

## A representação de territórios marginais na ficção brasileira contemporânea: os casos de Ferréz e Marcelino Freire\*

Ana Paula Franco Nobile Brandileone\*\*

### Resumo

A tentativa de esboçar os contornos de nossa literatura atual não é tarefa fácil, uma vez que a ideia de multiplicidade é uma das suas mais significativas marcas. Dentro dessa diversidade, no entanto, pode-se distinguir questões predominantes como a violência, especificamente a urbana. Aliado a esta tendência, inscreve-se uma outra que vai ao encontro do interesse de trazer para o centro das discussões a massa dos excluídos sociais - grupos históricos e socialmente desfavorecidos. Partindo do pressuposto de que a violência urbana e a incorporação dessas vozes marginais tem ganhado ampla relevância na narrativa brasileira contemporânea, é que este artigo tem como objetivo analisar o romance *Capão Pecado*, de Marcelino Freire (2000), e do conto "Esquece", de Marcelino Freire (2005), publicado em *Contos Negreiros*, considerando, sobretudo, a representação dos grupos marginalizados.

### Palavras-chave

Literatura Brasileira Contemporânea; *Capão Pecado*; "Esquece"; representação dos grupos marginalizados

### Abstract

Trying to sketch the outline of our current literature is not an easy task, since the idea of multiplicity is one of its most significant features. However, amid that diversity, we can distinguish prevalent issues such as violence, specifically the urban one. Along with this trend, there is another one, which meets the interest of bringing to the core of the studies the mass of the socially excluded ones - historical and socially disadvantaged groups. Assuming that the urban violence as well as the insertion of these marginal voices have become a wide relevance in the contemporary Brazilian narrative, this paper aims to analyze the novel *Capão Pecado* by Ferréz (2000), and the short story "Esquece" by Marcelino Freire (2005), published in *Contos Negreiros*, especially considering the representation of the marginalized groups.

### Keywords

Contemporary Brazilian Literature; *Capão Pecado*; "Esquece"; representation of marginalized groups

---

\* Artigo recebido em 22/09/2014 e aprovado em 10/12/2014.

\*\* Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Assis. Docente na Universidade Estadual do Norte do Paraná.

ANALISAR, DEFINIR E/OU SINTETIZAR A PRODUÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA contemporânea hoje é uma empreitada complexa que exige critérios para demarcar os limites espaço-temporais, o reconhecimento e o destrinchamento de variantes. Investir nessa reflexão quando se está dentro desses limites é temerário, sobretudo porque a multiplicidade é uma das suas mais significativas marcas. São múltiplos tons, temas e formas e, ainda, múltiplas as convicções sobre o que é literatura, que se somam também à fertilidade e à diversidade das publicações, seja em termos de faixa etária dos autores, ano de estreia, volume ou regularidade de suas publicações, importância ou reconhecimento acadêmico e crítico. Apesar dessa multiplicidade de registros, seja de escrita, de conteúdo ou de estilos estéticos, é possível tecer algumas considerações sobre esta produção, na tentativa de definir, ainda que provisoriamente, traços desta época.

Atualmente, dada a sua subordinação à realidade, às coisas como elas de fato são, a literatura brasileira contemporânea não se quer mais *mediação*, isto é, lugar de passagem, de trânsito, de possibilidades, mas *imedição*, porque se quer como reprodução imediata do dado real, porque quer colocar o leitor cara a cara com as questões mais vulneráveis do crime, da corrupção e da miséria. Não por acaso a violência tem sido apontada como uma das mais significativas linhas de força da ficção contemporânea, no bojo da qual se inscreve uma outra nota dominante: a representação dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, seja por critério de sexo, raça, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física, dentre outros.

Para Beatriz Resende, a questão da violência aparece na “urgência da presentificação e da dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais” (RESENDE, 2008, p.33).

Assim, se o espaço do sertão deu o tom nas representações da violência em muitos romances da história da literatura brasileira – como n’*Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que conta a história da guerra de Canudos, disputa entre republicanos, que queriam “civilizar”, e os representantes da “velha ordem”, os monarquistas, ou então *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e/ou *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, cuja violência se instala pelo confronto entre um sistema global de justiça moderno e

sistemas locais de normatização social regulado pelos códigos de honra, vingança e retaliação – na ficção contemporânea o espaço urbano, especialmente o das grandes cidades, se constitui como cenário privilegiado, e de onde emerge a diversidade sociocultural e, conseqüentemente, de onde se acenam recorrentes disputas e conflitos.

