

Literatura marginal e o *pathos* trágico: uma análise de *Manual prático do ódio*, de Ferréz

Ana Paula Franco Nobile Brandileone 

Alini Francielli Jussiani 

Universidade Estadual do Norte do Paraná, Cornélio Procópio, PR, Brasil
E-mails: apnobile@uenp.edu.br, alinijussiani@gmail.com

Resumo

Apesar da heterogeneidade que caracteriza a ficção brasileira contemporânea, o *pathos* trágico apresenta-se como uma das suas principais linhas de força, ao lado da presentificação e da figuração da violência (Resende, 2008). Nesse contexto, um dos temas que mais se tem destacado é a da representação da realidade que vem das periferias urbanas brasileiras. Diante do exposto, este artigo tem por objetivo investigar como se dá a representação da realidade marginal no romance *Manual prático do ódio*, de Ferréz, publicado em 2003. Para tanto, tomar-se-á como pressuposto de análise o conceito de tragédia que, na sua variante contemporânea, está alicerçada em estruturas desiguais de poder (Puppi, 1981). À luz dos estudos de Resende (2008), Schøllhammer (2011), Patrocínio (2013), Holanda (2014; 2016), entre outros estudiosos da área, espera-se, com este artigo, contribuir para o estabelecimento da fortuna crítica sobre o romance em análise e para os estudos relacionados à produção da literatura marginal.

Palavras-chave

Literatura marginal; *Manual prático do ódio*; Ferréz; Tragédia.

Editor-chefe

Anélia Pietrani Correio
Laíse Ribas Bastos
Maria Lucia de Faria Correio

Autor correspondente

Ana Paula Franco Nobile
Brandileone
apnobile@uenp.edu.br

Recebido: 11/07/2023

Aceito: 18/07/2023

Como citar:

BRANDILEONE, Ana Paula
Franco Nobile; JUSSIANI,
Alini Francielli. Literatura
marginal e o *pathos* trágico:
uma análise de *Manual
prático do ódio*, de Ferréz.
*Revista Fórum de Literatura
Brasileira Contemporânea*,
v.15, n.29, e59597, 2023. doi:
[https://doi.org/10.35520/
flbc.2023.v15n29e59597](https://doi.org/10.35520/flbc.2023.v15n29e59597)

Abstract

Despite the diversity that characterizes contemporary Brazilian fiction, tragic *pathos* presents itself as one of its main powerful lines, alongside with the presentation of violence (Resende, 2008). In this context, one of the most prominent themes in contemporary Brazilian narrative is the representation of the marginal reality from Brazilian urban peripheries. This article aims to investigate how the representation of marginal reality is rendered in Ferréz's novel *Manual prático do ódio*, published in 2003. For this purpose, the concept of tragedy will be taken as an analysis assumption, which, in its contemporary variant, is based on unequal power structures (Puppi, 1981). In the light of studies by Resende (2008), Schøllhammer (2011), Patrocínio (2013), Hollanda (2014; 2016), among other scholars in the field, this article intends to contribute to the establishment of a critical fortune on the novel under analysis and to studies related to the production of marginal literature.

Keywords

Marginal literature; *Manual prático do ódio*; Ferréz; Tragedy.

Breves apontamentos sobre a literatura brasileira na contemporaneidade

A literatura brasileira contemporânea tem sido caracterizada pela sua diversidade, que se manifesta nos diferentes suportes, linguagens, estilos, temas, gêneros, tons, múltiplos procedimentos narrativos, bem como em “[...] múltiplas convicções sobre o que é literatura” (Resende, 2008, p. 17). Por isso, as obras contemporâneas destacam-se por não apresentar um projeto estético/literário único e comum, cujos traços possibilitem defini-las a partir de um estilo de época, dadas as múltiplas possibilidades de criação (Brandileone, 2013). É certo, entretanto, que a diversidade é marca de qualquer período artístico, tendo em vista que a homogeneidade não existe, sobretudo no campo das produções artísticas.

E é justamente decorrente dessa multiplicidade de formas e de temas que os críticos literários se mostram reticentes em relação à produção literária brasileira contemporânea, evitando lançar prognósticos sobre a qualidade das obras, autores que figurarão ou não no cânone (independentemente das discussões que permeiam a questão) e a representatividade literária. Exemplo disso é Ítalo Moriconi (2002) que, em ensaio intitulado “A literatura ainda vale?”, afirma que o adjetivo “contemporânea” funciona como um termo vazio a ser preenchido *a posteriori* pela crítica e pela história literária.

Alguns, no entanto, como Resende (2008), arriscam-se a tecer análises sobre essas produções e autores, na tentativa de definir, ainda que provisoriamente, traços e marcas desta época. Dentro dessa diversidade, garante Resende, há questões predominantes e preocupações em comum que se manifestam com mais frequência: a presentificação, em que o sentido da urgência e a preocupação com o presente, em detrimento do passado ou do futuro, manifesta-se tanto nos temas quanto nas formas, vide os textos curtos adotados pelos autores para serem lidos de um só fôlego; a presença do trágico, permeando o destino das personagens; e a violência, que aparece na “urgência da presentificação e [n]a 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).

