



## Capítulo 2

### EL “REALISMO” EN FERRÉZ



## EL “REALISMO” EN FERRÉZ

Lígia Gomes do Valle (autor) <sup>1</sup>

Sidney Marques da Motta (tradutor) <sup>2</sup>

**Resumen:** En resumen, este capítulo presenta parte del estudio de la tesis doctoral titulada “Militância em Ferréz- uma discussão sobre a relação do modo de narrar com a intenção de representar a realidade” defendida en 2019 por la presente investigadora. Como conceptos principales, se destacan el “choque de lo real”, el “espacio autobiográfico”, la “representación” y los “nuevos realistas” cuando se trata de narrativas literarias sobre el espacio periférico de los grandes centros urbanos. Ferréz es un nombre destacado en la producción literaria y el estudio de las implicaciones intra y extraliterarias de sus obras se presenta en parte en este capítulo.

**Palabras clave:** Ferréz; literatura marginal; realismo.

**Abstract:** In summary, this chapter presents part of the study of the doctoral thesis titled “Militance in Ferréz- a discussion on the relationship between the way of narrating with the intention of representing reality” defended in 2019 by the present researcher. As main concepts, the “choque of the real”, the “autobiographical space”, the “representación” and the “new realists” stand out when it comes to literary narratives about the peripheral space of large urban centers. Ferréz is an outstanding name in literary production and the study of the intra and extraliterary implications of her works is presented in part in this chapter.

---

1 Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

2 Mestrando em Educação, Artes e História da Cultura - MACKENZIE - SP

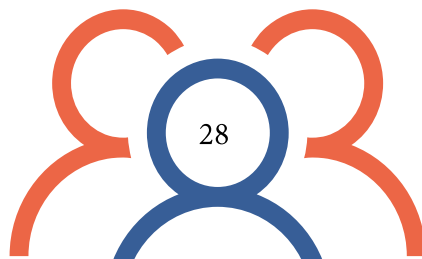
**Keywords:** Ferrez; fringe literature; realism.

El objetivo es aportar una reflexión sobre cómo podría configurarse el realismo en Ferréz. Para cumplir con este objetivo, se utiliza el término “nuevos realistas” para clasificar a los autores que han publicado recientemente narrativas que retratan la violencia de la cotidianidad urbana, principalmente de los barrios periféricos. Esta denominación fue utilizada por Karl Erik Schollhammer y será ejemplificada en el fragmento citado a continuación, tomado de la obra *Ficción brasileña contemporánea*. La discusión sobre este fragmento impregnará todo el capítulo, pues suscita interrogantes que servirán de base para el diálogo con conceptos como: “lugar de enunciación”, de Homi K. Bhabha; “efecto real”, de Roland Barthes; “compromiso”, de Jean Paul Sartre; “representación”, de Gayatri Spivak; “El regreso del autor”, de Diana Klinger y el “Choque de lo real”, Beatriz Jaguaribe.

Por lo tanto, el término “nuevos realistas” será discutido a partir del siguiente fragmento:

Não se trata de uma comparação estilística com os realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que encontramos, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo da ilusão de realidade. Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo, pois a diferença que mais salta aos olhos é que os novos “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios (SCHOLLHAMMER, 2009, p.53-54).

Inicialmente, destacaremos el porqué del término “nuevo” y de qué se trata el “realismo”. Así, al adentrarse en la teoría literaria del realismo, se pueden observar distintas posiciones críticas ante la pretensión de narrar algo lo más creíble posible, que es incluso una de las formas de reconocer



una obra denominada “realista”, como si puede verse en Roman Jacobson en su texto “Do realismo artístico”, pois, para o autor, o realismo é inicialmente caracterizado como: “uma corrente artística que adotou como objetivo reproduzir a realidade o mais fiel possível e aspira ao máximo de verossimilhança” ( JACOBSON, 2013, p.110).

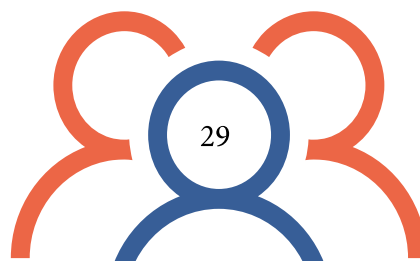
Sin embargo, Jacobson señala que el término “realismo” es polisémico y puede ser utilizado erróneamente, ya que, “(...) foi [e ainda é] utilizado de forma múltipla e equivocada” (JACOBSON, 2013, p.110). Así, el autor advierte que por su polisemia este término puede ser peligroso y se debe tener cuidado al usarlo, por lo que es relevante resaltar qué sentido de realismo se le está atribuyendo al objeto de investigación. Tal vez por eso Karl Erik Schollhammer atribuyó dos veces el término “nuevos” y colocó entre comillas la expresión “nuevos realistas” en su texto.

Para aproximarnos al realismo en Ferréz, se analizará el texto de Jacobson con el fin de demostrar que el término “nuevos realistas” es un error más para categorizar un tipo de realismo.

Incluso antes de continuar la discusión del realismo en Ferréz a partir de la cita de Karl Erik y tratar la relación entre los conceptos destacados, cabe señalar que el concepto de “lugar de enunciación” permea todas las relaciones entre los conceptos, en la medida en que “a articulação da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica” (BHABHA, 1998, p. 21).

Esta negociación tiene una de sus aplicaciones en la militancia utilizada por Ferréz en sus performances extraliterarias como entrevistas, testimonios en blogs y en sus elecciones narrativas en la construcción de la trama. Esta militancia añadió visibilidad y potenció el surgimiento de otros escritores también de las periferias urbanas.

O acesso ao poder político e o crescimento da causa multiculturalista vêm da colocação de questões de solidariedade e comunidade em uma perspectiva intersticial. As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência



através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto - ao mesmo tempo uma visão e uma construção – que leva alguém para “além” de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente (BHABHA, 1998, p.21-22).

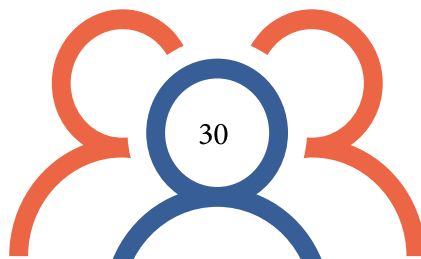
El sentido de solidaridad y comunidad comienza a emerger de este escenario en el que los escritores cuentan la historia de los oprimidos social y culturalmente a través de una voz que está física y culturalmente en el mismo “lugar”, es decir, Ferréz reafirmando el hecho de ser residente. de la periferia y retratar la periferia en la que vive en su obra es una forma de construir un intelectual solidario que incluso busca motivar a otros escritores de barrios periféricos a adoptar el mismo tipo de actitud.

En su capítulo “Difusión – tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”, al tratar de la diferencia cultural, Bhabha reafirma la importancia del “dónde” se habla:

A analítica da diferença cultural intervém para transformar o cenário de articulação- não simplesmente para expor a lógica da discriminação política. Ela altera a posição de enunciação e as relações de interpelação em seu interior; não somente aquilo que é falado, mas de onde é falado; não simplesmente a lógica da articulação, mas o topos da enunciação (BHABHA, 1998, p.228).

