

## Capão Pecado: a exaustão da inclusão.

Mestranda. Carolina Correia dos Santos<sup>1</sup> (USP)

**RESUMO:** *Capão Pecado*, romance escrito em 2000 por Ferréz, se propõe, segundo seu autor, a retratar uma realidade não muito acessível por meio da ficção romanesca e a ecoar a voz da periferia. Vemos este romance como fruto de uma profunda crise humana e social instaurada nas grandes cidades mundiais com repercussões cruéis no Brasil: nasce do capitalismo levado às consequências que podemos observar, onde um contingente imenso excedente de pessoas (mão-de-obra) estão abandonadas pelo Estado e desvinculadas da cidadania, numa cisão entre o homem e a sociedade, configurando um caro problema à moderna noção de nação. Acreditamos, assim, que esta cisão é o que gera a necessidade do autor de construir uma identidade para o que percebemos ser uma “outra” sociedade.

**Palavras-chave:** margem; diferença; identidade; tradução; existência.

Quando Lukács (2006) escreveu *A Teoria do Romance*, ele analisava as obras do século dezenove sob uma ótica hegeliana que concebia, entre outras coisas, aquele momento histórico como uma espécie de apogeu da humanidade. A ‘conquista Estado-nação’ era vista por Hegel como o vitorioso ponto final na evolução da humanidade. O Estado tratava de agregar os sujeitos que neste momento eram percebidos como indivíduos. Uma interpretação nostálgica deste momento lamentava a solidão do sujeito moderno. Lukács, neste contexto, escreve uma teoria para um gênero literário que era fruto desta percepção de ser e estar só. Em contraste com a epopéia, gênero típico de uma comunidade orgânica onde não existia o conceito de individualidade, segundo Lukács, o romance teria de dar conta de recuperar esta totalidade perdida. Desta forma, os escritores se encarregariam de conceber uma totalidade nas suas obras, realizando assim o que se nomeou romance. O que podemos concluir, então, é que o romance seria, acima de tudo, uma tentativa de escrever uma obra literária coesa, coerente e fechada, onde os fatos descritos se organizariam de maneira causal e onde o escritor bem sucedido seria aquele que organizasse sob estes parâmetros os eventos narrados. Diante do caos da vida, a arte propiciaria um alento, uma instância de ordem.

O romance *Capão Pecado* (CP), publicado por Ferréz em 2000, contraria conceitos do romance tal qual ele foi concebido por Lukács. É evidente que muitas outras obras o fizeram, diríamos, até, que boa parte dos romances produzidos no século 20 contrariam tais dogmas com seus questionamentos sobre o sujeito coeso, por exemplo. O que diferencia CP é a maneira como ele problematiza o gênero, uma vez que ele certamente não tem as pretensões dos romances canônicos. CP se apresentaria, neste sentido, como romance pós-moderno, concebido num momento pós consagração do gênero e, como veremos, pós (e como sinal da) falência do projeto humanista de modernidade.

Uma interpretação possível e talvez imediata do romance de Ferréz trataria de relacioná-lo a uma ficção realista de um tipo feroz: “realismo feroz”, terminologia que Antonio Candido (1987) usou para caracterizar parte da produção ficcional brasileira dos anos 1960 e 1970. Segundo o crítico esta literatura seria essencialmente “do contra” (contra a escrita elegante, contra a convenção realista, contra a lógica narrativa e contra a ordem social), sugerindo um movimento duplo de negação e superação. Soma-se a isso o fato de ela se remeter à “era da violência urbana em todos os níveis de comportamento”. Ou seja, “guerrilha e criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social” (CANDIDO, 1987, p.212) juntamente com a negação de uma tradição literária estabelecida originam o “realismo feroz”. Uma primeira e rápida leitura de CP poderia, então, estabelecer estes paralelos e associá-lo a esta ficção inaugurada na década de 1960: trata-se, de fato, de um romance, como mencionado, sem pretensões canônicas e do fruto de uma era de extrema violência urbana.