A figuração da violência na ficção brasileira contemporânea tem gerado manifestações de críticos e também de escritores sobre até que ponto o excesso de realismo não empobreceria a obra, causando, em vez do impacto, a indiferença. É o caso de Schøllhammer (2011) e do escritor João Silvério Trevisan (Brandileone; Oliveira, 2014), para os quais o excesso de realidade também traduz o retorno à premissa da tradição realista. Já para Galvão (2005), essa “sede de realidade” está umbilicalmente vinculada à força do mercado, que tem pesado sobre todas as artes. Para ela, é o mercado e sua intrincada rede de produção e consumo, que coloca em primeiro plano o entretenimento em detrimento do conhecimento e do valor estético. Por isso, as técnicas do impacto e da espetacularização da violência, “aprendidas do jornal e do cinema de ação, da televisão e do videogame” (2005, p. 9), são tão frequentes nessas produções literárias.

Não por acaso é que, nas últimas décadas, nota-se a preferência dos escritores por cenários urbanos e por uma ficção que se quer colada à realidade. Desse modo, segundo Schøllhammer (2011), as grandes cidades brasileiras passaram a servir de cenário, cujo foco é revelar a realidade social brasileira, não raro sob o ponto de vista dos sujeitos marginais e/ou denominados periféricos:

[...] uma nova literatura, escrita por pessoas normalmente excluídas do meio literário – criminosos, prostitutas, meninos de rua, presos e ex-presos, ou por pessoas que desenvolveram trabalhos nos grande presídios e instituições do país. Revela-se um fascínio em torno de vozes e depoimentos de uma realidade excluída, que agora ganha espaço na chamada literatura marginal. (Schøllhammer, 2011, p. 58)

Associada à tematização da violência, a representação da realidade marginal e periférica coloca o leitor frente a uma espécie de notícia crua da vida brasileira; discussão intrinsecamente ligada ao interesse em

trazer para o centro a massa dos excluídos sociais – grupos históricos e socialmente desfavorecidos e, por isso, silenciados – e, assim, tratar da desigualdade social e econômica, da criminalidade, das injustiças, da miséria e da violência policial, bem como os espaços não valorizados socialmente: a periferia dos grandes centros urbanos ou os enclaves murados em seu interior, como as prisões (destaque para os romances *Cidade de Deus* e *Carandiru*). (Brandileone, 2013, p. 28)

Relevante dizer que, nesse contexto, “não basta dar voz aos grupos excluídos da sociedade e/ou da história ‘oficial’ por vozes que buscam falar em nome deles, pois o que importa é o olhar de dentro, do próprio excluído, de quem deve emergir a denúncia, o protesto, tornando-o assim agente da sua própria história” (Brandileone, 2013, p. 26). Por isso, as narrativas, frequentemente, ganham um caráter de testemunho, que se dá por conta da ambiguidade fundamental que move a ficção marginal: entre o fato e a ficção, como é o caso de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, ou de *Capão Pecado*, de Ferréz.

O pathos trágico em *Manual prático do ódio*

Considerando a manifestação de forte sentimento trágico atuando no painel heterogêneo da literatura brasileira contemporânea, este artigo objetiva analisar o romance de Ferréz, *Manual prático do ódio*, sob a perspectiva do trágico, na sua variante contemporânea. Mas, antes de passar propriamente à análise do romance de Ferréz, importa destacar que, segundo Resende (2008), o *pathos* trágico apresenta-se atrelado à presentificação, ou seja, à urgência de representação da realidade, cuja presença não é exclusiva da literatura, mas “está no cotidiano, expõe-se nas mídias, incorpora-se ao vocabulário corriqueiro” (Resende, 2008, p. 100). Desse modo, “trágico e tragédia são dois termos que se incorporam aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos da vida nas grandes cidades” (Resende, 2008, p. 30). E, assim como no período clássico, o trágico “estabelece um efeito peculiar com o indivíduo, supera-o e traça uma relação direta com o destino” (Resende, 2008, p. 30). Entre os autores que reverberam a inevitabilidade do trágico em suas narrativas, cada um exibindo-a de forma singular, a autora destaca Luiz Ruffato, Bernardo Carvalho e Sérgio Sant’Anna.

A tragédia tem a sua origem na Grécia Antiga. De cunho essencialmente religioso, surgiu para caracterizar a violência da religião mítica num momento de emergência dos direitos da razão e da autoafirmação do homem. Coube a René Girard demonstrar que a tragédia grega foi “a primeira e grandiosa denúncia histórica da violência institucional” (Puppi, 1981, p. 44). Não se pode, entretanto, falar da tragédia sem

retomar Aristóteles, para quem “deve a fábula bem-sucedida ser singela e não, como pretendem alguns, desdobrada; passar não do infortúnio à felicidade, mas, ao contrário, da felicidade ao infortúnio que resulte, não da maldade, mas de um grave erro do herói” (Aristóteles, 1996, p. 42). Quanto ao herói, na perspectiva de Aristóteles, não se torna réu e nem seu sofrimento, expiação, mas como uma espécie metafísica de exutório, por onde são drenados – e, portanto, revelados – os malefícios da violência dos deuses. Daí o valor exemplar do herói como denúncia dessa violência e como símbolo em negativo de sua superação. Nesse contexto é que uma vez aplacada a ira dos deuses, descarregada sobre ele, a normalidade volta a reinar na comunidade.