Desse modo, é na força desse cotidiano urbano e nessa violência na e da cidade que se inscreve um mal-estar que não é circunstancial, mas também existencial, porque ligado a crises e conflitos vividos por sujeitos sociais cindidos, despedaçados, desenraizados, marginalizados, excluídos, abandonados à deriva, expostos a uma sem ordens de violência e/ou a uma vida cotidiana burocrática e impessoal. Por isso, os contornos dos seres e das coisas não raro ainda adquirem dimensões irrealis, pois a tentativa de configurar os sinais da cidade e de seus “habitantes-personagens” leva o romancista a adentrar no reino do fragmentário e/ou do absurdo, a fim de compor a falta de sentido da vida contemporânea.

São muitas as tendências na abordagem da violência urbana na nossa produção ficcional atual, muitos os recursos estéticos mobilizados para (re)apresentar e/ou (re)simbolizar o fenômeno da violência na dinâmica cultural contemporânea. Nesse sentido, a violência pode manifestar-se no plano da linguagem e das representações, como marca de dissidência ou da iminência de uma situação de caos social; ou então como expressão de novas expressões do social, cada vez menos passível a avaliações reguladoras e/ou moralizantes; ou ainda como enunciação genuína e, às vezes, legítima de conflitos vivenciados no dia a dia da vida social. Pode ainda, para alguns escritores, assumir um papel especial: que é o da literatura dedicar-se à defesa das causas e das experiências dos oprimidos, como é o caso de Ferréz, que cria uma escritura de testemunho, sendo ele mesmo sujeito da realidade sobre a qual escreve e, portanto, na qual interferem imperativos éticos.

No contexto brasileiro, as narrativas de base testemunhais ganham força no final da década de 90 e aparecem em uma grande variedade de registros: autobiografias, romances biográficos, diários etc. Seja qual for o veículo pelo qual toma forma, tais representações comumente registram a presença de uma voz narrativa que coloca em evidência a sua própria vida como foco de uma experiência opressiva e geralmente violenta, visando, em última instância, ao benefício de uma coletividade particular através da exemplificação pessoal.

No caso de *Capão Pecado*, de Ferréz (2000), a narrativa – embora desprovida de

um “eu” testemunhal – a voz narrativa se apresenta em terceira pessoa – não se interpõe ao efeito testemunhal relatado pelas subjetividades marginais apresentadas ao longo da obra. Tampouco o caráter fictício atribuído à obra desacredita a eficácia comunicativa do romance como um veículo do testemunho marginal. Isso se dá por conta da ambiguidade fundamental que move a narrativa: entre o fato e a ficção.

Se por um lado o romance acena para uma realidade parcial e imaginária e, portanto, ficcional, por outro sinaliza para um contexto sócio-histórico que não pode ser atrelado a uma categoria de mera ficção, já que as várias personagens apresentadas em *Capão Pecado* apelam ao leitor pela veracidade de seu discurso relacionado a um tipo de violência observada no cotidiano das grandes cidades, especialmente à realidade favelada, que então frustram a classificação do texto como ficção devido à sua probabilidade factual. Essa transposição da violência urbana para a literatura não deixa de ser polêmica. Cada vez mais a crítica literária, sobretudo acadêmica, vem se ocupando do debate em torno do excesso de realismo utilizado nessas narrativas, perguntando-se até que ponto o ficcional não seria empobrecido. Para Schøllhammer (2011), por exemplo, a literatura hoje não é muito diferente nem melhor na relação que estabelece com os meios de comunicação, na sua sede de nos superexpor à realidade, igualando-se à mídia, cujo interesse se centra na “vida como ela é”. Por isso mesmo, as artes e a literatura têm como desafio encontrar outra expressão de realidade, que “por um lado [deve] se desvencilhar da proliferação mimética visível nas coberturas presencias da mídia e, por outro, deve se diferenciar do uso das técnicas de choque e do escândalo, já muito instrumentalizadas pela indústria midiática e pelas vanguardas modernistas” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.57-58).