Candido continua sua observação sobre o realismo feroz salientando a importância do narrador em primeira pessoa e denotando sua preferência por ele. De acordo com sua crítica, “pela provável influência de Guimarães Rosa”, os escritores optam por transmitir a brutalidade da situação “pela brutalidade de seu agente (personagem)” que assim descartaria “qualquer interrupção ou contraste crítico entre o narrador e matéria narrada”. Se assim não o são, se se utilizam da terceira pessoa ou “descrevem situações da sua classe social”, estes romances, conforme o texto de Candido (1987, p. 112-3), parecem perder a força, criando, talvez, “um exotismo de tipo especial” que aguçaria a curiosidade do leitor de classe média em relação ao marginal, à prostituta, ao inculto das cidades.

Uma ressalva: é interessante notar que no final de seu artigo, Antonio Candido (1987, p. 214), assim como Alfredo Bosi no seu capítulo dedicado à ficção brasileira produzida entre os anos 70 e 90 em *História Concisa da Literatura Brasileira*, parece condenar esta nova ficção em favor de obras que considerem “uma escrita antes tradicional, com ausência de recursos espetaculares, aceitação dos limites da palavra escrita, renúncia à mistura de recursos e artes, indiferença às provocações estilísticas e estruturais.”<sup>1</sup>

Ressalva feita, como consequência deste tipo de obra “realista feroz” haveria um tipo de ficção engajada que funcionaria como denúncia desta era de extrema violência urbana. De fato, o próprio Candido (1987, p. 211) ao identificar as características do “ultra-realismo” e do “realismo feroz” menciona o avanço das fronteiras da literatura rumo uma espécie de “notícia crua da vida.” Esta consequência também parece ser uma interpretação bastante comum de *Capão Pecado*. Contudo, ainda que possíveis, o “realismo feroz” e a denúncia, se considerados literalmente, falham como instrumentos interpretativos e críticos de CP e não dão conta do que considero o mais relevante e revelador deste romance.

Se atentarmos de forma literal aos termos de Antonio Candido, CP mereceria descrédito pois a brutalidade da situação não é relatada pelo personagem. Seu foco-narrativo é exatamente o do narrador observador. Contudo, este narrador é mais problemático do que essa terminologia sugere e por isso exatamente a obra não “perde força”. O foco-narrativo de CP não consiste num observador que se distancia do seu objeto, tal qual os naturalistas o fariam, o que originaria o “paternalismo” ou o “exotismo” que sugere Candido. Pelo contrário, o que vemos em CP é uma problematização da objetividade que diminui a distância entre ele e o objeto narrado, sem, contudo, deixar de ser observador. Por exemplo, este narrador usa a seguinte descrição para seu protagonista nos primeiros momentos da narrativa: “(...) e se num dia ele os conhecia, no outro já estava passando por suas casas, sendo bem-vindo, por causa do seu *jeitinho* educado e calmo. (...) Tudo isso lhe conferia a aparência de um pequeno *cdf*.” (grifos nossos) (FERRÉZ, 2005, 16) O que quero salientar é que trechos como este são modelares da problematização do foco-narrativo a que me refiro. A convencional distância do narrador em terceira pessoa é mínima aqui e muitas vezes praticamente inexistente ao longo do texto, o que, portanto, não sugeriria o paternalismo ou o exotismo, mas uma identificação com a matéria narrada que às vezes é brutal, mas nem por isso deixa de ser observável e observada.