Para Puppi (1981), a concepção do trágico possui três termos essenciais e definientes. O primeiro deles é a dos componentes existenciais, vividos pela personagem trágica sob a égide da fatalidade ou da inevitabilidade; é, em outras palavras, o mito do destino. O segundo está vinculado aos componentes externos que desencadeiam o processo do destino; aspecto que tem a ver com o “grave erro do herói”, como define Aristóteles. No terceiro termo, a vítima do destino é apresentada como herói vencido; daí a passagem da felicidade ao infortúnio, como conceitua o filósofo. Não obstante sofra e reaja à violência, lutando agonicamente contra ela, na demiurgia do autor dramático, a personagem trágica não é concebida para vencer:

Há duas óticas, portanto, na situação trágica, uma indissociável da outra: a ótica da personagem, que ignora a verdadeira causa ou causa remota da violência sofrida, e tudo o que consegue enxergar, o vê do ponto de vista do vencido; a ótica do autor, que denuncia ao público a violência institucional e causa do infortúnio que, por sua vez, causa o ponto de vista do vencido. (Puppi, 1981, p. 43)

Entre os termos que compõem o fenômeno trágico, Puppi aponta que o conjunto de componentes externos variou no decorrer da história da tragédia, acompanhando, grosso modo, as variações da própria história das ideologias: “de mítico-religiosa na origem, se estende e se substitui gradualmente pelo ‘político’, numa primeira passagem, e pelo ‘social’, numa segunda passagem” (Puppi: 1981, 44). Se, segundo Puppi, os componentes externos variaram ao longo do tempo, como é caso da variante contemporânea da tragédia, cujos personagens são apresentados como vítimas exemplares da violência institucional contida nas contradições da formação econômica e política, há um aspecto que permanece inalterado: “Sofrer (as consequências da violência institucional), de modo exemplar, até as últimas consequências, como denúncia” (Puppi, 1981, p. 45). Para o estudioso, “a tragédia é uma arte de denúncia. Denuncia o contexto opressor, a violência contextual, servindo-se da personagem como instrumento de sua denúncia” (Puppi, 1981, p. 43). Assim, para o autor, a tragédia, independentemente da história das ideologias, é uma arte de denúncia: “denúncia

pelo sofrimento até as últimas consequências, eis o complemento definidor da situação trágica. Na íntegra: situação de violência institucional, sofrida individualmente até as últimas consequências como denúncia” (Puppi, 1981, p. 43). Este fundo comum que abriga todas as tragédias é a mola propulsora de *Manual prático do ódio*.

Vencidos. É assim que os heróis de *Manual prático do ódio* têm a sua sorte selada. O romance, o segundo publicado por Ferréz, põe à mostra o outro lado da história, que não nos é dado a conhecer nem pelo jornal nem pela televisão. Não sem motivo é que o romance se coloca como espaço de denúncia; aqui, especificamente das periferias, território (quase) esquecido e, muitas vezes, invisível das grandes cidades. Lançar mão da escrita como veículo de denúncia é traço compositivo do projeto literário marginal. Feição exibida no texto-manifesto assinado por Ferréz (2005), “Terrorismo Literário”, e publicado na coletânea *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, no qual o autor assume um posicionamento claramente político e a palavra é símbolo da luta contra os opressores, assim como fora um dia a capoeira:

A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós.

Não somos movimento, 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 tem vez! Cala a boca!

Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve. (Ferréz, 2005, p. 9)

Igualmente concedendo à palavra o lugar reservado para a luta social, Ferréz, na dedicatória do livro, inscreve-a como ferramenta de ação e não apenas de realização da arte: “Aos que conspiram e torceram pela minha queda, nada mais justo que apresentar a terceira lâmina. O *Manual prático do ódio* está aí, fortificando a derrota dos que atentaram contra mim e os meus”. Do excerto ganha destaque o vocábulo “lâmina”, cujo significado remete a “parte cortante de arma branca ou de instrumento destinado a cortar, furar, talhar, rasgar, etc.” (Houaiss, 2001, p. 1717). O que fica é que tais palavras, colocadas logo na página de abertura do romance, sinalizam para uma obra de ficção que, na tentativa de retratar certa realidade, aqui a vulnerabilidade e a violência sofrida pelos sujeitos periféricos, faz uso da literatura como arma, ou melhor, como lâmina contra os que atentaram contra o autor e os seus.