Um outro aspecto que empurra *Capão Pecado* para um frágil pacto ficcional é a própria posição de Ferréz frente à escritura, que atua como mediador intelectual do discurso do menos privilegiado. Isto é, utiliza a sua própria trajetória de vida – ex-morador da favela - como elemento fundante de sua produção ficcional, dada a constante referência midiática que articula a identidade do autor à realidade de um (ex) favelado, o que induz a recepção do romance para um relato sincero de uma possível “verdade”, já que muitos dos episódios narrados no âmbito da ficção foram amplamente inspirados em eventos e fatos vivenciados no bairro que serve de palco para a narrativa, Capão Redondo, bairro periférico localizado na zona Sul de São Paulo.

A identificação de Ferréz com o universo que descreve confirma o próprio valor-

verdade de sua escritura, uma vez que é possível contemplar não só a presença do autor emergindo de uma aparente e distante terceira pessoa, mas também conferir uma presença emotiva dentro do texto, e não simplesmente uma entidade onisciente. O narrador gerado por Ferréz simpatiza-se com as histórias que narra, o que leva o autor a revelar-se como uma subjetividade que brota da imersão nas vidas dos favelados que descreve, assumindo, a partir disso, seus pensamentos, perspectivas e sentimentos, deixando-se, pois, dominar pela lógica das personagens:

[...]. Rael não conseguiu rezar, pois no bairro a sobrevivência é regida pelo pecado; o prazer dos pivetes em efetuar um disparo, a palavra revolução, a necessidade de ação, mais de 200 mil revoltados que não estão enganados. [...]. Rael tentou se concentrar em Deus, mas pensou no que seria o céu... teria periferia lá? E Deus? Seria da mansão dos patrões ou viveria na senzala? Ele entendeu que tá tudo errado, a porra toda tá errada, o céu que mostram é elitizado, o Deus onipotente e cruel que eles escondem matou milhões; tá na Bíblia, tá lá, pensava Rael, mas apresentam Jesus como sendo um cara loiro. Que porra é essa, que padrão é esse? Rael chegou à conclusão mais óbvia: aqui é o inferno, onde pagamos e estamos pagando, aqui é o inferno de algum outro lugar e desde o quilombo a gente paga, nada mudou. (FERRÉZ, 2005, p.54).

Nessa espécie de armadilha tem caído a maioria dos escritores contemporâneos que, desejando compor um retrato social da realidade brasileira, especialmente do cotidiano urbano dos grupos marginalizados, a fim de apresentar a sua produção literária enquanto ferramenta de denúncia da condição de vida dos setores excluídos do milagre econômico, não percebem (ou não querem perceber) claramente as implicações desse projeto de simpatia humana pela periferia. Muitos deles enveredam ou para uma demonstração da fraqueza do homem submetido à realidade cruel, onde os desfavorecidos trabalham para o capital do outro, e que pela falta de perspectiva social, o meio acaba por determinar o desfecho da vida dessas pessoas, causando os vícios da bebida e das drogas, como também as impulsionando a atos violentos. Como é o caso do protagonista Rael, que segue uma trajetória previsível, indicada já pelo título do romance que, por sua vez, sugere a importância do meio, espaço físico e social, pesando sobre as personagens. Ou para o canto vazio de sua tremenda incapacidade para a luta que acaba, entretanto, em certo sentido, reiterando a visão negativa sobre esse grupo subalterno.

Desse modo, dada a articulação da identidade de Ferréz com o universo que representa é que passa a ser “personagem, ator, agente que se situa naquele mesmo espaço físico, arquitetônico e simbólico de exclusão que fala” (RESENDE, 2002, p.158). Beatriz Resende reserva estas palavras a Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus*,

mas que se relacionam claramente à proposta literária de Ferréz.

É então a partir dessa intrínseca relação entre a voz do próprio escritor que se mistura à voz ficcional e o fato de a violência ser trazida para o centro da narrativa como emblema do cotidiano vivido nas grandes cidades, especialmente na realidade favelada, que o autor ficcionaliza a sua própria vivência e a de seus companheiros. O que nos remete à ideia de que o romance de Ferréz, como gênero que se presta à representação do destino individual, acaba por trazer à tona uma representação coletiva ao tratar não apenas do destino de um herói, o que é próprio, portanto, do gênero testemunhal. Desse modo, *Capão Pecado* estabelece um diálogo entre a ficção e o testemunho, operando a partir de um caráter híbrido entre textos referenciais, dado o reconhecimento da figura autoral e suas credenciais para tratar de uma situação específica que não deixa de corresponder também a uma forma de depoimento pessoal, e o discurso ficcional da narrativa.