Así, la diferencia cultural actúa alterando las posiciones de enunciación, haciendo de Ferréz un escritor que emerge autenticando su lugar de enunciación y reafirmandolo a través de las justificaciones de sus elecciones narrativas.

Este aspecto debe ser tenido en cuenta en las discusiones que siguen sobre el realismo presente en la prosa de Ferréz, ya que los aspectos extraliterarios ayudan en la delimitación de su lugar de

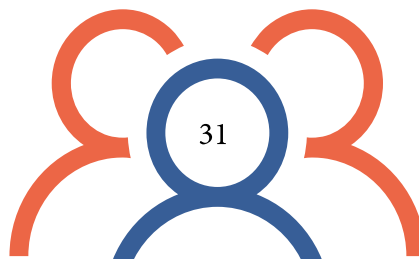


enunciación así como en su militancia que se desliza en sus elecciones narrativas en la construcción de sus tramas. literario. Este lugar de enunciación está representado de alguna manera por el extracto “O que encontramos, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos” (SCHOLLAMMER, 2009, p.53-54). No se trata sólo de una “voluntad”, en el caso de Ferréz, existe ese proyecto explícito acuñado por iniciativas performativas intra y extratextuales.

Antes de retomar la discusión sobre el término “nuevos realistas”, pretendemos destacar la discusión sobre el realismo llevada a cabo por Compagnon em *O demônio da teoria* en su tercer capítulo titulado “Mundo”. Para retratar la relación del lenguaje cotidiano realizado extratextualmente con el lenguaje literario, Compagnon rescata la concepción de los “Actos del lenguaje” de Austin, destacando así el siguiente pasaje de la obra:

Para que haja um ato de linguagem, por exemplo, um performativo em palavras como “Eu prometo que...”, ele propunha na realidade esta condição: “Ninguém negará, penso eu, que estas palavras devam ser pronunciadas ‘seriamente’, e de maneira a serem tomadas “a sério” [...]. Não devo estar brincando, por exemplo, nem escrevendo um poema”. Como acontece no caso de uma brincadeira ou de uma encenação teatral, o poema não nos obriga a nada (COMPAGNON, 2006, p. 134).

Mimesis, para Compagnon, trata estos actos de lenguaje de cada época de una manera que solo compone la trama en la narración y no establece las implicaciones de estos actos de lenguaje cuando se anuncian en la realidad, en lo fáctico: “Em literatura, um ato de linguagem aparente não é realmente um ato de linguagem, mas somente a mimesis de um ato de linguagem real” (COMPAGNON, 2006, p.135). Así en la ficción “se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são atos fictícios, concebidos e combinados



pelo autor” (COMPAGNON, 2006, p.135). Estos actos de lenguaje ficticio también garantizan la verosimilitud, haciendo posibles y creíbles las relaciones entre los personajes.

Compagnon concluye que recientemente al analizar las obras somos más tolerantes o más curiosas con respecto “às práticas linguareiras existentes, e interessa-nos, pois os mundos produzidos pelos jogos de linguagem” (COMPAGNON, 2006, p.135). Los juegos de lenguaje de Ferréz establecen una estrecha relación entre sus actos de habla en entrevistas y testimonios extratextuales y los actos de lenguaje presentes en el narrador o narrador personaje, lo que obliga al lector a no diferenciar las instancias enunciativas de la vida real y ficcional.

En entrevista con “El País”, el 27 de abril de 2015, el escritor Ferréz responde a la pregunta sobre los pobres que están en contra de Bolsa Família de la siguiente manera: “É aí que eu acho fantástico o poder da mídia e da classe alta. Eles conseguem fazer com que o povo fique contra o povo. O culpado é a vítima. Sempre” (BARCA, 2015, s/p.).

Los medios de comunicación y la clase alta también son tratados en sus textos literarios con el mismo sesgo de indignación. La crítica a la televisión también está presente en varios fragmentos de *Capão Pecado*, la primera novela del escritor. Así, como la sección: “Qual será o lado real do monitor, o lado certo para se viver? Eles até tentam nos ludibriar, mas na realidade é um pouco diferente, e na TV a gente vê que a vida é muito bacana para quem tem uma boa porcentagem da riqueza nacional” (FERRÉZ, 2009, p. 17).

El cuento “O Plano”, de Ferréz, fue publicado en “Caros Amigos” en marzo de 1999 y reeditado en la obra de cuentos *Ninguém é inocente em São Paulo* y destaca la correlación de los actos de habla del autor a través de los actos de habla del narrador. En el cuento se destaca toda una estructura del capitalismo que aliena a la población, especialmente a la masa ya moldeada. La televisión se convierte entonces en un medio de alienación de este proceso, muy criticado por el escritor, y presente en la gran mayoría de sus escritos. Se observa cómo la televisión está presente y cómo ese “plano” que narra Ferréz en este cuento se refiere al proceso de alienación que segrega y estratifica aún más a la

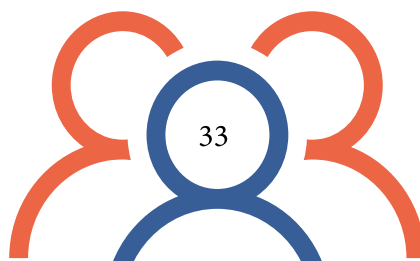
sociedad:

Não me admira que o plano funcione, os pensamentos são vadios, afinal essa é a soma de tudo, que? O rei do ponto? Esse tá sossegado só contando o dinheiro, informação? Não! O povo é leigo, não entende, então não complica, o assunto na favela só Casa dos Artistas, discutir na favela, só se o Corinthians é campeão ou não, nada contra; sabe, mas futebol não é arte, futebol é bola e homens correndo. Pra mim numa pega nada, desculpa quem gosta disso, mas é simples, é a regra da vida em simples lances, eu quero mais, quero regras complicadas, quero traços que tragam uma época que talvez não vivi, mas sinto, quero palavras que gerem vida, desculpa aí, meu (FERRÉZ, 2011, p.73).

La revuelta expresada en el lenguaje y la disculpa al final de la cita como provocación es similar a los actos extratextuales del lenguaje del escritor, lo que podría problematizar el aspecto mimético destacado por Compagnon y congruente con la necesidad de ampliar las relaciones y los juegos de lenguaje. a si analizas las obras de hoy como concluyes.

Un discurso similar aparece en el cuento “Cotidiano 100%” el mismo tipo de crítica y ejemplo se establece:

Tem gente trampano, tem gente indo e vindo, estudando, mas tem gente ajoelhando todos os dias também pelo pouco que conseguiu, tem dona Maria fritando filé mingon na casa da patroa e não tendo ovo para os filhos em casa. Tem gente daqui saindo pra fazer a segurança pra eles, e quando chega no bairro faz o sinal da cruz de entrar no barraco. A paz nunca vai voltar, porque a dor que se gerou além de se aconchegar está crescendo, Violência e ódio, em vez de paz e amor. As campanhas só ficam na tv, aqui é a realidade, trutão (FERRÉZ, 2009, p111).