Minha proposta é que em momentos como o acima mencionado o narrador abre mão de uma narrativa individuada para dar voz ao que neste trabalho chamo de senso comum da comunidade<sup>2</sup>. Tal característica é amplamente desenvolvida por Deleuze e Guattari (1977) quando eles propõem uma leitura de Kafka como a de uma literatura menor. Segundo os autores, numa literatura menor tudo adquire um valor político e coletivo o que, podemos concluir, sugere um narrador que cumpre

---

<sup>1</sup> Alfredo Bosi coloca a questão ao elogiar a ficção que denota “um certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada (...) (que) resiste em meio aos cacôs do mosaico pós-moderno e significa a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia à mediação da sintaxe bem composta e do léxico preciso, sejam quais forem os graus de complexidade de sua mensagem.” (BOSI, 1994, p. 437)

<sup>2</sup> É importante lembrar que não ignoro as possíveis fraturas desta comunidade. Haverá, acredito, quem não se identifique como enunciador das palavras usadas por Ferréz. O que faço, contudo, é uma tentativa de estabilização do significado de comunidade com o fim de poder analisar a obra.

uma missão diferente da de simplesmente narrar distanciadamente. Algumas vezes, mais do que dar voz ao senso comum da coletividade, o narrador se funde com o homem *desta* comunidade, com algum personagem, difundindo o conhecimento coletivo naquele contexto:

Combinaram de ir ao baile da News Black Chic, lá no pátio da escola José Olímpio; o som da equipe era muito bom e vinha gente lá do Valo Velho, Piraporinha, Jardim Ingá, Pirajussara, Morro do S, Parque Regina, Parque Arariba, São Luís, Buraco do Sapo, Parque Fernanda e de várias quebradas, pois os bailes e roles noturnos eram cada vez mais raros na periferia. Todo baile que surgia não passava de duas semanas e acabava, ou era por causa de morte ou por causa dos policiais. Inclusive na Cohab tinha um som em frente ao bar do Quitos, tinha noite que chegava a ter mais de 2 mil pessoas curtindo o baile, o som já tinha mais de anos e era muito difícil sair alguma confusão, até que numa sexta-feira, quando o som estava lotado, uma viatura da Rota veio em toda velocidade e partiu pro meio do povão, sem mais nem menos. Mais de dez pessoas foram atropeladas e muitas acabaram com contusões, pois foram pisoteadas na correria. O Quitos, que era dono do bar, e os vizinhos ligaram pra polícia; chegaram várias viaturas, mas os tenentes acabaram sendo coniventes, e até hoje não deu em nada, só resultou no fim do baile. (FERRÉZ, 2005, p. 23)

Desta maneira, a compreensão de *Capão Pecado* como romance realista feroz e denúncia parece não conseguir explicar ao que de fato CP se propõe. Ele não consegue ser primordialmente ou somente realista feroz, e nem realista clássico ou naturalista. O que parece existir é uma impossibilidade de delimitar seus contornos, categorizar o romance ou entendê-lo dissociado da “vida”. O gênero literário romance é utilizado mas só para ser desmerecido: suas convenções são desrespeitadas e a subversão é, conseqüentemente, instaurada. A questão passa a ser, então, existencial: qual seria a razão de ser de tal romance? Por que escrevê-lo? E, mais importante ainda, por que ou para que lê-lo?

Começo pelas duas primeiras questões. Para isso, levarei em consideração meu lugar de enunciação neste trabalho. Ou seja, tentarei, ainda que minimamente, me situar enquanto leitora de CP.

Primeiramente, então, é preciso perceber que *Capão Pecado* choca o leitor acadêmico. Talvez porque, como mencionado, ele não se encaixa nos moldes críticos produzidos dentro da universidade.<sup>3</sup>

Segundo Willy Thayer (2002, p.15), o “sentido comum do universitário médio de que a universidade é a mãe, fonte fundamental da ciência, da técnica, das profissões e da ética” é evocada toda vez que o conceito de universidade controladora dos saberes entra em choque com uma realidade que a contradiz. Assim, frente ao desafio conformado numa obra como *Capão Pecado* – seu autor, sua origem, seu tema, seu estilo – tenderíamos a nos agarrar ao que a universidade já submeteu ao seu crivo analítico e, em última instância, ao que ela ‘aprovou’, relegando CP a um papel secundário, se tanto, no panorama da produção cultural brasileira.

