissertacoes/2015/2-DamascenaAS.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2020.

DAMASCENA, Alexandre. A busca por outros territórios: *Deus foi almoçar*, de Ferréz. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 5, n. 10, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.35520/flbc.2013.v5n10a17424>>. Acesso em: 03 mar. 2020.

DANTAS, Jurema Barros. *Angústia e existência na contemporaneidade*. São Paulo: Rubio, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka para uma literatura menor*. Tradução e prefácio Rafael Godinho. Lisboa: Editions Minuit, 2003.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e literatura*. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

EBLE, Laeticia Jensen. FERRÉZ. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012. Resenha de: Laeticia Jensen Eble. *Lingüística y Literatura*, n. 63, p. 355-361, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n63/n63a21.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. BRAITH, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 37-60.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. ver. atual. Curitiba: Positivo, 2004.

FERRÉZ. *Amanhecer Esmeralda*. 2. ed. Rafael Anton. São Paulo: DSOP, 2014b.

FERRÉZ. *Capão pecado*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2016.

FERRÉZ. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Selo Povo, 2018.

FERRÉZ. *Desterro*. Ilustrador, Alexandre De Maio. São Paulo: Anadarco, 2012b.

FERRÉZ. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012a.

FERRÉZ. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012a.

FERRÉZ. HQ's, Punks e Datilógrafo do Gueto. *Ferréz – Vlog Diário*, Canal do YouTube, 15 de abr. de 2019c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y8Aq-7pScTA>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FERRÉZ. *Literatura e resistência*. Direção e produção Ferréz. São Paulo: Selo Povo; 1 da Sul, 2009. Documentário. 1 DVD.

FERRÉZ. Manifesto de abertura: literatura marginal. *Caros Amigos Literatura Marginal – A Cultura da Periferia*, São Paulo, ato I, p. 1, 2001.

FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Planeta, 2014a.

FERRÉZ. Ninguém Controla nossa história. *Ferréz – Vlog Diário*, Canal do YouTube, 07 de fev. de 2019b. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=6V-jCwRwlKw](https://www.youtube.com/watch?v=6V-jCwRwlKw)>. Acesso em: 14 fev. 2020.

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

FERRÉZ. O Datilógrafo do gueto nasceu!!!. *Ferréz – Vlog Diário*, Canal do YouTube, 05 de mar. de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jId16IByj5M>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FERRÉZ. *O pote mágico*. Ilustrador, Rodrigo Abrahim. São Paulo: Planeta, 2012c.

FERRÉZ. *Os inimigos não mandam flores*. São Paulo: Pixel, 2006a.

FERRÉZ. *Os ricos também morrem*. São Paulo: Planeta: 2015.

FERRÉZ. Papo reto e sem frescura com Ferréz!. *Henry Bugalho*, Canal do YouTube, 13 set. 2019a. Entrevista concedida a Henry Bugalho. Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=vzwWqns0pr8&list=PLz\\_9Oq37Fm\\_rmUUyTdl7vRxmultKLoBdl&index=3&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=vzwWqns0pr8&list=PLz_9Oq37Fm_rmUUyTdl7vRxmultKLoBdl&index=3&t=0s)>. Acesso em: 31 jan. 2020.

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

FINOTTI, Ivan. Bem-vindo ao “fundo do mundo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo quinta-feira, 06 jan. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200006.htm>>. Acesso em: 07 jan. 2020.

FORNEL JUNIOR, Valdir de Volpato. A navegação dos loucos em *Histoire de la folie* de M. Foucault: a nau e o louco; a nau e a desrazão; a nau e a arqueologia. In: Anais do Seminário dos Estudantes de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar, 11. São Carlos, 2015. p. 314-331. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~sempgfil/wp-content/uploads/2012/04/Valdir-Volpato-Fornel-Junior.pdf>>. Acesso em: 02 maio 2020.

FRAZÃO, Idemburgo. Diálogos marginais: as identidades periféricas em João Antônio e Lima Barreto. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12. *Centro, Centros – Ética, Estética*. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 18 a 22 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0484-1.pdf>>. Acesso em: 06 jan. 2020.

GINZBURG, Jaime. Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 44, v. 1, p. 97-111, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/243>>. Acesso em: 26 mar. 2020.