El citado fragmento revela que este mismo sujeto no sólo se encuentra en el acto del lenguaje ficcional, sino que discursos similares son pronunciados y difundidos extraliterariamente por el escritor, como puede verse en su respuesta en una entrevista a la revista *Época* en febrero de 2014:

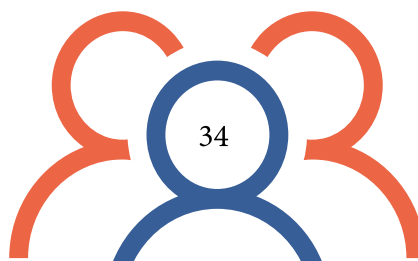
ÉPOCA – E a cultura do trabalho, do cara que acorda cedo porque acredita que vencerá na vida?

Ferréz – Isso é o que mais tem. Se você vier na periferia às 4h30 da manhã, os ônibus estarão lotados. Ladrão não acorda a essa hora. Há um enorme contingente de pessoas que sai de madrugada da periferia para servir o lanche da elite, para cuidar da segurança da elite. Elas voltam para casa e muitas vezes não têm comida nem segurança para elas mesmas. A sorte do Brasil é que as pessoas da periferia são honestas (MARTINS, 2014, s/p.).

La expresión del narrador. “A paz nunca vai voltar, porque a dor que se gerou além de se aconchegar está crescendo” condiz com o título da entrevista “Ferréz: ‘o rolezinho foi só o primeiro ato’” que fue tomado de una de las respuestas del escritor. Aún en esta entrevista, se destaca el siguiente extracto del discurso de Ferréz::

O motorista de táxi reclama dos impostos e dos corredores de ônibus, o cobrador reclama do salário. Todo mundo está insatisfeito. Houve passeatas por aqui e nos bairros em volta, organizadas por moradores. Quando acontece queima de ônibus, são os moradores mesmos. Não é coisa de bandido. Os moradores estão revoltados, e o ônibus é o único contato que eles têm com o Estado (BARCA, 2015, s/p.).

De esta forma, se destaca que no sólo en entrevistas y actuaciones extraliterarias el escritor



demarca su personalidad de escritor militante. También delimita esta posición militante en las estrategias narrativas y proporciona una atmósfera en la que el espacio autobiográfico actúa y puede ser proporcionado por la yuxtaposición entre el acto de habla extraliterario del autor y el acto de habla ficcional.

Ocurrió una demanda por la publicación de un cuento de Ferréz, “em resposta” “en resposta” al episodio del robo del Roléx de Luciano Huck. A continuación, un extracto que relata la indignación del presentador:

Como brasileiro, tenho até pena dos dois pobres coitados montados naquela moto com um par de capacetes velhos e um 38 bem carregado. Agora, como cidadão paulistano, fico revoltado. Juro que pago todos os meus impostos, uma fortuna. E, como resultado, depois do cafezinho, em vez de balas de caramelo, quase recebo balas de chumbo na testa (Folha de São Paulo, 2007, s/p).

Por haber sido publicado en Folha de São Paulo y por ser “una respuesta” al hecho, el texto no fue leído como ficción sino como reportaje, noticia de indignación, provocando exposición del individuo detrás del texto literario. Ferréz incluso tuvo que explicarse ante la policía según información extraída del sitio web “Mural Brasil” (AZEVEDO, 2010).

Esta exposición de la persona natural busca diluirse en el concepto de ficción como mimesis de los actos de lenguaje cuando Ferréz atravesaba esta situación judicial, como se puede apreciar en las palabras de su blog:

Fiz o texto, a pedido do coordenador de artigos Uirá Machado, que trabalha na Folha. Ele me mandou a carta de Luciano Huck, sobre seu assalto no Jardins. Coloquei o nome de: Pensamentos de um “carreria”, e com minha mente literária e ingênua fiz uma ficção onde o ponto de vista eram dos ladrões.

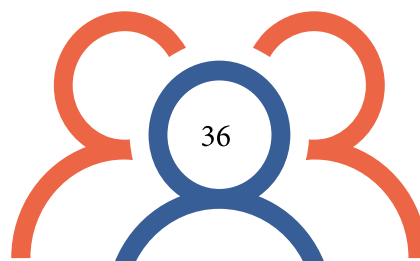
Quando enviei o artigo para ele, que foi escrito em 5 horas, me mostrei preocupado por ser quase um conto, e podia fugir do estilo do espaço Tendências/ Debates, mas o texto foi publicado.(...) Recebi [centenas de cartas] sobre meu texto de ficção (FERRÉZ, 2007, s/p) (grifo meu).

Las expresiones “artículo que envié”, “casi un cuento” y “mi texto ficticio” se encuentran en su citada declaración. Este texto, que transita entre la realidad y la ficción, fue publicado como respuesta a la carta de Luciano Huck en Folha de São Paulo. Así, se observa a Ferréz nombrando su texto de diferentes maneras, permitiendo la discusión sobre el personaje ficcional de “Pensamentos de um correria”. Sin embargo, al escribir en el blog la frase “mi mente literaria e ingenua”, Ferréz demuestra una ironía y testifica a su favor frente al riesgo de exposición como individuo al demostrar su indignación como autor de ficción. La mencionada ingenuidad marcada en el discurso de Ferréz puede oponerse a la respuesta que esta autora le dio a Tatiana Merlino en una entrevista con la revista Caros Amigos:

Tatiana Merlino- O que tem de luta? Como é que é a luta e a resistência na periferia hoje?

Ferréz- A luta pelos meios intelectuais e pelos meios de produtos, né? Que lança independente, de fazer aquela corrente, sabe? De tentar galgar, de aprender a tramar, de aprender a pegar um padrão capitalista e mudar um pouco para não ser tão perverso, tem todo esse lado empresarial que a periferia tá pegando (...) e tem toda uma outra luta também, que é a da população se conscientizando (HERMANN, 2009, p.15).

Así, parece que las anteriores palabras de Ferréz demuestran que la mencionada “mente literaria ingenua”, al escribir un cuento en respuesta al texto de Huck publicado en Folha de São Paulo, se



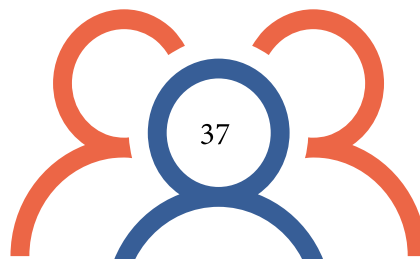
configura como una estrategia cuando afirma que la mayoría de los autores vinculados a la Literatura Marginal se encuentran dentro de la lógica capitalista de los círculos intelectuales y de producción literaria y son conscientes de la vertiente empresarial que implica la inserción y promoción de sus obras en el mercado editorial.