Talvez CP choque o leitor acadêmico-universitário porque, no final, nos percebamos muito distante daquele autor que a obra que constrói<sup>4</sup>. Ou seja, compreendemos através da obra que se trata de um autor que produz desde um lugar muito perto geograficamente, mas que nos é completamente estranho e está, assim, distante de quem somos.

<sup>3</sup> Tomo emprestado os termos de Willy Thayer sobre o universitário médio e a universidade para tentar especificar o leitor a que me refiro. Acredito, contudo, nas fraturas presentes neste lugar de recepção. Mas, parecendo não haver possibilidade outra que não um certo ‘essencialismo’ dos termos – leitor acadêmico ou universitário e universidade – para prosseguir, proponho os sentidos, aqui brevemente sugeridos, pelo mencionado autor.

<sup>4</sup> Para pensar no autor que a obra literária constrói, o proponho, como faz Linda Hutcheon, ao autor real ou implícito. Nas palavras dela, com minha tradução: ‘Entretanto, como eu venho sugerindo, o produtor do texto (pelo menos do ponto-de-vista do leitor) nunca é, estritamente falando, um produtor real ou implícito, mas sim um inferido pelo leitor de acordo com sua posição como entidade enunciativa.’ (HUTCHEON, 1988, p.81)

Esta distância em relação ao leitor e à universidade, de modo geral, determina a maneira de recepcionar *Capão Pecado*. Como Foucault (1992, p. 45) nos ensina, o nome do autor indica que “se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto.” Desta forma, a distância a que nos percebemos do autor é denotada por nosso desconforto em relação a obra, e ambos – distância e desconforto – são legitimados pelo estatuto da obra na universidade.

Portanto, se ainda assim nos prestamos a estudar CP, este autor e sua obra nos desestabilizam. Eles nos fazem rever nossos valores (primeiramente acadêmico-universitários para depois rever outros tantos) constituindo-se no que Stanley Fish, segundo Hutcheon (1988, p. 45), chama de uma apresentação literária “dialética” que incomoda o leitor e o força a rever e analisar não só seus valores mas suas crenças ao invés simplesmente de satisfazê-lo. Acima de tudo, esta obra e seu autor deixam a invisibilidade para entrar em condição de existência. Quando, enfim, lemos *Capão Pecado*, aquela narrativa, aquele autor, aquela história se tornam visíveis e, em algum grau, reais. Percebê-los é incômodo. Nosso centro – a universidade, nos termos de Willy Thayer (2002, p.16) “o princípio da sociedade moderna” – não dá conta deste romance que apresenta uma perspectiva, então, descentrada. O que temos, nos termos que Hutcheon (1988) emprega, é uma perspectiva “*ex-centric*” e o reconhecimento de que nossa cultura não somente não é homogênea como presumíamos, como a produção da cultura que recebemos também não parte somente do centro de onde estávamos acostumados a recebê-la.

Assim, começo a configurar o que seria uma possível resposta para a sua razão de ser. CP existe como romance para que, exatamente, nós o leiamos. Ou seja, para que nós, público leitor com as características mais ou menos expostas anteriormente, tomemos conhecimento da existência da realidade concebida neste romance, do seu autor e, conseqüentemente, de seus objetivos. A utilização de uma determinada forma de comunicar, como um certo gênero literário, proporciona o diálogo com um determinado público. O uso do romance estabelece um diálogo com a universidade mas também com interlocutores que são, de modo geral no Brasil, pessoas das classes média, média-alta e alta, e é para elas todas que se passa a existir. O processo de identificação pressupõe tal diálogo, uma vez que identidades não existem *per se*, estão sempre incompletas, e se faz necessário o reconhecimento do outro. Daí a necessidade de se escrever um romance e se colocar em diálogo com o centro (universidade, o centro econômico-financeiro, etc).