A dedicatória também chama atenção porque faz pensar em uma escrita fundada na vingança. Esta hipótese de leitura ganha força se levarmos em conta as epígrafes utilizadas por Ferréz e retiradas da Bíblia: “Persegui os meus inimigos e os alcancei: não voltei senão depois de os ter consumido” (Salmo 18, versículo 37 *apud* Ferréz: 2014). Ou ainda: “O justo se alegrará quando vir a vingança: lavará os seus pés

no sangue do ímpio” (Salmo 58, versículo 10 *apud* Ferréz: 2014). Essas epígrafes reforçam o desejo de combater o inimigo; luta que se faz pela “arma” da palavra. Estratégia para ferir os discursos hegemônicos que por tanto tempo silenciaram e foram indiferentes à tragédia das vozes periféricas.

O enredo do romance gira em torno de um grupo de criminosos, moradores da periferia paulistana, que planeja um assalto. Não obstante ser aspecto secundário da narrativa, segundo Hollanda (2014), o assalto apresenta-se como trampolim para a realização das ambições do grupo, as quais passam pelo desejo de ascender financeira e socialmente:

Tinha sonhos mais complexos, uma rotina já definida, e não imaginava o sítio sem muito dinheiro na caderneta de poupança e sem pelo menos ser dono de um mercado ou até de um posto de gasolina, afinal conhecia tantos amigos da profissão perigo que se deram bem e compraram comércios que não aceitava ainda não ter feito a correria certa. Por isso a união com Lúcio Fé, Neguinho da Mancha na Mão, Aninha, Celso Capeta e Mágico lhe dava grandes esperanças de fazerem um bom dinheiro juntos. [...] Régis nunca esperou tanto quando fez amizade com Lúcio Fé e seus amigos, esperava talvez umas fitas mais simples, nada tão articulado, a união estava firmada, conseguiram chegar a um senso comum, muito dinheiro, era só questão de tempo para as coisas darem certo, enquanto isso colocava em sua cabeça que tinha que saber conviver com os parceiros. (Ferréz, 2014, p. 12-13).

Motivado pela mesma ambição de Régis, Lúcio Fé faria de “tudo pelo maldito dinheiro [...] sabia o que devia fazer, tinha que comprar a moto [...] só o banco iria fazer com que ele ganhasse dinheiro para comprar os olhares das meninas, a moto seria seu trunfo”. (Ferréz: 2014, 173). Celso Capeta também vê o assalto como forma de subir na vida: “essa era a hora de mudar sua vida e não estava a fim de trocar todo o sonho do dinheiro pela realidade de uma cela cheia” (Ferréz, 2014, p. 175).

Apesar de ser colocado em segundo plano, o assalto é, conforme destacado, o elemento articulador da narrativa, já que permite que outras histórias corram de forma paralela, como as de José Antônio e sua família, Modelo, Dinoitinha, Paulo e Auxiliadora, Eliana, Nego Duda, entre outros personagens, contribuindo “para a construção de espaço em que decorre a trama, para instauração da verdade da obra e, principalmente, para uma espécie de justificativa para a existência do crime nesses espaços” (Silveira, 2005, p. 34).

O desfecho da narrativa é surpreendente: todos os integrantes da quadrilha são mortos, apenas Aninha, guiada pela sua intuição, consegue escapar:

Aninha se sentia muito mal, algo lhe causava forte dores no peito, sabia que o procedimento que adotava não era correto, mas não podia ficar ali e morrer [...] Aninha estava determinada, pegou as malas e parou aquele táxi, o interior da Bahia de onde tinha vindo não era tão ruim para ela agora, estava desistindo de tudo ou de nada [...] Aninha sabia que o dinheiro certamente daria para o que planejava, vida nova, sem maldade, encrenca, queria encostar em um balcão novamente e não ter medo de ser baleada enquanto tomasse um refrigerante, entrou no automóvel e pediu para o motorista ir para a rodoviária. (Ferréz, 2014, p. 253).

Diferentemente de *Capão Pecado*, de 2000, seu romance de estreia, no qual Ferréz faz uso de uma escrita pouco inventiva no que se refere à estrutura narrativa, *Manual prático do ódio* é marcado pela descontinuidade do enredo. Isso porque cada capítulo possui um conjunto de blocos narrativos desconectados entre si, mas que se complementam, interpenetrando-se. Para Chaves, Oliveira e Silva, ao fragmentar o texto em blocos separados, nos quais aborda a vida de uma personagem por vez, o narrador dirige sua atenção aos pequenos detalhes do cotidiano de cada uma delas, compondo, ao final da narrativa, “um mosaico de sujeitos que transbordam sentimentos que vão, humana e subitamente, do amor ao ódio” (2010, p. 70).