En la crónica “Voltei e estou armado”, presente en la obra *Cronista de um tempo ruim* (2009), Ferréz escribe como “respondiendo” a este episodio del robo del Rolex y la acusación de condonación del crimen:

Apologia é feita no caixote que serve de armário no barraco, no pedido do filho por mais um paço e o saco sem nada, pela humilhação na fila da igreja, pela esmola da cesta básica. O que escrevemos só é nocivo pros porcos ricos, que dizem não saber o porquê de tudo isso, enquanto na bolsa de valores milhares de vidas são determinadas com jogadas especulativas. A sessão de cartas foi apelativa, todo mundo contra o pretense contista, que ousa ser escritor e dar opinião contra o artista global, que ousa pensar em época próxima ao carnaval, que ousa questionar a propriedade e defender marginal (FERRÉZ, 2009, p.53).

Lo que se puede ver es que el escritor busca establecer una postura militante que permee la construcción de su rol de escritor y así revelar características de su escritura, es decir, ser militante, como esta postura “contra el sistema” contra el mantenimiento de la del status quo en el curso de sus escritos en varias publicaciones. Todavía se destaca, en el prólogo del libro *Os ricos quem morrem* (2015), otra referencia más a este episodio del robo del rolex y la acusación de apología del crimen:

Tumultuando na escrita, vi minha vida também sendo tumultuada. Numa encomenda de um jornal. Algumas linhas de conto, um ponto de vista, e um processo, que me levou a uma delegacia. Me ameaçaram de cadeia por ter

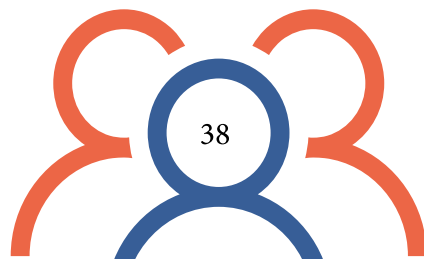


escrito um texto, logo eu que tive tudo ali para ser de fato um criminoso, estava sendo acusado de apologia ao crime. O delegado, o escrivão e um leitor solitário na porta da delegacia com um livro meu na mão, dizendo que estava lá para me dar uma força, e ainda um jornalista para cobrir. Algumas palestras canceladas, as revistas e jornais a favor da “vítima”, meu nome jogado aos porcos. E nos becos e vielas, recebia abraços.

- Faço o sistema tremer mesmo irmão, dá boi pra esses boizão, não (FERRÉZ, 2015, p.11-12).

La cita de Karl Erik Schollhammer, que abre este capítulo, trata de la falta de “ingenuidad” posible con respecto a la ilusión de la realidad. No es, por tanto, un realismo tradicional e ingenuo de la ilusión de la realidad que los llamados nuevos escritores “nuevos realistas” quieren provocar efectos de otros medios de realidad, según Schollhammer. Al considerar que la convención utilizada no está demarcada por el cientificismo como en el realismo tradicional o con “R” mayúscula, se puede estar de acuerdo con el extracto del crítico, pero el lugar de enunciación que está demarcando Ferréz eliminaría la posibilidad de la ingenuidad de la ilusión de ¿la realidad? Incluso reconociendo la ironía del adjetivo “ingenuo”, este cuestionamiento sigue siendo válido. Veremos más adelante que la ilusión no es la misma que la del siglo XX. XIX, aun así, la ingenuidad no puede ser excluida de este juego de lenguaje del escritor, ya que el “choque de lo real” como se verá más adelante en este capítulo es una tendencia mediática y el escritor parece responder a ella al mismo tiempo. que busca su militancia.

Es posible proponer, entonces, una percepción de la Literatura Marginal que lleve a la reducción de los interrogantes que estas obras pueden suscitar en relación al tránsito entre lo fáctico y lo ficcional, pues, al mismo tiempo que se percibe el aspecto ficcional de las novelas, los autores revelan, a través de elementos extraliterarios, su compromiso con la verdad, la justicia y el hecho de narrar sus vidas como sujetos periféricos. Este aspecto nos retrotrae a una de las lecturas sobre el compromiso



que será la de Sartre en

O que é a literatura, porque Sartre fomenta el compromiso y una posición política. El compromiso se abordará más adelante en este capítulo y el segundo capítulo de esta tesis describirá con más detalle y ejemplos de las obras de Ferréz precisamente cómo se hacen las elecciones narrativas en línea con su militancia extraliteraria.

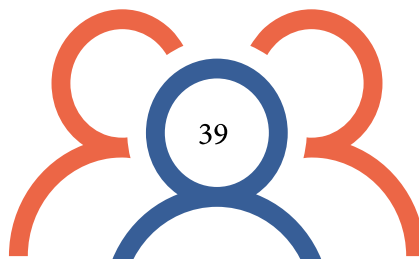
Volvemos a la discusión sobre el término de Schollhammer “nuevos realistas” y sobre la necesidad de especificar de qué realismo estamos hablando después de todo, como explica Jacobson. Pero al buscar clasificar las posibles formas de realismo en el arte y especialmente en la literatura, Jacobson se enfrenta a numerosas clasificaciones que se entrecruzan de diferentes maneras y combinaciones según el contexto en el que se inserta la obra.

El primer significado, llamado “significado A” do realismo é: “chamam realista a obra que o autor em questão projetou como verossímil” (JACOBSON, 2013, p.110). Este significado asigna un lugar central a la afirmación del autor. Al realizar una comparación del significado presentado, se puede decir que la obra de Ferréz es realista, pues hay una clara intención de “decir la verdad”, como se puede apreciar en sus palabras extraídas del prefacio de *Os ricos também morrem*:

uma introdução, para representar todos os amigos que morreram travando a guerra, aos que não puderam ver mais o sol de cada dia, aos que nunca souberam o valor de uma vida, e até aos que sorriem pouco. Que eu escreva com responsabilidade em nome dessa verdade de hoje (FERRÉZ, 2005, p.14).

En *Crítica e Verdade*, Barthes, si bien es partidario de la autonomía de la obra y de un análisis ceñido al lenguaje, nos deja la siguiente percepción de la tendencia por parte del lector:

Tendemos hoje, de modo geral, a pensar que o escritor pode reivindicar o sentido de sua obra e considerar, ele mesmo, esse sentido como legítimo, donde o inconveniente de uma interrogação insensata dirigida pela crítica ao escritor



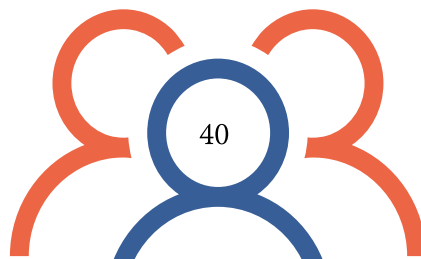
morto, à sua vida, às marcas de sua intenção, para que ele mesmo nos assegure da significação de sua obra: queremos a qualquer preço fazer falar o morto ou seus substitutos, seu tempo, o gênero, o léxico, enfim, toda a contemporaneidade do autor, pretendemos ser proprietários por metonímia do direito do escritor morto sobre sua criação (BARTHES, 2007, p.2017).

El citado fragmento, aunque realizado como una crítica a la tendencia del lector a revivir al autor tras la teoría de la muerte del autor, es un proceso similar al que se encuentra hoy en día en lo que se refiere a la recepción de las obras de Ferréz. Esta relación entre el regreso del autor y su intención de componer la tríada autor, obra y lector pasa entonces a ser considerada. Así, Jacobson destaca el “significado B” del realismo como aquel dirigido a la impresión del lector: “chamam de realista a obra que quem a julga percebe como verossímil” (JACOBSON, 2013, p.110).