Essa literatura denominada de “marginal”, dentro da qual se insere *Capão Pecado*, assume, no contexto da literatura brasileira contemporânea, ao menos três significados. O primeiro encontra-se ligado a uma perspectiva de mostrar como uma minoria, entendida aqui como todos os que foram excluídos, ocultados e silenciados pelo discurso hegemônico do dominante, é representada na e pela literatura. O segundo, como tal representação está relacionada à questões históricas, sociais e culturais, buscando de um lado (re)ler o contexto de grupos oprimidos e, de outro, retratá-los nos textos. E ainda sob um terceiro ponto de vista, designa os livros que não pertencem aos clássicos da literatura nacional ou universal, ou seja, que estão às margens do legitimado ou na periferia daquilo que é considerado canônico.

Outra questão que se inscreve no bojo dessa literatura dita não autorizada, diz respeito ao fato de que não basta dar voz aos grupos excluídos da sociedade e/ou da história oficial por vozes que buscam falar em nome deles. É do próprio excluído que deve emergir a denúncia, o protesto, o que o torna sujeito de sua própria história. Trata-se, desse modo, de uma literatura produzida por autores pertencentes a minorias sociológicas, caso do romance *Capão Pecado*, gerado de uma perspectiva de dentro e de baixo; o que o inscreve como representante da literatura marginal. Por isso, não é raro encontrar escritores e críticos literários afirmando que quem melhor representa os personagens da periferia são aqueles que não apenas percorrem tais territórios, mas

especialmente aqueles que possuem uma relação embrionária com eles. Essa equação - quem melhor representa a periferia é o periférico - é corroborada por Ferréz:

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, ou seja, os de grande poder aquisitivo. Temos assim duas pessoas de que eu particularmente sou fã e não estou sozinho na admiração, estou falando de Plínio Marcos e João Antônio, como autores marginais, ou seja, à margem do sistema, já que falavam de um outro lugar com voz que se articulava de uma outra subjetividade (tá vendo, quem disse que maloqueiro não tem cultura?). (FERRÉZ, 2009).

A missão de trazer para o centro das discussões a massa dos excluídos sociais para tratar da desigualdade social e econômica, da criminalidade, das injustiças, da miséria e da violência policial, também marca a produção literária de Marcelino Freire. Sua escrita tem a pretensão de tornar visível a voz periférica, por meio de uma estratégia narrativa na qual o próprio excluído narra a sua história. Nesse sentido, o cenário é sempre o da periferia e o contexto narrativo o do cotidiano de seus moradores. O que coloca o leitor no rumo de uma espécie de notícia crua da vida brasileira, já que a violência é marca constante na representação da realidade marginal e periférica.

A obra *Contos Negreiros*, publicado em 2005, é um livro de contos que apresenta 16 narrativas, as quais tratam de temas delicados e polêmicos como racismo, turismo sexual, tráfico de órgãos e homossexualismo. A paisagem urbana é o cenário principal de seus contos. Recife e São Paulo, assim como zonas de prostituição, morros, favelas e pontos turísticos, são palcos para a exposição de uma realidade complexa e miserável, vivida por prostitutas, bichas, negros, índios, além de abrigar traficantes de órgãos e de drogas, e turistas sexuais.

Embora o título e a capa do livro, com uma imagem de um homem negro (possivelmente escravo), indiquem, num primeiro momento, que as narrativas são dedicadas a histórias sobre o negro, o autor não parte apenas do preconceito ao negro ou de sua realidade de exclusão para compor a obra. Ela é composta pelas experiências de exclusão de todos aqueles que perambulam pelas ruas dos grandes centros do país, independentemente da cor da pele.