Desse modo, não há um encadeamento lógico de motivos e situações, já que a narrativa se apresenta como um mosaico de cenas, produzido pelos vazios narrativos e pelas elipses de tempo e de espaço diegéticos. Por isso, o leitor deve estar atento aos acontecimentos e perceber a entrada em cena de cada novo personagem, pois há, entre os diversos blocos narrativos, cortes abruptos no tempo e no espaço, bem como múltiplos planos temporais e espaciais, comprometendo a coerência narrativa e contribuindo para a instauração do caos que se associa às personagens, anti-heróis em dissonância com o mundo e que compreendem a vida no crime e para o crime como a única saída para se darem bem na vida. A respeito dessa composição narrativa, Hollanda (2016, n.p.) afirma que “Ferréz capricha na construção de um grande mosaico de pequenos abismos, de vidas que não conseguem se fechar numa coerência qualquer, seja pública ou privada”.

Com o objetivo de situar o leitor, o narrador, no primeiro capítulo, apresenta os personagens-chave da narrativa – Régis, Neguinho, Celso Capeta, Aninha, Mágico e Lúcio Fé – que, apesar de diferentes entre si, são um só na ganância e no desejo de enriquecer. No primeiro quadro narrativo do primeiro capítulo, intitulado “Os inimigos são mais confiáveis”, Régis é delineado pelo narrador que, dotado de focalização onisciente, expõe os seus mais íntimos desejos: “tinha sonhos mais complexos, uma rotina já definida, e não imaginava o sítio sem muito dinheiro na caderneta de poupança e sem pelo menos ser dono de um mercado ou até de um

posto de gasolina” (Ferréz, 2014, p. 2). Ainda que o desejo de “ter” seja a mola propulsora de suas ações, outros fatores o impulsionaram para a vida no crime, como a fala enunciada pela patroa da mãe, ainda pequeno: “– Então é esse pivete que um dia vai crescer e vir roubar minha casa? (Ferréz, 2014, p. 46). Sob a perspectiva de quem olha de cima para baixo e que vê a periferia como espaço unicamente permeável pelo crime e pela malandragem, é que o destino de Régis está de antemão traçado; visão distorcida que acende nele o ódio e o desejo de vingança, que se traduz em “ter dinheiro”.

No segundo bloco narrativo, mais um integrante do bando é revelado: “pensamento cem por cento concentrado em maldade, não é à toa que lhe deram, ainda criança, o apelido de Celso Capeta” (Ferréz, 2014, p. 15). De forma sumária, o narrador conta a infância de Celso que, antecipadamente, também assegura o seu futuro na delinquência:

desde pequeno queria conhecer tudo o que a vida podia lhe oferecer, nunca ficava até o fim do ano na escola, Celso achava a escola uma perda de tempo total e o afronto a professores durou até a sexta série, quando foi expulso e nunca mais pensou em estudar. Ainda pequeno consumia maconha e cocaína com todos os malandros que encontrava e o aceitavam nas rodas. (Ferréz, 2014, p. 17).

A partir desse excerto, pode-se afirmar que também este personagem ilustra o conceito do trágico a ser explorado neste artigo, já que os elementos desencadeadores que atuam fatalmente sobre ele, impingindo-lhe a derrota, como a falta de estudo, a dependência da droga e a exposição a toda sorte de criminalidade, colaboram para que seu destino já esteja escrito, uma vez que a periferia nada é mais é do que o retrato de um país desigual.

O terceiro quadro narrativo delinea a única integrante mulher do grupo, Aninha, cuja trajetória de vida está marcada pelo abandono e pela violência praticada pelo pai:

Sua mãe teve um parto complicado vindo a falecer três dias depois de ter a criança, que minutos depois veio a falecer também, a falta de uma boa alimentação não lhe deu forças para gerar mais um filho. Seu pai desse dia em diante nunca mais parou de beber [...] Ana tinha que arrumar toda a casa e fazer a comida do pai, não demorou muito e tomou nojo daquela vida de fim de mundo. [...] sem se despedir de ninguém, veio enfrentar a cidade – monstro apelidada de São Paulo, algo que a motivou de verdade foi sua mãe ter morrido cheia de dívidas e seu pai querer transar com ela toda a noite. (Ferréz, 2014, p. 20-21)

Ainda no primeiro capítulo, os outros três integrantes da quadrilha são dados a conhecer: Neguinho da Mancha na Mão, Mágico e Lúcio Fé. O personagem Neguinho chama atenção pela forma como executa um de seus inimigos: “gritou para Guile, que se virou lentamente, Guile tentou sacar a arma que trazia na cintura quando viu que era Neguinho da Mancha na Mão que gritou para ele, mas não deu tempo, Neguinho efetuou vários disparos e pra conferir se aproximou e deu um tiro em cada olho” (Ferreze, 2014, p. 26). A violência dessa execução choca e faz lembrar as considerações de Resende (2008) sobre a espetacularização da violência e sobre o excesso de realismo da narrativa brasileira contemporânea. Nessa cena do assassinato de Guile, Ferréz leva o leitor a se deparar com uma realidade com que não está familiarizado, o que arrasta a literatura marginal para a esfera do mercado, segundo Hollanda: “O mercado editorial e audiovisual, esperto, percebe e começa a se interessar por esses relatos que respondem ao crescente interesse da classe média em saber mais sobre o lado de lá” (2014, p. 29).