Así, se destaca el extracto tomado del diario Folha de São Paulo, el 6 de enero de 2000. El artículo sobre Capão Pecado titulado “Bem-vindo ao ‘fundo do mundo’”, del periodista Iván Finotti demuestra que, incluso antes de la publicación del libro, el periodista presenta la siguiente información: “Desempregado do Capão Redondo escreve romance baseado em histórias verdadeiras” (FINOTTI, 2000, s/p.). El significado B atribuye al juicio del lector el hecho de que la obra parezca realista o no, pero al considerar a Ivan Finotti como un lector que influye en otros lectores por sus ubicaciones en un vehículo de información de alta circulación, todavía se puede verificar la complejidad de las relaciones. entre autor, obra y lector.

Si la intención es: “narrar la verdad”, se destaca la teoría de la imposibilidad de los autores de retratar lo real a través del lenguaje, también presente en Barthes, ya que todo lenguaje es el resultado de elecciones de vocabulario y una construcción humana sobre partes únicas. de un todo no capturado

Según Compagnon, en la obra *O demônio da teoria*, en esta perspectiva de imposibilidad, el autor da el lugar principal a la escritura, al texto, o incluso, al “escritor”, que nunca es más que un



“sujeto” en el sentido gramatical o lingüístico, siendo un papel no una “persona” en el sentido psicológico, el texto sería así un tejido de citas (COMPAGNON, 2006, p.50-51).

En el texto “A morte do autor”, Barthes destaca que es en el lector y no en el autor el lugar donde se produce la unidad del texto y por eso Barthes critica la interpretación de la obra por parte de quienes la produjeron. “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confidencia” (BARTHES, 1968, p. 02).

Entonces Compagnon concluye que “como se de uma maneira ou de outra, a obra fosse uma confissão, não podendo representar outra coisa que não a confidência” (COMPAGNON, 2006, p.50-51). Ahora bien, ¿no serían el aspecto de la confidencia y la confesión los elementos que intervienen en el escenario actual en el que Ferréz escribe como escritor?

Una vez más, la demarcación del lugar de enunciación y la militancia de Ferréz pueden ayudar al lector a crear la “empatía” que lo llevará a leer las obras, haciendo aproximaciones centradas en la vida del autor y los elementos fácticos de la obra, que es ficción. y no una autobiografía, a la manera tradicional, es en este sentido que se aborda el concepto de espacio autobiográfico de Phellipe Lejaune en mi tesis de maestría titulada “O espaço autobiográfico na literatura marginal” defendida en 2014.

Ivan Finotti también destaca en su informe el siguiente fragmento: “(...) morador do distrito do Capão Redondo e que acaba de concluir ‘Capão Pecado’, um romance baseado nas histórias reais que viveu e viu” (FINOTTI, 2000, s/p.). Este fragmento refuerza la pretensión realista de la obra y la perspectiva del lector en relación a ella incluso antes de leerla, lo que puede contribuir a la fundamentación de los conceptos A y B y son tendencias consideradas en el escrutinio del lector.

Pero al resaltar el discurso de Ferréz, Finotti nos ofrece otra mirada sobre la obra, que es la de la ficción por encima de la relación con lo fáctico: “Meu amigo Marcos Roberto de Almeida aparece no livro como o personagem Marquinhos. Na história, ele morria. Só que ele acabou morrendo na vida real, assassinado por um assaltante. Agora, vou deixar ele vivo no livro” (FINOTTI, 2000, s/p.).



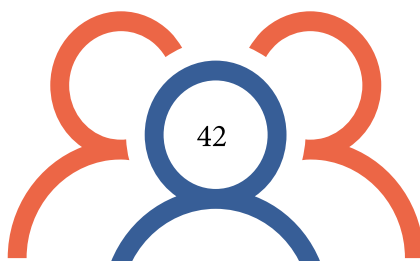
Este fragmento enfatiza que la periferia de la obra es una periferia construida por el autor, si es una construcción, ¿qué la catalogaría como una obra realista? Vuelve al lugar de la enunciación como el concepto que regirá la discusión sobre el realismo en Ferréz, tal como se acuña especialmente en las estrategias extraliterarias y de militancia del escritor.

Karl Erik Schollhammer al final de su cita señala que “Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo, pois a diferença que mais salta aos olhos é que os novos ‘novos realistas’ querem provocar efeitos de realidade por outros meios” (SCHOLLAMMER, 2009, p.53-54). Los “efectos de realidad” nos remiten al concepto de “efecto real” de Roland Barthes en un texto homónimo. Se puede rescatar este concepto, aunque se trate, principalmente, de obras de autores realistas del siglo XIX.

Puede verse que, para Barthes, aunque la escritura literaria se hace “em nome de uma plenitude referencial” (BHARTES, 2004, p. 190), lo “real” funciona en la narración como una forma de connotación, incluso cuando los autores denotan “os detalhes da obra diretamente do real” (BHARTES, 2004, p. 189).

Así, lo “real”, en la obra, se construye a partir de lo que, en el texto, “Efeito de real”, Se llama la “ilusión referencial”. Para Barthes, el barómetro en *Um coração simples*, de Flaubert no significa nada en el contexto de la narración, es un accesorio “superfluo” en la descripción del entorno, pero se describe para provocar “un efecto de realidad”, una ilusión en el lector de que está presente en la habitación y ve los objetos que estaban ahí, aunque estos objetos no expresen significado para el contexto de la obra, como el piano en la habitación hace referencia a la condición económica, pero el barómetro estaría brindando una “nueva” experiencia de la realidad al lector

Jacobson retrata el realismo del siglo XIX como una escuela literaria y este es el significado C de realismo: “chamam de realista a soma dos traços característicos de uma escola artística do século XIX” (JACOBSON, 2013, p.112) y destaca que “o realismo é convencional” (JACOBSON, 2013, p.112), pues la verosimilitud depende de las convenciones, por lo que el realismo es también conven-



cional.

Por lo tanto, la noción de realismo puede cambiar con el tiempo, como las convenciones también cambian según el tiempo. Las convenciones dependen de cada época y de los autores que “deve impor à percepção uma nova forma” (JACOBSON, 2013, p.112). Así, lo que Barthes llamó el efecto de lo real y la ilusión referencial en las obras realistas del siglo XIX no es más que una forma de dotar al lector de una “nueva” percepción de lo real.

Pero esta es una tendencia en la literatura y “nuevos medios para proporcionar efectos de realidad”, como destaca Karl Erik Schollhammer en la cita utilizada al inicio de este capítulo, hace viable la discusión sobre un posible “efecto de realidad” en Ferréz. . Este efecto de lo real en Ferréz no es el mismo que describe Barthes, ya que la inserción del lector en el escenario se da a través de estrategias de verosimilitud intra y extratextual. De esta manera, se establece un pacto de lectura y lo que aún se percibe es que esa periferia narrada se ve tensionada por el lugar de enunciación, ya sea en el discurso del narrador o en las implicaciones sociales y políticas que estos escritores brindan en el ámbito extraliterario.