Em *Contos Negreiros* são narrados acontecimentos comuns na vida de sujeitos comuns que, antes emudecidos, agora veiculam as suas experiências do dia a dia. O conto “Esquece”, por exemplo, não só põe à mostra o retrato do espoliado, como também assume o ângulo do espoliado, uma vez que o discurso é produzido sob a sua perspectiva. Mas apesar de ter voz, não tem nome. Assumindo a voz narrativa, o

protagonista define o que é violência aos olhos de um excluído social, duplamente marginalizado - assaltante e negro: “violência é pensar que tudo deu certo e nada deu certo porque quando você tem um policial ali perto e outro policial ali perto querendo salvar o patrimônio do bacana apontando para a nossa cabeça um 38 e outro 38 à paisana” (FREIRE, 2011, p.32).

O conto é marcado pela ausência de pontuação – exceto pelo ponto ao final de cada parágrafo, o que sugere uma espécie de desabafo do protagonista, cujo testemunho parece ter sido sugado das notícias frequentes sobre o tema, veiculadas intensamente nos jornais e na televisão. Esse relato sem pausa apresenta-se num ritmo acelerado, pois marcadamente oral. Os personagens são completamente decodificados por seus papéis sociais, parecendo vir das ruas para dentro do texto.

O conto também chama a atenção por trazer como epígrafe os versos da música de Marcelo Yuka: “todo camburão tem um pouco de navio negreiro” (FREIRE, 2011, p.31). De pronto, o fragmento da música remete ao nome dado aos navios de carga para o transporte de escravos, especialmente os escravos africanos, até o século XIX. Os navios negreiros, não por acaso também chamados de "navios tumbeiros", amontoavam os escravos no porão, presos a correntes, mal alimentados e vivendo em péssimas condições de higiene, de modo que muitos deles chegavam mortos a seu destino. Conviviam no mesmo local, a fome, a sede, as doenças, a sujeira, os agonizantes e os mortos.

O intertexto que o autor traz para dentro do texto estabelece uma analogia entre o camburão e o navio negreiro, que não se inscreve por acaso. Por um lado, antecipa o desfecho do conto, uma vez que o sujeito protagonista é preso e levado para um camburão. Por outro, alude a uma constante nas narrativas contemporâneas e figuração máxima da violência. A polícia tem sido mostrada pela violência, “praticada, muitas vezes, de forma ilegal ou ilegítima” (SCHØLLHAMMER, 2000, p.145). Dessa forma, a presença da polícia no conto assume o papel do opressor, que para restabelecer a ordem e a lei age com extrema brutalidade; por isso a relação lógica estabelecida entre o camburão e o navio negreiro.

A epígrafe ainda evoca o longo poema de Castro Alves, *O navio negreiro* (1869) que, composto de seis partes, descreve imagens e expressões terríveis da situação dos africanos arrancados de suas terras, separados de suas famílias, tratados como animais

nos navios negreiros e trazidos para serem propriedade de senhores, trabalhando sob as ordens dos feitores.

A partir do exposto, pode-se dizer que assim como *Capão Pecado*, o conto “Esquece” faz uma abordagem das margens urbanas, cada um, entretanto, compondo um retrato da periferia na série literária brasileira: Férrez a realidade da favela, e Marcelino Freire, através do testemunho de um assaltante negro, a sua definição da violência. Desse modo, ambas as narrativas estão fundadas em uma prosa calcada no real, as quais obedecem a um projeto literário que se origina nas e das periferias que, por sua vez, está subordinada a um desejo de agenciamento político através da literatura.

Desse modo, ao propor uma representação nitidamente factual, o texto perde a qualidade fictícia, suprimida pela proximidade ao caráter testemunhal de uma subjetividade, na medida em que traduz uma realidade vivida cotidianamente por aqueles que se encontram em estado semelhante de opressão e violência. Nesse sentido, o depoimento testemunhal, assim como em *Capão Pecado*, articula-se com uma verdade coletiva, além de pessoal, já que é o efeito de sinceridade, e não o aspecto estético-literário, o que o testemunho prevê.

Sob esta perspectiva, “Esquece” não narra apenas a ficção de um jovem de uma favela, mas a historicidade de todo um espaço marginalizado. Assim, a própria trajetória do personagem confunde-se com a de outros sujeitos, ou seja, torna a história privada do personagem uma história coletiva. No ensaio “Literatura e vida”, Giles Deleuze apresenta uma definição do fazer literário das minorias que aqui nos interessa: “embora remeta a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo da enunciação” (DELEUZE, 1997, p.14-15). O tom coletivo do conto está expresso pelo uso dos pronomes pessoais “a gente” e “você”, e pelo pronome possessivo “*nossa* esperança”, o que remete para uma trajetória individual que, entretanto, é partilhada por um mesmo destino coletivo.