Já Mágico é apresentado como homem casado, duas filhas e estrategista: “tirou os pacotes da gaveta, enquanto os separava ouvia os gritos de Carolina, sua filha mais nova, já Ana era silenciosa, quase não emitia som nenhum, sempre concentrada em seus quebra-cabeças, com certeza havia herdado o interesse do pai por diferentes estratégias” (Ferréz, 2014, p. 26). Não obstante o narrador não desvelar os fatores que o levaram para o mundo do crime, fica subentendido que a ganância fala mais alto: “o mais cotado em contatos era Mágico, que por viver na classe média mantinha constante contato com quem detinha realmente uma parte da riqueza nacional” (Ferréz, 2014, p. 12). Um outro trecho também revela a sua condição social: “quanto ao Mágico ele até aceitava que era folgado e cheio de querer, porque afinal já era quase rico” (Ferréz, 2014, p. 70-71). O último integrante da quadrilha a ser apresentado é Lúcio Fé, de quem o leitor igualmente não conhece o pano de fundo que o levou à vida no crime. Pode-se inferir, entretanto, pelo fragmento a seguir, que o meio social e as companhias possam tê-lo influenciado:

Não havia mano mais considerado na quebrada, mas fazia uns 121 pra viver, ou seja, vira e mexe matava alguém por dinheiro. Frequentava a igreja todos os domingos, tinha muita fé, seu apelido fora posto ainda pequeno e no latrocínio só dava ele, linha de frente em qualquer parada, encabeçava os assaltos sem olhar para trás, a rapaziada que corria com ele estava segura, diziam por aí que o bicho tinha pacto com o cão, sua fama aumentou mais na quebrada quando se envolveu com Régis, Aninha e Celso Capeta. (Ferréz, 2014, p. 27).

Ainda que o narrador leia os pensamentos e razões de cada um dos personagens, flagrando pequenos gestos, lembranças, fatos e até momentos de pequenos deslizes,

como se tivesse uma câmera escondida, de alguns deles a motivação individual para o envolvimento com ilegalidades não é revelada. Pode-se dizer, entretanto, que todos eles foram submetidos a uma realidade cruel, sob a égide da violência, da exclusão e de múltiplas carências e vulnerabilidades. É, então, em meio à “tragi-cidade” da favela, para usar a terminologia de Resende (2008), que esses indivíduos têm a sua vida empurrada para a criminalidade e para atos violentos.

Ao terem a sorte selada por uma perversa engrenagem de ordem social, política e econômica, os personagens aproximam-se da variante contemporânea da tragédia, cuja denúncia é promovida “por meio de pobres personagens marcadas como vítimas exemplares, a violência institucional contida nas contradições da formação econômica e política manipulada por centros esotéricos de decisão” (Puppi, 1981, p. 44). Desse modo, nas tragédias contemporâneas, de que *Manual prático do ódio* é exemplo, o destino é figurado pela atitude errática de tais criaturas que, nascendo em meio a toda sorte de violência, sai vencido. Nessa perspectiva, o modo de ser e de viver dos personagens acaba condicionando o seu desfecho trágico.

É preciso, no entanto, ter clareza de perceber que a situação de violência cotidiana a que estão expostos os menos favorecidos é, em última instância, alimentada por uma estrutura social desigual, em que os sujeitos são divididos e classificados em “centro” ou “periferia”, dualidade explícita no romance aqui analisado. Desse modo, a tragédia de ordem pessoal a que estão sujeitos os personagens, está ligada, de forma inerente, à tragédia de ordem social, conforme Puppi: “A situação trágica é, portanto, uma situação de violência institucional sofrida individualmente no plano existencial” (1981, p. 43). Assim, ainda que o meio se ofereça como elemento que catapulta os personagens de *Manual prático do ódio* para a criminalidade, o traço definidor da tragédia, na sua dimensão contemporânea, “tem sua causa e origem na estrutura de poder” (Puppi, 1981, p. 41).

Exemplo desse contexto opressor de que fala Puppi pode ser ilustrado a partir de Hudson que, apesar de personagem secundário, ajuda a compor a injustiça social que prevalece na sociedade brasileira. Colocam-se lado a lado indivíduos com anseios e perspectivas de vida tão distintos: um traficante de cocaína, que colabora (ainda mais) para o caos social, e o vendedor de flores, que luta para sobreviver:

Hudson escolhia no cardápio o prato mais caro. [...] a comida não demorou a chegar, comia rapidamente, a carne estava um pouco mal passada, ao seu lado notou um menino de rua passando, o garoto trazia um maço de rosas nos braços, jurou para si mesmo não almoçar mais naquele restaurante, só tinha dois seguranças na porta, mastigou com desgosto quando viu que passou outro moleque ao seu lado, Hudson pediu o melhor vinho, e sabia como a venda do pó contribuía para todo aquele caos que ele sempre

notava, mas para se eximir da culpa pensava na cidade como uma grande selva onde ele era com certeza um dos predadores, pois nunca teria vocação para ser a presa, também quem podia julgá-lo, o próprio distribuidor era um membro do Estado, devidamente votado e eleito. (Ferréz, 2014, p. 86-87)