GLOSSÁRIO CEALE: termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores. Belo Horizonte: FAE - UFMG, 1990-2020. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/>>. Acesso em: 28 maio 2020.

GOMES, Raimundo Wagner Gonçalves de Medeiros. A questão do nada em Heidegger e Sartre. *Kínesis*, v. 2, n. 4, p. 259-271, dez. 2010. Disponível em <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/kinesis/article/view/4380>>. Acesso em: 21 out. 2020.

HALL, Stuart *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução, organização, notas prévias, anexos e notas Fausto Castilho. Campinas: Ed. Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012. Textos em português e alemão.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução, revisão e apresentação Márcia Sá Cavalcante. 10. ed. 5. reimpr. 2018. Petrópolis: Vozes; Bragança paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2015. (Coleção Pensamento Humano).

HERNÁNDEZ ROMERO, Marissel. Has the game changed?. *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 29, p. 212-232, jan./jun. 2018. Disponível em: <<https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/399>>. Acesso em: 04 mar. 2020.

HIGASHI, Arlete. Autor-criador. Diálogo FFLCH. Disponível em: <<http://dialogo.fflch.usp.br/blog/29>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

JOÃO GORDO. Cuscuz Vegano com Ferréz. *Panelaço com João Gordo*, Canal do YouTube, 04 de fev. de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sDhREMjamH8>>. Acesso em: 11 jun. 2020.

LEITE, Sônia. *Angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (Coleção Passo-a-passo, 92).

LEITE, Suely. “Fábrica de fazer vilão”: a representação da violência em um conto de Ferréz. *Revista Literatura em Debate*, v. 7, n. 12, p. 95-105, jul. 2013. Recebido em: 20 jun. 2013. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/840/1538>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

LIMA, Sandra Mara Moraes. A personagem dostoevskiana e a relação autor/herói em *Grande sertão: veredas. Bakhtiniana*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 181-193, ago./dez. 2011. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732011000200012&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732011000200012&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 18 maio 2020.

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

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010. (Coleção L&PM POCKET, v. 879).

MARCHEZAN, Renata Coelho. A noção de autor na obra de M. Bakhtin e a partir dela. *Bakhtiniana – Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 186-204, set./dez. 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2176-457322365>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

MEDEIROS, Alexsandro M. Literatura engajada. *Sabedoria Política*, 2015. Disponível em: <<https://www.sabedoriapolitica.com.br/products/literatura-engajada/>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

MENEZES JÚNIOR, Adair de. *A conquista da autenticidade em Heidegger*. Dissertação – (Mestrado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 1987.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (Org.). *Literatura e periferia*. Porto Alegre: Zouck, 2019.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação – (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2006.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura Marginal: os escritores periféricos entram em cena*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. (Tramas urbanas; 10). Edição do Kindle.

NIETZSCHE, Friedrich. *Para a genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. Ebook.

NITSCHACK, Horst. Afetos e poder na literatura marginal: *Cidade de Deus e Manual prático do ódio*. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LICARIÃO, Berttoni; NAKAGOME, Patrícia (Org.). *Literatura e resistência*. Porto Alegre, 2018. p. 213-226 (Estudos de Literaturas Contemporâneas).

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Loyola, 2013.

OLIVEIRA, Eloisa da Rosa. As regras da arte e a queda da auréola: reflexões sobre o valor da arte e literatura hoje. *Palíndromo*, v.10, n. 22, p. 106-122, set. 2018. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/11044>>. Acesso em:

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; PELLIZZARO, Tiago. Marginalidade e resistência em *Deus foi almoçar*, de Ferréz. *ANTARES*, v. 6, n. 12, p. 21-25, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/3177>>. Acesso em: 04 mar. 2020.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; PELLIZZARO, Tiago. Marginalidade e resistência em *Deus foi almoçar*, de Ferréz. *ANTARES*, v. 6, n. 12, p. 21-25, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/3177>>. Acesso em: 04 mar. 2020.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Outros retratos, outras vozes na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 50, p. 237-253, jan./abr. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2316-40185016>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do; BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. *Os ricos também morrem*, de Ferréz: por uma dicção lírico-prosaica do universo

periférico. In: OLIVEIRA, Vanderléia da Silva; VALENTE, Thiago Alves (Org.). *Desafios contemporâneos: novas leituras*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018. p. 19-38.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PROVOCAÇÕES. Entrevista com Ferréz. *Provocações*, Canal do YouTube. 05 de dez. de 2018. Entrevista concedida a Antônio Abujamra em 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZAkeZ1v1KI0>>. Acesso em: 11 jun. 2020.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo78.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2020.