É com esse tom coletivo que o narrador-personagem aponta os elementos constituintes da sua opção pelo assalto: “violência é acabarem com a *nossa* esperança de chegar lá no barraco e beijar as crianças e ligar a televisão e ver aquela mesma discussão ladrão que rouba ladrão, a aprovação do mínimo ficou para a próxima semana” (FREIRE, 2011, p.32, grifo nosso). O desfecho, por sua reincidência, seja na ficção ou na realidade, é conhecido: sem dinheiro, pai de família, sem oportunidades

seguras, volta a assaltar: “violência é a gente ficar com a mão levantada cabeça baixa em frente à multidão e depois entrar no camburão roxo de humilhação e pancada e chegar na delegacia e o cara puxar a nossa ficha corrida e dizer que vai acabar *outra vez* com a *nossa vida*” (FREIRE, 2011, p.32, grifo nosso).

Por esse viés, o conto de Marcelino Freire poderia ser lido como veículo para a propagação de uma orientação política e pedagógica: trilhar o caminho do crime aponta para uma única saída, a morte, já anunciada, aliás, pela analogia estabelecida entre navio negreiro e camburão, vaticinada na epígrafe do conto. Seria de orientação pedagógica e política não fosse a ironia que perpassa o texto e que coloca de cabeça para baixo o discurso do agente subalterno que supostamente assume o risco de praticar assaltos por não possuir outra forma de sobrevivência, ou seja, por lhe faltar toda e qualquer perspectiva de vida.

A ironia torna-se ainda mais ácida e reveladora quando o sujeito demonstra incorporar a prática do assalto como um ofício, que salta aos olhos a partir do momento em que oferece ao leitor a crueza da realidade periférica, que se apresenta no texto sob a lógica das agruras vividas por um assaltante negro nas ruas de uma metrópole:

Violência é a gente aquele sol e o cara dentro do ar condicionado uma duas três horas quatro esperando uma melhor oportunidade de a gente enfiar o revólver na cara do cara plac.

Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro ou porque a gente chega assim nervoso a ponto de bala cuspidando gritando que ele passe a carteira e passe o relógio enquanto as bocas buzizam desesperadas.

Violência são essas buzinas e essa fumaça e o trânsito parado e o outro carro que não entende que se dependesse da gente o roubo não demoraria essa eternidade atrapalhando o movimento da cidade. (FREIRE, 2011, p.31-32, grifo nosso).

Na esteira dessas considerações e dos trechos acima transcritos, pode-se afirmar que o discurso do sujeito marginal desvela outra representação da realidade periférica, cheia de contradições, estereótipos e clichês discursivos, pondo por terra o jogo de máscaras que muitas vezes habita a voz da realidade das margens: “violência é a gente receber tapa na cara e na bunda quando socam a gente naquela cela imunda cheia de gente e mais gente e mais gente pensando como seria bom ter aquele carrão do ano e aquele Rolex, mas isso fica pra depois outra hora. Esquece” (FREIRE, 2011, p.33).

Há aí uma clara opção pela paródia do universo marginal, que se constrói a partir da apropriação do discurso do marginal que, no entanto, é desconstruído. Isto é, dialoga com ele e nele se inscreve como um libelo. Diante dessa realidade, a representação passa a ser entendida como uma construção que se exhibe e se esconde ao mesmo tempo.

Outra ironia que perpassa o conto, mas que não se aplica ao objetivo de desmascarar o discurso das minorias, é a referência que o conto faz à epopeia, já sugerida por trazer à tona a representação coletiva de um destino individual. Essa ideia de o romance se prestar a fazer uma alusão a um outro gênero se dá pelo fato de no sumário o título de cada um dos contos serem alçados a uma peculiar denominação: cantos. Em *Notas de teoria literária*, afirma Afrânio Coutinho:

[...] a essência da epopeia não é aparecer em verso ou prosa, mas ser uma narrativa, de caráter heroico, diversamente da ficção, que é narrativa de cunho não heroico envolvendo fatos e pessoas da vida comum e média.