Considerando-se, então, que o gênero romance se torna veículo, o meio pelo qual o autor (e sua coletividade) se faz entender, escutar, até mesmo aparecer, ou existir, o romance passa a ser ferramenta de tradução: Ferréz (autor) traduz “*between cultures, renegotiating traditions from a position where ‘locality’ insists on its own terms, while entering into larger national and societal conversations.*”<sup>5</sup> (BHABHA, 2000, p. 139). Esta tradução, segundo Homi Bhabha (2000), não seria o desejo por unidade, ou nos meus termos, o desejo por inclusão. Ela seria uma estratégia de sobrevivência, típica do oprimido que teve, portanto, sua voz silenciada por relações desiguais de poder, ou, como nomeei, esta tradução – a escritura do romance – se revela uma estratégia de **existência**.

Uma vez configurada a razão de existir deste romance, resta a pergunta do porquê lê-lo. Minha sugestão é que, se chegamos ao ponto de perceber sua existência, não podemos mais recuar e devemos entender o que se fala sobre quem se fala. Isto é, se concordamos com a premissa de que o que há em CP é finalmente um discurso que tem sido silenciado por quase toda a história literária brasileira, então, temos que tentar perceber que outra história é essa, ou, o que acontece ‘do lado de lá’ enquanto apreciamos a dita boa literatura e acreditamos nas histórias que estas contam.

Retomando a idéia de Bhabha de que traduzir não implica no desejo por unidade ou por harmonia e de que este espaço de produção é notadamente agonístico, CP não deve constituir-se exceção. Ele é espaço de uma relação de tensão entre o pertencer e o não pertencer, compreendido

---

<sup>5</sup> entre culturas, renegociando tradições desde uma posição onde o ‘local’ persiste nos seus próprios termos, enquanto entra em mais amplas conversações, nacional e social.

no ato de escrever um romance mas “nem tanto”, ou seja, escrever um romance que subverte exatamente os dogmas a que se submete. Esta relação de tensão também é percebida pela linguagem usada que oscila entre o português padrão – ou o que se espera de uma obra literária – e o português vernáculo, referente à linguagem cotidiana dos jovens do Capão Redondo.

Deleuze e Guattari (1977, p. 42) identificam o uso de elementos lingüísticos “intensivos ou tensores” que exprimem “tensões interiores de uma língua” e presumem que uma literatura menor desenvolve particularmente estes elementos. Parece que o uso do português vernáculo por Ferréz denota tais tensores. Talvez, assim, oponha o caráter oprimido e o opressor da língua quando narra em português padrão e opta pelo português vernáculo da periferia quando seus personagens falam ou naqueles momentos nos quais perdemos de vista a voz narrativa individual, quando ela se funde e transforma-se em voz coletiva. E, se assim for, Ferréz opta por expor as diferenças em lugar de anulá-las. O trecho seguinte contém muitos elementos tensores que dificultam a leitura de alguém que não pertence ao meio do autor:

(...) e que desconfiava que haviam sido os manos da Paraisópolis que tinham contratado o Burgos pra fazer o serviço: afinal as bocas não podem se dar ao luxo de ficar com prejuízo, porque senão os negócios despenham: é só um nóia saber que tal mano comprou na boca, não pagou, e nada aconteceu, que tá feito o boato que os chefes da boca não tão com nada. O respeito tem que prevalecer. (FERRÉZ, 2005, p.33)

Acredito que o uso desses elementos figura uma questão importante. Eles não são utilizados somente porque é assim que se fala na periferia de São Paulo. Eles co-existem no romance com o português padrão para denotar o diferente, o marginal, o limiar, o que sugere uma opção pelo descentramento: CP não tem a ilusão de pertencer ao chamado centro – universidade, centro econômico e literário – e, ampliando a potencialidade desta idéia, as personagens do romance também não têm a ilusão de pertencer ou de vir a pertencer ao centro político, social, econômico e cultural da cidade ou da nação.