A trajetória do personagem José Antônio também traduz o conceito contemporâneo de tragédia de que trata Puppi. Como os demais personagens, sejam eles protagonistas ou secundários, também suporta a violência – que é de ordem social –, sem, entretanto, vencê-la. Homem trabalhador, porém, desempregado, José Antônio é casado, tem duas filhas e esforça-se para ser um homem íntegro, trabalhar com carteira assinada. A dificuldade de retomar a vida produtiva e, assim, dar uma vida digna para a família, associa-se a uma força maior que, mesmo invisível, arruína a vida dos homens de bem: a má distribuição de renda.

Se, conforme o exposto, os personagens estão sujeitos à força da desigualdade social, gerada por uma estrutura de poder institucional que os impede de sair de um círculo de violência, entendida aqui sob uma perspectiva mais ampla, não restrita ao âmbito da violência física (Michaud, 1989), pode-se afirmar que estão submetidos ao que Jaspers chama de “situação-limite”: “Isso quer dizer que não podemos ultrapassá-las, não podemos transformá-las” (Puppi, 1981, p. 48).

Reformulando o conceito de trágico do filósofo Jaspers, que enfatiza a situação-limite sob uma perspectiva metafísica, Puppi o ressignifica em função do aspecto histórico:

Basta inserir o fator histórico, com as devidas implicações. Digamos então que as situações-limite nos são impostas, ou pela realidade ontológica, como quer ele, ou pela história, como também queremos nós [...]. Quanto às implicações do fator histórico, devem elas ser aclaradas a partir das diferenças específicas. A diferença específica da situação-limite trágica é um “sofrimento” que, possuindo um caráter obviamente pessoal, se revela no entanto “exemplar” para a comunidade, à qual é manifestado. E é manifestado à comunidade para a tomada de consciência do potencial de violência frequentemente disfarçado nas pregas das relações sociais e da estrutura e manipulação do poder. (1981, p. 48)

Um exemplo de disparidade social presente nas relações em sociedade e que pesa sobre os indivíduos é um episódio que envolve o personagem Dinoitinha. Vendedor de flores na rua, o personagem oferece, no semáforo de uma rua movimentada de São Paulo, uma flor a uma mulher de “brincos grandes e brilhantes, cabelo amarrado” (Ferréz, 2014, p. 76) que, por não ter dinheiro trocado, recusa-se a comprá-la.

O menino, entretanto, entrega-a mesmo assim. Em retribuição, a mulher “pegou um cartão na bolsa e disse para o menino que se um dia precisasse podia ligar, qualquer coisa que quisesse, foi o que disse, ele pegou, não entendeu bem, mas pegou, o farol abriu (Ferréz, 2014, p. 76). Muito tempo depois, o garoto se lembra da moça, pois a família não tinha dinheiro para enterrar o pai:

Dinoitinha sabia que tinha que fazer algo, pediu para a mãe pegar na gaveta da cozinha um cartão que ele ganhou no farol, a mãe pediu uma explicação e ele contou a história:

– Vai saber se ela nos ajuda mesmo, né, fio?

[...] depois de pegarem o cartão foram para o orelhão, o jeito seria ligar a cobrar mesmo:

– Tá chamando, fio, fala você primeiro, cê já conhece a moça.

– Alô?

– Tá, é o Dinoitinha.

– Quê?

– É o Dinoitinha.

– Está querendo falar com quem, por favor?

– Com a dona do carro.

– Que carro?

– A dona do carro que me deu esse cartão.

– Ah!, mas quem é você?

– Eu sou o menino que vende rosa.

– Certo, estou lembrando, o que você quer?

– Eu liguei porque o meu pai morreu e...

– Ó, menino, vamo pará de papo-furado, cê tá querendo a merda do dinheiro, não é?

– Não, moça, é que meu pai...

– É fogo, por isso não gosto de nada de graça, uma merda de uma rosa e...

– Moça, é que meu pai morreu e...

– Vai pra puta que te pariu, menino, cê num tem o que fazer, não é, Seu trombadinha.

– Mas moça...

– Ah!, vai pro inferno, não tenho tempo pra isso não

O telefone foi desligado, Dinoitinha ficou com ele por alguns segundos no ouvido, sua mãe perguntava a todo o momento o que estava acontecendo, ele largou o aparelho:

– Ela tá nervosa, mãe, depois a gente liga.