Portanto, define-se a epopeia como uma composição literária de natureza narrativa, com acontecimentos em que se misturam fatos comuns, lendas e mitos, heróis e deuses, numa atmosfera do maravilhoso. [...] heróis são homens de façanhas extraordinárias ou heroicas, ditadas pelo patriotismo, bravura marcial, espírito de aventura, os quais foram levados pela imaginação popular. (COUTINHO, 1976, p.51-52).

Ao contrário do que até agora foi posto em destaque a respeito dos contos que compõem *Cantos Negreiros*, pode-se dizer que eles estão longe das características que definem a epopeia. Ao contrário de narrativas longas, de caráter grandiloquente, empregadas para narrar feitos heroicos, os contos do livro de Marcelino Freire são curtos e os personagens, ao invés “de homens de façanhas extraordinárias”, são anti-heróis em permanente dissonância com o mundo.

A partir do exposto, pode-se dizer que em *Capão Pecado* Ferréz traz para o centro da sua produção literária uma forma de representação do grupo subalterno que busca captar o retrato de uma realidade marcada pela vulnerabilidade social, violência e miséria, resultando em uma imagem que se revela mais fiel à percepção do autor sobre seu próprio território do que um dado realista sobre ele, dado o caráter pedagógico da sua escrita, que se soma à sua simpatia pela causa da periferia. Exemplo disso é o rígido maniqueísmo por meio do qual os personagens são apresentados ao leitor. A alguns, como Rael, não faltam elogios: a sua assiduidade ao trabalho e à escola, o envolvimento em ações de cunho social e comunitário; a outros sobram críticas, seja pelo consumo de drogas, pela prática de assaltos, pelo alcoolismo ou pela alienação política. Para Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, o caráter pedagógico do texto se encontra ainda na leitura salvacionista que Ferréz coloca na educação formal como possibilidade de ascensão social: “a leitura salvacionista da educação, conceituação amplamente criticada pelas correntes mais progressistas no âmbito acadêmico, surge na prosa de Ferréz como única saída possível para a consolidação de um sonho de progresso e vida pessoal e coletiva”

(PATROCÍNIO, 2012, p.70).

Já Marcelino Freire, no conto “Esquece”, ao dar voz à periferia pela escrita literária, rompendo assim com o silêncio dos marginalizados cujas vozes eram cobertas por outras que buscavam falar *em nome* deles, oferece, à primeira vista, a perspectiva de um sujeito marginalizado que se coloca como vítima da opressão e da exclusão sociais e que para ganhar o pão de cada dia se vê impelido a assaltar. Entretanto, o que o conto desvela, sob o viés do riso antropofágico e carnavalizante que Marcelino Freire impõe ao discurso do sujeito marginal, é um enfoque – apesar de se configurar como uma realidade experimentada e vivida cotidianamente – controverso. O narrador-personagem, num discurso que mistura cinismo a uma constatação de desagregação total dos valores pelo desejo de possuir um relógio Rolex, emblema do mundo do consumo, exhibe um efeito do real que agride os padrões éticos, porque a mimetização do real se faz de uma perspectiva de compreensão limitada ao universo emocional e cognitivo do personagem, o que permite aflorarem pontos de vista inusitados e relato de experiências inconfessáveis de transgressão a valores e a normas de comportamento. Nesse sentido, Marcelino Freire coloca em cena uma atitude provocativa e desafiadora não só dos valores vigentes, mas também da realidade da periferia. Desse modo, o autor surpreende por associar a violência ao mundo do consumo, e não especificamente à pobreza e/ou à luta pela sobrevivência, como é lugar-comum nos textos literários que põe em destaque as vozes periféricas.

A possibilidade de conhecer os setores marginais da sociedade pelo ponto de vista interno, sem mediação, como é o caso do conto “Esquece”, ou então flagrado pela ligação entre sujeito autoral e território marginal, dada a identificação de Ferréz ao mesmo espaço de exclusão que ficcionaliza, espelha uma espécie de gosto espalhado pela mídia. Não por acaso nos últimos anos multiplicaram-se produções culturais – teatro, cinema, literatura, programas de televisão - voltadas para a espetacularização e espetacularização da violência, o que inclui a realidade marginal e periférica.