Vejamos a construção do protagonista da obra, Rael. Único filho de pais analfabetos, um garoto muito pobre, que, ainda pequeno, mudou-se com a família para o bairro do Capão Redondo. Diz o narrador que ele fazia amigos facilmente e logo passava a frequentar a casa dos colegas pois era educado e seu tipo físico agradava as mães (FERRÉZ, 2005). O menino cresceu assistindo a seriados na televisão e lendo. Entre mortes de amigos, a “necessidade de comprar roupas e de um material melhor para escola” (FERRÉZ, 2005, p. 18) e o curso de datilografia nos fins de semana, Rael começou a trabalhar numa padaria. Orgulhoso, recebeu o primeiro salário. Prestativo e grato, ele separou parte do dinheiro para sua mãe. Jovem, ele jogava *videogame* e curtia “o som da equipe até a meia noite” (FERRÉZ, 2005, p. 23). E, trabalhador, acordava cedo e atendia “os clientes como sempre, com muita educação e um sorriso de orelha a orelha.” (FERRÉZ, 2005, p. 23) Desta forma, neste tom, temos a construção da personagem que continuava a gostar de ler depois de adulto e eventualmente se apaixonou pela namorada do melhor amigo. Este parece ser o único pecado que Rael comete até este momento. Consciente do mal e em vão, ele tentou não se entregar à paixão. Mais tarde, eles casaram, tiveram um filho e pouco depois Rael foi abandonado pela esposa que o havia traído. O que é importante notar é que até este momento Rael é o que gostaríamos de ver no garoto da periferia. Com exceção, talvez, da relação sexual extremamente violenta com Paula que nos distancia da personagem – uma vez que amor não ‘combina’ com sexo anal – Rael encarna a pessoa que todos nós, pertencentes às classes média e alta, achamos que poderíamos ser se tivéssemos nascido na periferia. Ele poderia ser o ‘bom selvagem’, a manifestação da visão romântica do garoto da periferia que vive feliz onde cresceu: longe do centro, nas margens, no limiar entre o asfalto e a terra.

Contudo, a aproximação e o afeto possíveis se desconstroem diante da barbaridade cometida. Rael, ao saber da traição de Paula, consegue uma arma, mata o amante da esposa, vai preso e é morto na prisão – fim da nossa simpatia. Rael não é mais o que gostaríamos de ver ou quem gostaríamos, ou suportaríamos, que ele fosse. Por outro ângulo, Rael não conseguiu ser como nós,

não pertenceu ao centro e, acima de tudo, optou pela não-inclusão. Tal derrocada, na minha opinião, é um exemplo da “dialética da marginalidade”, abordagem desenvolvida pelo crítico João Cezar de Castro Rocha (2005) para sublinhar uma nova forma de relações entre as classes sociais brasileiras que, segundo ele, já não obedeceriam a “dialética da malandragem” de Antonio Candido. Sobre o romance *Cidade de Deus*, um dos expoentes mais notórios da nova produção cultural contemporânea, Rocha (2005, p. 21) escreve:

*The absence of a clear plan for overcoming social inequalities thwarts the utopian promise of the inhabitants of the actual shantytown Cidade de Deus being ‘finally absorbed by the conventional positive pole’, as ideally would happen in the case of the malandro.*<sup>6</sup>

O crítico (ROCHA, 2005, p. 15) denota que nesta produção cultural contemporânea a violência não mais seria controlada através de meios reconciliatórios; estes são descreditados, como o foram por Rael: matar o amante de Paula e ir para prisão constituem claramente uma opção ou, melhor, a falta dela, com amplitudes maiores do que pode parecer num primeiro momento. Ou seja, sua atitude é, com efeito, marginal em relação ao “pólo positivo”, não a oscilação típica do malandro. Rael talvez por saber melhor do que nós, leitores, sobre suas (im)possibilidades, não faz planos para, por exemplo, sair da favela – da margem – e trabalhar no centro. Pelo contrário: apesar da nossa (classe média) crença de que ele poderia ser absorvido pela “ordem”, não é isso que ele consegue.