RIBEIRO, Gilvan Procópio; DOMINGOS, Ricardo Ibrhaim Matos. A atitude antropofágica: devorar é a melhor maneira de significar. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 17, n. 1, p. 69-80, jan./jun. 2013. Disponível em: <[http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/Ipotesi\\_17.1-CAP07.pdf](http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/Ipotesi_17.1-CAP07.pdf)>. Acesso em: 02 abr. 2020.

RIBEIRO, Gilvan Procópio; MIRANDA, Waldilene Silva. Intelectuais “da periferia”: uma análise das performances de Ferréz. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2 especial, p. 41-55, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/8-Intelectuais.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Marina Appenzeiler; revisão técnica Maria da Penha Villela-Petit. Campinas, SP: Papyrus, 1995. tomo II.

SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Disponível em: <<http://www.anffos.cl/Descargas/BIBLIOTECA/Ernesto%20S%C3%A1bato%20-%20Sobre%20Heroes%20y%20Tumbas.pdf>>. Acesso em: 1º maio 2020.

SANTOS, Elizângela Maria dos. A marginalidade na performática literatura contemporânea. In: SEMINÁRIO NACIONAL LITERATURA E CULTURA, 2., Anais. v. 2. São Cristóvão: GELIC, 2010. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/santos-elizangela-maria-dos-a-marginalidade-na-performatica-literatura.html>>. Acesso em: 17 set. 2020.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015. (Coleção textos Filosóficos).

SILVA Daniela Cristina da et al. A representação da literatura marginal do século XXI em *Literatura, pão e poesia*, de Sérgio Vaz. *Revista Eletrônica de Letras* (Online), v.11, n. 11, edição 11, jan./dez. 2018. Disponível em:

<<https://margens.com.br/2018/03/27/uma-marginal-na-academia-heloisa-buarque-de-hollanda/>>. Acesso em: 17 set. 2020.

SILVA, Keury Caroline Pereira da; ASSIS, Emanuel Cesar Pires de. A violência em Capão Pecado: um olhar de dentro. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; Moreira, Terezinha Taborda. *Violência e escrita literária*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2020. p. 100-125.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). Tradução de Leopoldo Waizbort. *Mana*, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132005000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010)>. Acesso em: 23 set. 2019.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

SUGAYAMA, Soraya. *Ferréz: produção material e cultural na quebrada*. Tese (Doutorado) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <[http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/4660/2/CT\\_PPGTE\\_D\\_Sugayama%2C\\_Soraya\\_2019.pdf](http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/4660/2/CT_PPGTE_D_Sugayama%2C_Soraya_2019.pdf)>. Acesso em: 17 fev. 2020.

SUGAYAMA, Soraya. *Ferréz: produção material e cultural na quebrada*. Tese (Doutorado) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <[http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/4660/2/CT\\_PPGTE\\_D\\_Sugayama%2C\\_Soraya\\_2019.pdf](http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/4660/2/CT_PPGTE_D_Sugayama%2C_Soraya_2019.pdf)>. Acesso em: 17 fev. 2020.

TENNINA, Lucía. Ferréz: más allá del documentalismo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 50, p. 277-292, jan./abr. 2017. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5852818.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2020.

VAZ, Sergio. Manifesto de Antropofagia Periférica. 2007. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/sergio-vaz-manifesto-da-antropofagia-periferica/>>. Acesso em: 04 mar. 2020.

VIEIRA, Aline Deyques. *O clarim dos marginalizados: temas sobre a literatura marginal/periférica*. Curitiba: Appris, 2015.

VOGLER, Bianca do Rocio; SANCHES NETO, Miguel. O Manifesto da Literatura Marginal: o texto “Errorismo literário”, de Ferréz, e o poder de desvendamento do mundo e do movimento artístico da Literatura Periférica. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 35, n. 1, p. 83-93, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Literatura marginal: estética, ética e política. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira (Org.). *Literatura Marginal e sua crítica*. São Paulo: Hucitec, 2018. (Linguagem e cultura, 57).

WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Porto Alegre: L&PM, 2012. (Coleção L&PM Pocket).