Evidentemente que essa sede de realidade leva ao questionamento sobre certos conceitos do que é estética e composição narrativa. Para Resende, por exemplo,

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

Para Schøllhammer, este fascínio em torno de vozes marginais tem o seu marco na primeira safra de textos marginais, que se deu em 2001, com o sucesso do livro de Dráuzio Varela, *Estação Carandiru*, cujo êxito editorial foi alavancado pela adaptação do livro para o cinema, por Hector Babenco. A partir daí, surgiram um sem número de “[...] romances, biografias, relatos diversos sobre a realidade marginal brasileira do crime, das prisões e das periferias mais atrozés” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.99). Schøllhammer afirma que há destaque dado pela mídia aos programas de TV que dão voz à cultura da periferia. Hoje, pode-se citar o programa “Esquenta”, conduzido por Regina Casé, e “Pé na cova”, série de TV protagonizada por Miguel Falabella e Marília Pera, e “Sexo e as negas”, todos produzidos pela Rede Globo.

Esta exploração das vozes da periferia, sobretudo na ficção contemporânea, chama atenção, sobretudo pelo apelo mercadológico fundado na ideia de “uma literatura que, sem abrir mão da verve comercial, procura refletir os aspectos mais inumanos e marginalizados de nossa realidade social” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.99).

É possível afirmar que a incorporação mercadológica dessa produção literária marginal está ligada ao interesse dos leitores não familiarizados com essa realidade. Por isso, instaurou-se na ficção atual o retorno a certo tipo de exotismo, que não se funda mais, como no período literário romântico, no “turismo de lugar”, isto é, na tomada de consciência da realidade brasileira via literatura. O que há agora é a criação de um novo exotismo, que se pode chamar de “turismo de classe”, alicerçado na atração do leitor pelo pitoresco das classes marginalizadas: o pobre, o homossexual, a mulher, a prostituta, o negro. Desapareceu, portanto, a “fome de espaço” e a “ânsia topográfica de apalpar todo país” (CANDIDO, 1993), e surgiu a “fome” pela figuração do “outro” no espaço especificamente urbano; sendo o outro aquele que se encontra em situação desprivilegiada em relação a uma ideologia então reinante, qualificada de machista, imperialista e burguesa, segundo os culturalistas. Há, portanto, o desejo de representar certa cor local que, em síntese, expressa a realidade cotidiana dos que vivem à margem.

Por tudo isso é que dentre as linhas de força que tem dominado na ficção atual, a presença avassaladora do mercado não pode deixar ser incluída (GALVÃO, 2005). Não outro é o posicionamento de Flávio Carneiro (2005), a respeito da literatura atual quando comparada aos modernistas de 1920 e a vanguarda dos anos 1950. Enquanto estes queriam manter explícita a distinção entre alta e baixa literaturas, isto é, formular

um discurso estético para longe das massas, os escritores atuais ao contrário criam “uma literatura antenada com o mercado, ou seja, uma literatura que não apenas se utiliza dos recursos linguísticos da mídia como também se interessa em atingir o mesmo público almejado por ela” (CARNEIRO, 2005, p.24).

Seja então pelo olhar do próprio marginal ou por autores pertencentes à margem, é inegável que a periferia urbana ocupa hoje, no âmbito da produção ficcional contemporânea, um espaço central, a despeito de a realidade marginal ter sido “há muito incorporada pelo desejo espetacular, pela linguagem melodramática e sentimental, e pela aceitação da crítica, de uma linguagem neorrealista simples, que se canonizou e agora se reproduz dentro do documentarismo, do cinema e da prosa ficcional *mainstream*” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.102).

## Referências

CANDIDO, Antonio. Um instrumento de descoberta e interpretação. In: *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. vol II.

CARNEIRO, Flávio. No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DELEUZE, Giles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

FÉRREZ. Ódio da favela vai explodir. *Caros Amigos*, São Paulo, 20 out. 2009.

\_\_\_\_\_. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

FREIRE, Marcelino. *Contos Negreiros*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GALVÃO, Walnice. N. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural*. São Paulo: Senac, 2005.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto T. do. A volta da realidade das margens. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, DF, vol.1, nº.39, p.57-75, jan./jun. 2012.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

\_\_\_\_\_. *Contemporâneos: Expressões da Literatura Brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl. E. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, C.A.M. et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.237-59.

\_\_\_\_\_. *Ficção brasileira contemporânea*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.