(Ferréz, 2014, p. 258-259)

Conquanto longo, o trecho não apenas denuncia a questão da indiferença da classe social privilegiada pelos desfavorecidos, mas sobretudo a desigualdade social que assola o nosso país. Enquanto uns têm muito, desfrutando do luxo e gastando dinheiro com coisas supérfluas, outros têm tão pouco, a ponto de não ter condições financeiras para enterrar um ente querido. Este episódio narrativo, assim como os demais aqui expostos, evidencia o caráter exemplar da situação-limite trágica que, apesar do cunho pessoal, ganha um alcance coletivo. Isso quer dizer que a representação do destino individual de cada personagem acaba por trazer à tona uma representação coletiva ao tratar, não do destino de um herói, mas, sim, de toda uma comunidade, pois opera sob a esfera da denúncia. Ou seja, através da exemplificação pessoal, Ferréz faz uma denúncia social de alcance coletivo.

Outro exemplo do romance que põe à mostra a disparidade social entre a classe dominante, que detém o poder, e a classe dominada, à mercê daquela, é a experiência de Celso Capeta trabalhando de pintor da casa de um “bacana”:

Entre várias histórias falava detalhadamente sobre a época em que trabalhava de ajudante de pintor, os filhos do patrão na piscina, rindo, tomando suco de laranja ou chocolate em caixinha, a mãe dos meninos ficava lendo embaixo da árvore no jardim, os filhos eram vigiados pela empregada. Não cansava de narrar aos amigos de cerveja que o teto da garagem era enorme, muito trabalho, também o patrão tinha cinco carros. Celso Capeta falava e começava a comparar a casa dos patrões com a sua casa, dizia alto que na casa deles tinha piscina, hidromassagem, e na sua córrego fedorento, chuveiro com extensão queimada. (Ferréz, 2014, p. 18-19)

Na variante contemporânea, o trágico é, portanto, um conceito atrelado a uma grave anomalia no corpo social, aspecto que está ostensivamente presente em *Manual prático do ódio*, uma vez que põe à mostra moradores de uma favela na cidade de São Paulo que, expostos a toda sorte de vulnerabilidade e fragilidade, têm suas vidas atravessadas pela tragédia pessoal, desdobramento de uma tragédia de ordem social, pois, ainda que cada um dos personagens tenha sido movido por uma razão particular para cometer crimes, conforme destacado, há uma força maior pesando sobre eles – um sistema de poder que promove o desequilíbrio social:

[...] o aluno passou despercebido, pois tinha trocado o uniforme por roupas mais simples para ir embora para casa, todos na escola passaram a adotar a prática depois que alguns colegas foram assaltados no percurso entre a casa e a escola, as vítimas eram sempre jovens de 14 a 16 anos, e os executores dos furtos também tinham a mesma idade, a única diferença entre os jovens que roubavam e os roubados é o muro social que divide o país. (Ferréz, 2014, p. 48)

Este trecho revela, uma vez mais, a opção estética de Ferréz em oferecer destaque a um conjunto invisível de sujeitos da periferia urbana, o que resulta, de acordo com Patrocínio, “na construção de um posicionamento político que lança mão da escrita como veículo de denúncias” (2013, p. 29). Não por acaso é que a trajetória de vida e o final fatídico desses sujeitos periféricos estão fundados na derrota, à qual estão de antemão condenados. Este pressuposto da inevitabilidade extrapola, desse modo, as fronteiras do espaço físico, já que o *pathos trágico* é acionado por uma estrutura de poder desigual, que põe os indivíduos à mercê de forças fatais, concorrendo para a sua condenação. Por isso, o romance oferece uma forte denúncia de cunho social, que visa a explicitar o descompasso social, bem como dar voz aos setores marginalizados da sociedade brasileira.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. *In*: ARISTÓTELES. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. p. 28-60. (Coleção Os pensadores).
- BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. Literatura brasileira contemporânea: caminhos diversos. *In*: BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile; OLIVEIRA, Vanderléia da Silva (org.). *Desafios contemporâneos: a escrita do agora*. São Paulo: Annablume, 2013. p. 17-33.
- BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile; OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. A narrativa brasileira no século XXI: Ferréz e a escrita do testemunho. *Navegações*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 23-30, 2014.
- CHAVES, Luana Hordones; OLIVEIRA, Jerônimo Dantas de; SILVA, Luciana Meira da. O ódio na prática: reflexões acerca da narrativa *Manual prático do ódio* de Ferréz. *Revista Baleia na Rede*, Marília, n. 1, p. 66-78, 2010.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- FERRÉZ (org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Planeta, 2014.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2005.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Crônica marginal. *In*: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 25-38.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A questão agora é outra. *Heloisa Buarque Projetos*, 2016. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-questao-agora-e-outra/>. Acesso em: 10 set. 2016.
- HOUAISS. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

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

MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.

MORICONI, Ítalo. A literatura ainda vale? (literatura e prosa ficcional brasileira: estados da arte – notas de trabalho). In: *CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC*, 8, 2002, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2002.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2013.

PUPPI, Ubaldo. O trágico: experiência e conceito. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 4, p. 41-50, 1981.

RESENDE, Beatriz. *Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCHOLLHAMMER, K. Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVEIRA, Eliane Pereira da. Manual prático do ódio: a ficção de um subalterno. *Revista Ideias*, Santa Maria, v. 22, p. 33-37, 2005.