Também interessante no comentário de Rocha é o deslize da ficção para a “realidade”, sugerindo, como comentado, uma certa dissolução das fronteiras entre ficção e não-ficção, entre arte e vida: o caos da vida não consegue ser sublimado pela arte que é tudo menos alento. Através de obras como *Capão Pecado* e *Cidade de Deus*, pode-se, então, compreender novas relações entre a margem e o centro, ou a periferia e o centro das cidades (re)significadas através da obra de ficção. Por meio da exposição da violência e das diferenças esta produção contemporânea se caracteriza e adquire sua força irreconciliatória; como afirma Homi Bhabha, “*the time for ‘assimilating’ minorities to holistic and organic notions of cultural value has passed.*”<sup>7</sup> (RUTHERFORD, 1990, p. 219)

Outra característica importante da ‘dialética da marginalidade’, a mais importante segundo Rocha, diz respeito ao novo lócus de enunciação, ao que Ferréz assim caracterizaria no seu prefácio para a coletânea *Literatura Marginal*: “não somos mais o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (FERRÉZ, 2005a, p. 9) O crítico comemora a voz nesta literatura da periferia que finalmente fala de si e controla o uso da sua imagem (ROCHA, 2005, p. 27). Prefiro chamar esse processo de construção da sua própria identidade, ou, considerando identidade como narrativa – como um processo no qual cada enunciador constrói sua história num determinado contexto – prefiro chamar esse processo de direito a narrativa. O lócus de enunciação da narrativa, nesta literatura – ou contexto –, tem como agente o indivíduo da própria periferia, configurando um exemplo do processo que Bhabha chama de hibridização:

*Hybridization is not some happy, consensual mix of diverse cultures: it is the strategic, translational transfer of tone, value, signification, and position – a transfer of power – from an authoritative system of cultural hegemony to an emergent process of cultural relocation and reiteration that changes the very terms of interpretation and institutionalization, opening up contesting, opposing, innovative, “other” grounds of subject and object formation.* (SESHADRI-CROOKS, 2000, p. 370)<sup>8</sup>

<sup>6</sup> A ausência de um plano claro para superar as desigualdades sociais frustra a utópica promessa dos verdadeiros habitantes da favela Cidade de Deus serem, “no final, absorvidos pelo pólo convencionalmente positivo,” como idealmente aconteceria no caso do malandro.

<sup>7</sup> o momento de assimilar minorias em noções orgânicas e holísticas de valor cultural passou.

<sup>8</sup> Hibridização não é uma mistura feliz e consensual de diversas culturas: ela é uma transferência estratégica de tom, valor, significação, e posição – uma transferência de poder – de um sistema de hegemonia cultural autoritário para um

Assim, o agente desta enunciação constitui-se num fato a ser celebrado: ele, que finalmente detém o direito de contar sua história, executa uma transferência de poder, investindo-o em si próprio. De novo, é Homi Bhabha quem melhor descreve o direito à narrativa:

*The right to narrate as enunciatory right (is) not just an expressive right. Therefore, my notion of who is the subject of the right to narrate is not the individual who is narrating but a whole network of discursive, cultural, political, institutional, a network of events and enunciations and constructions and writings that construct the possibility of narration. It's an enunciatory right.* (CHANCE, 2001, p. 5)<sup>9</sup>