La voluntad de retratar la realidad de una manera “mejor” que la anterior, provoca rupturas con la tradición imperante hasta entonces, creando una convención con el objetivo de obtener una mayor verosimilitud artística. Esto se puede ejemplificar con el cientificismo del siglo XIX, ya que los autores le atribuyen una nueva forma de retratar la realidad en la sociedad, que sería el estudio de las patologías con la actualización de la expresión “delirio de enriquecerse” en lugar de “voluntad o deseo”. para enriquecerse”, por ejemplo, como se puede ver en el extracto tomado de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo: “Proprietário e estabelecido por sua conta, o rapaz atirou-se à labutação ainda com mais ardor, possuindo-se de tal delírio de enriquecer, que afrontava resignado as mais duras privações” (AZEVEDO, 1997, p.01).

Se puede apreciar que el uso de estos términos, provenientes del cientificismo de la época, puede resultar algo inusual para la época en que se estrenaron las obras. Así, lo que hoy se entiende

por Realismo, con R mayúscula, puede haber sido fruto de esta iniciativa que hizo de lo insólito un proceso habitual y una convención.

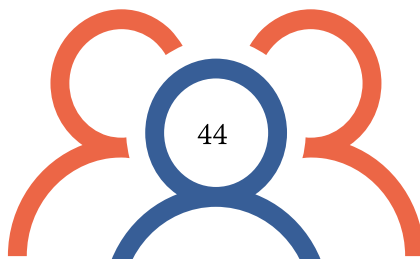
El término “delirio” pudo haber sido utilizado en su sentido habitual o no, lo que dictará la elección interpretativa será la convención, porque “tal palavra inesperada pode ser tanto a denominação figurada como a denominação própria; é preciso saber qual das duas está em uso” (JACOBSON, 2013, p.113).

Ante esta dependencia de las convenciones de cada época, es necesario revisar los conceptos presentados hasta ahora para demostrar sus ambigüedades. De esta manera, Jacobson nos presenta un significado asociado al primer significado presentado anteriormente (significado A), que sería el “tendência de deformar os cânones artísticos em curso, interpretada como maior proximidade da realidade” (JACOBSON, 2013, p.114) y otro significado que también se asocia con el primer significado presentado que se refiere a “tendência conservadora no interior de uma tradição artística interpretada como fidelidade à realidade” (JACOBSON, 2013, p.114).

Según el significado A, que sería la intención del autor de crear una obra realista, parece que Ferréz está más centrado en la tendencia a deformar los cánones artísticos que en ser conservador. Recuerde que este es el significado A que se basa en aspectos subjetivos por parte del autor, es decir, su aspiración. Así, se destacan las siguientes declaraciones de Ferréz en el informe de Finotti: “Quando um pobre tem uma dificuldade com palavra, não acha dicionário na favela. Quero que os boys sintam o mesmo. Não vai ter glossário, não. Se o cara não trinca, não vai entender mesmo” (FINOTTI, 2000, s/p.).

Llevar la jerga y la forma de hablar de la gente de la periferia a Ferréz es algo que rompería con la historia lectora de la población económicamente más favorecida.

Este argumento podría haber tenido mayor efecto antes de que los medios de comunicación difundieran masivamente los contextos de las periferias. No hay muchos términos que no sean entendidos por el contexto presente en la narración, esto puede ser un reflejo del contacto con la cultura de



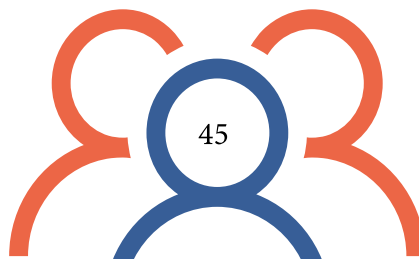
la periferia a través de los medios de comunicación, lo que podría reducir las barreras existentes en la intención de Ferréz de provocar dificultades en la lectura.

En *Planeta favela*, de Mike Davis, hay datos que apuntan a la existencia de una “generalización de las favelas”. Aun considerando la definición de favela como “restrita às características físicas e legais do assentamento” (DAVIS, 2006, p.32) y evitando considerar las “dimensiones sociales” (ídem), que son más difíciles de medir, la conclusión empírica de la ONU es que sólo el 19.6% de los mexicanos urbanos son considerados residentes de favelas. Incluso utilizando esta definición restrictiva, como advierte Davis, la ONU estima que había al menos 921 millones de favelados en 2001 y más de 1.000 millones en 2005. Estos argumentos fueron rescatados de la obra *Planeta favela* para problematizar el aspecto de lo particular en el lenguaje. propuesta por Ferréz, aunque no se puede decir que lo particular no se entrecruce en las innumerables posibilidades simbólicas que emergen de la relación con el lenguaje, la historia y lo social.

Otra cuestión que surge se centra en la intención de llevar a cabo la ruptura, pero llevar a cabo la tradición eligiendo elementos que antes se consideraban como convención a la hora de plasmar lo real en la obra. Así, Ferréz pudo haber llevado a cabo diversas estrategias descriptivas y narrativas que “refletem a realidade bem de perto” (JACOBSON, 2013, p.110).

Con esto, el narrador ojo de cámara, por ejemplo, no sería una innovación en la obra de Ferréz. De esta forma, el realismo presente en Ferréz no lo convierte efectivamente en un escritor categorizado como “nuevos realistas” en el sentido de hacer posible una nueva (nunca utilizada) forma de realismo en el arte.

Pero continuando con la problematización de los intentos de categorizar el realismo en las obras, destacamos ahora la perspectiva del lector a través del significado B de Jacobson. Asociado con el segundo significado resaltado, se destaca “sou um revolucionário em relação aos hábitos artísticos em curso e percebo sua deformação como uma maior aproximação da realidade” (JACOBSON, 2013, p.114). Asociado al significado B también se destaca “sou um conservador e vejo a deformação dos



hábitos artísticos em curso como uma degradação da realidade” (Idem).

Si el lector se comporta como un conservador, las consideraciones de Jacobson son las siguientes:

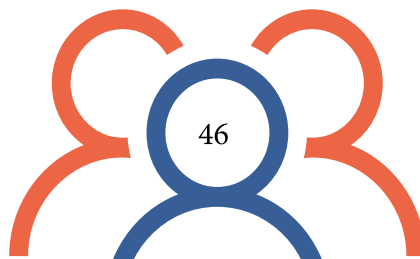
podem ser chamados realistas unicamente os fatos artísticos que, para mim, não contradigam os hábitos artísticos em vigor; mas, já que do meu ponto de vista, os mais realistas são os seus próprio hábitos (a tradição a que pertença) e já que estes últimos só se realizam em parte no âmbito das outras tradições, mesmo se não os contradigem, só se verá nessas outras tradições um realismo parcial, embrionário, não desenvolvido ou decadente, ao mesmo tempo que declarei ser o único realismo autêntico, aquele em cujo espírito fui educado (JACOBSON, 2013, p.115).

Una vez establecida por convención cierta tradición, por ejemplo la del Realismo del siglo XIX, los nuevos artistas que pretenden ser más realistas con otras técnicas son “obligados a se declarar neorrealistas, realistas no sentido superior da palavra e estabelecer uma distinção entre o realismo aproximativo, ilusório (o da tradição vigente) e qualele que é autêntico (isto é, o deles mesmos)” (JACOBSON, 2013, p.115).

Así, “ilusorio” y “autêntico” se utilizarán según cada época y cada convención del realismo. Si es aceptado por el lector como “sou um revolucionário em relação aos hábitos artísticos em curso e percebo sua deformação como uma maior aproximação da realidade”(idem) estos supuestos “neorrealistas” serán vistos como la nueva convención de lo real.

Así, Karl Erik Schollhammer, al utilizar la expresión “nuevos ‘nuevos realistas’” para identificar la producción reciente que aborda la violencia urbana, puede referirse a esta tendencia a “recrear” el realismo frente a las convenciones de la tradición literaria vigente.

Pero no se puede decir que estos escritores sean los realistas de hoy en comparación con el



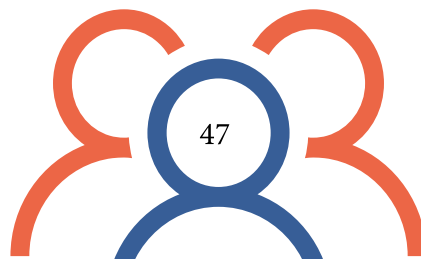
Realismo como escuela del siglo XIX, porque al afirmar que “Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo da ilusão de realidade” lo que Schollhammer puede querer decir con este período de su cita es que “ingenioso” e “ilusorio” era el realismo como escuela, pero que el realismo de estos “nuevos realistas” no se trata de eso. ¿Qué clase de realismo es este entonces? ¿Qué no es ilusorio? Parece que si se interpreta de esta manera, la expresión “nuevos realistas” puede provocar la mala interpretación de lo que es una obra realista según cada época expresada por Jacobson en el párrafo anterior.

Jacobson considera la existencia de una “plataforma estética del realismo en general” (JACOBSON, 2013, p.117) esto significa que las técnicas utilizadas anteriormente pueden reaparecer como “nuevas” solo para oponerse a la convención actual. Es evidente que Karl Erik no considera esta característica del realismo en general, sino que parte del concepto de realismo como el realismo del siglo XIX que es el “C significado” de Jacobson, quizás por eso prefirió utilizar la expresión “nuevo realistas”.

La discusión sobre las convenciones sigue, ahora en Sartre, a través de su obra *¿Qué es la literatura?*. Para animar a los autores a participar, afirma que “As artes de uma mesma época se influenciam mutuamente e são condicionadas pelos mesmos fatores sociais” (SARTRE, 1993, p.10). Obedecen en sentido mimético a lo que el lector es capaz de percibir, por lo que también se destaca el siguiente fragmento:

Quem poderia distinguir o verde-maçã de sua ácida alegria? E já não será excessivo dizer “a alegria ácida do verde-maçã”? Há o verde, há o vermelho, e basta; são coisas, existem por si mesmas. É verdade que se pode conferir-lhes, por convenção, o valor de signos (SARTRE, 1993, p.10).

Sartre diferencia al escritor del pintor dentro del arte, como “O escritor pode dirigir o leitor e, se descreve um casebre, mostrar nele o símbolo das injustiças sociais, provoca nossa indignação”



(SARTRE, 1993, p.12). Sartre estabelece una relación entre prosa y compromiso debido a que la prosa trata más de significados que la poesía y la pintura, por ejemplo:

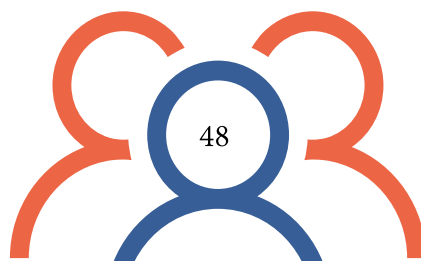
O escritor, ao contrário, lida com os significados. Mas cabe distinguir: o império dos signos é a prosa; a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música. Na poesia, “você não pode nem sonhar em engajar”. De fato. Mas por que haveria eu de querer fazê-lo? Porque ela se serve de palavras, como a prosa? Mas ela não o faz da mesma maneira; na verdade, a poesia não se serve de palavras; eu diria antes que ela as serve. Os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem (SARTRE,1993, p. 13).

Sartre considera esta proximidad de la prosa, con el sentido y las convenciones, orientada al compromiso en la medida en que es utilitaria:

Na poesia, “não seria concebível manter-se no plano do projeto utilitário, considerando as palavras como instrumentos e, ao mesmo tempo, querer retirar delas sua utilidade. Na verdade, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos” (SARTRE, 193, p. 13).

Si sirve para algo, ¿cuál sería? “Temos o direito de perguntar ao prosador inicialmente: com que finalidade você escreve? Em que empreendimento você se lançou e por que necessita ele do recurso à escrita?” (SARTRE, 1993, p.19). Para Sartre “o escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, súplica, insulta, persuade, insinua” (SARTRE, 1993, p.18). Se retoma el concepto de acto de lenguaje mimético. Se destaca así que, para Sartre, el lenguaje, en prosa, es una extensión de los sentidos del escritor:

O falante está em situação na linguagem, investido pelas palavras; são os pro-



longamentos de seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos; ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo (SARTE, 1993, p.16).

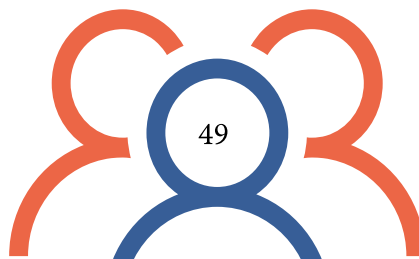
Se observa que Ferréz utiliza su militancia para cierta “utilidad” destinada a su obra: “revertir el mito de la marginalidad”. El narrador y los personajes se ubican en la trama para llevar al lector a darse cuenta de que existe un lado humano y bueno de los habitantes de la periferia, incluso en medio de la desigualdad y la violencia social y económica.

Esta violencia se justifica cuando el objetivo es revertir el sentido negativo que ya se ha constituido socialmente en relación a la periferia urbana, como un prejuicio establecido en la cultura que generaliza que todo habitante de la periferia es un delincuente. Al rescatar el “principio de reversibilidad” de Antônio Candido, utilizado como técnica narrativa en *A hora e a vez* de Augusto Matraga, de Guimarães Rosa, Ferréz podría encajar en lo que Sartre busca describir:

Falar é agir: a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo (...)  
O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana (SARTRE, p.20-21).

Este principio de reversibilidad, como forma elegida por Ferréz para narrar la violencia en la periferia, será analizado y descrito en el tercer capítulo de esta tesis. Más que buscar aportar lo “real” en su obra, Ferréz traza una trayectoria de escritor militante y comprometido, combatiendo los significados “negativos” atribuidos a los habitantes de la periferia cuando se trata de violencia.