Quando opto por termos como construção da identidade e direito à narrativa, tenho como intenção notadamente enfatizar a condição de agente histórico de Ferréz, autor de *Capão Pecado*. Não é só e simplesmente o “sistema” que dá seu direito à enunciação, este é, ao contrário, conquistado e, ainda assim, parcialmente. Afinal, quantos são os críticos que verdadeiramente se propõem ao diálogo com este(s) agente(s) e seus enunciados? Quantos conseguem elaborar novas abordagens de forma a legitimar o direito conquistado? Voltamos à questão do “choque” que o leitor acadêmico-universitário tem quando se depara com obras como *Capão Pecado* e as subversões formais e temáticas que elas propõem; como coloca Rocha (2005, p. 22) criticando o foco narrativo de Cidade de Deus – o filme, “*how would we, middle and upper classes audiences, be able to identify with the viewpoint of the merciless criminal?*”<sup>10</sup> A pergunta, de fato, é mais ampla: como nós, críticos, podemos lidar com a arte que passa à margem, que é produzida na margem? Com que olhos a olhar? Podemos, certamente, recuperar, com o fim de literalmente nos apoiar, modelos tradicionais – oficiais e canônicos –, e obter um resultado que silenciaria essas novas perspectivas. Ou optar pela desestabilização, por ouvir o que essas ‘novas’ vozes, diferentes e dissonantes, dizem, assim concretizando o que me parece essencial: não ignorar a arte quando ela não é a instância da ordem ou o alento em relação à vida.

## Referências Bibliográficas

- [1] BHABHA, Homi. The Vernacular Cosmopolitan. In: DENNIS, Ferdinand e Naseem, Khan. **Voices of the Crossing**. London: Serpent's Tail, 2000. p. 133-142.
- [2] BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- [3] CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 199-215.
- [4] CHANCE, Kerry. The Right to Narrate: Interview with Homi Bhabha. Disponível em: [http://www.bard.edu/hrp/resource\\_pdfs/chance.hbabha.pdf](http://www.bard.edu/hrp/resource_pdfs/chance.hbabha.pdf) . Acessado em 22 jun. 2007.
- [5] DELEUZE, Gilles e Guattari, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- [6] FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Objetiva, 2005.

---

processo de relocação e reiteração cultural emergente que muda os exatamente os termos da interpretação e institucionalização, abrindo “outras” bases contestadoras, opostas e inovativas de formação do sujeito e objeto.

<sup>9</sup> O direito a narrar como um direito enunciatório (não) é somente um direito à expressão. Portanto, minha noção de quem é o sujeito do direito a narrar não é o indivíduo que está narrando mas toda uma rede de discursivo, cultural político, institucional, uma rede de eventos e enunciações e construções e escritas que constroem a possibilidade de narração. É um direito enunciatório.

<sup>10</sup> Como nós, audiências das classes médias e altas, seríamos capazes de nos identificar com o ponto-de-vista do criminoso impiedoso?

- [7] \_\_\_\_\_. Terrorismo Literário. In: FERRÉZ (Org.). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9-14.
- [8] FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega/ Passagens, 1992.
- [9] HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. London: Routledge, 1988.
- [10] LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2006.
- [11] ROCHA, João Cezar de Castro. The Dialectic of Marginality: Preliminary Notes on Brazilian Contemporary Culture. **Centre for Brazilian Studies**, University of Oxford, Working Paper Number 62, Oxford, v. 62, p. 1-39, 2005.
- [12] RUTHERFORD, Jonathan. The Third Space: Interview with Homi Bhabha. In: RUTHERFORD, Jonathan (Ed.). **Identity: Community, Culture, Difference**. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 207-221.
- [13] SESHADRI-CROOKS, Kalpana. Surviving Theory: A Conversation with Homi K. Bhabha. In: AFZAL-KHAN, Fawzia and Seshadri-Crooks, Kalpana (Orgs.) **The Pre-Occupation of Post Colonial Studies**. Durham and London: Duke University Press, 2000. p. 369-79.
- [14] THAYER, Willy. **A crise não moderna da universidade moderna**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

---

<sup>1</sup> **Carolina SANTOS, mestranda.**  
(USP, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.)  
escarola57@yahoo.com