En una entrevista, Ferréz delimita este espacio y en sus elecciones narrativas también deja





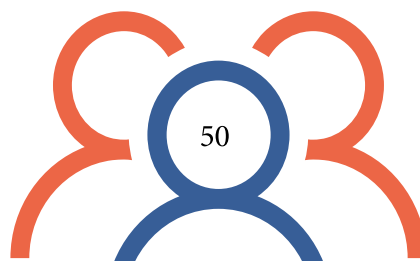
prevalecer esta militancia, lo que puede hacer que la apuesta de Ferréz se centre en lo que describe Sartre en su obra ¿Qué es la literatura? Así, destaca el siguiente extracto de la entrevista concedida al diario El País:

Todo lugar que eu estou no mundo, quando estou falando de literatura combativa, tem autor que diz que não tem esse compromisso, que não é prisioneiro disso ou daquilo. Eu acho lindo isso, mas não tem como você escrever uma coisa, sair na esquina, ver um cara morto e não sentir nada. Se você consegue fazer isso, boa sorte. Mas eu não consigo (BARCA, 2015, s/p.).

Cuando Karl Erik Schollhammer finaliza la cita con el extracto “Ni siquiera se trata de un realismo propiamente representativo, ya que la diferencia que más se destaca es que los nuevos “nuevos realistas” quieren provocar efectos de realidad por otros medios”, coincide. Es sabido que el término “representante” también tiene su polisemia al igual que el término realismo.

Representar puede significar “re-presentar” en el sentido de volver a hacer presente, dar voz a alguien o a una causa, y también puede significar hablar por alguien. Gayatri Spivak, en su obra *Pode o subalterno falar?*, advierte sobre la voz del subalterno en los discursos, pues en política la representación del subalterno puede darse a través de la lógica del “hablar por”, es decir represento la colectividad y sus intereses, mi voz es una influencia política dentro del sistema. Pero en ese sentido, “o sujeito não é visto como uma consciência que ‘re-presenta’ a realidade adequadamente” (SPIVAK, 2010, p.32), debido al sesgo subjetivo, la persona que “fala e age é sempre uma multiplicidade” (SPIVAK, 2010, p.32) hay incluso una multiplicidad de intereses. Por lo tanto, se vuelve problemático “escolha e a necessidade de heróis” (SPIVAK, 2010, p.34), líderes, agentes del poder.

Esta representatividad es relativa al igual que el propio concepto de “clase”, al considerar una colectividad que puede ser representativa, “já que não há sujeito de classe unificado” (SPIVAK, 2010, p.36) “se a identidade de seus interesses não se consegue produzir um sentimento de comunidade (...)



elas não formam uma classe” (SPIVAK, 2010, p.37). Así, destaca, en Spivak, que “a mesma classe ou elemento que era dominante em uma área (...) poderia estar entre os dominados em outra” (SPIVAK, 2010, p.58).

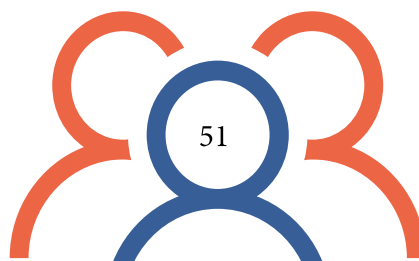
Se convierte así en un desafío para cualquier intelectual que pretenda retratar al subalterno en su discurso. “Ao representá-los os intelectuais representam a si mesmos” (SPIVAK, 2010, p.33), porque revelan opciones narrativas en su discurso, que lo posicionan frente al juego de poder establecido por el discurso dominante. Así, se destaca la responsabilidad institucional del crítico y, en consecuencia, del escritor.

Incluso se puede problematizar más la cita con el lugar de enunciación de Homi K. Bhabha, concepto presente en la obra *O local da cultura*, ya que Ferréz busca “representar” en el sentido de ser líder, siendo aquel capaz de tener cierta influencia dentro de la estructura social para dar voz a los habitantes de la periferia de donde procedía. Así, se destacan discursos extraliterarios de Ferréz como:

ÉPOCA – Como é o convívio com a polícia, que também é composta de gente pobre?

Ferréz – O policial é pobre, mas não age como. Ele mora perto, mas tem o treinamento da corporação, com outro tipo de ideologia. A polícia aborda as pessoas aqui de um modo como nunca abordará no centro da cidade. Aqui, eles pedem até a nota fiscal do celular. O moleque tem de ter a nota, senão vira suspeito. Se ele está de madrugada na rua, tem de se explicar. É um interrogatório permanente. Quando você acaba de ser abordado, está em pânico. Uma vez, reclamei com um policial, e ele me perguntou se eu queria ser abordado com rosas. Na verdade, só queria ser tratado da forma como eles tratam as pessoas no centro (MARTINS, 2014, s/p.).

La expresión “Aqui, eles pedem até a nota fiscal do celular” este “aquí” se refiere a los ha-



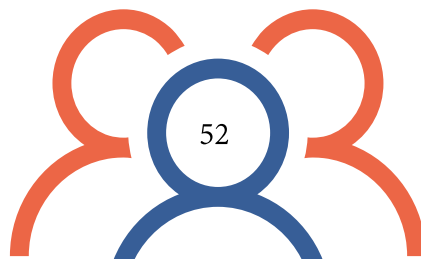
bitantes de la periferia y finalizando su discurso, se observa la siguiente afirmación “Na verdade, só queria ser tratado da forma como eles tratam as pessoas no centro” en el que la primera persona retoma todo el tema tratado hasta el momento para situarse como el sujeto que expresa la indignación en nombre de los demás vecinos que sirvieron de ejemplo en su respuesta. Durante la entrevista se destacan las siguientes palabras de Ferréz:

ÉPOCA – Não seria natural mudar para outro bairro a esta altura de sua vida?

Ferréz – No bar aqui ao lado, trabalha um churrasqueiro que sempre me cumprimenta de forma muito afetuosa. Ele me mostrou uma vez para a filha dele e disse: “Ele é escritor, veja se você estuda para ficar igual a ele”. Aqui me sinto importante, sou um exemplo. Quando vou fazer palestras, os pais dizem para os filhos: “Ele conseguiu ser escritor e é daqui, não precisou mudar”. Isso é importante para mim. Mudar de lugar é fácil; mudar o lugar dá mais trabalho. Só saio daqui o dia em que o lugar mudar para melhor, quando não precisar mais de mim. Ainda acho que sou útil aqui (MARTINS, 2014, s/p.).

En la respuesta de este autor destacan las siguientes expresiones “sou um exemplo” y “Ainda acho que sou útil aqui”, ser ejemplo y añadir utilidad a su figura de escritor de la periferia funciona como una militancia extraliteraria que condicionará sus elecciones intraliterarias, como se verá con más detalle en el segundo capítulo de esta tesis.

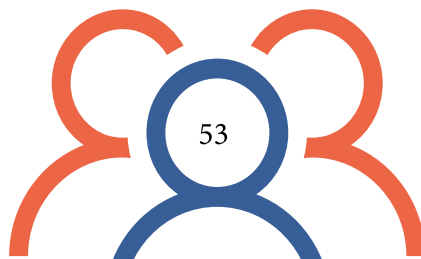
A gente tá sendo massacrado pela polícia, não temos apoio da sociedade e ao mesmo tempo tem muito de nós desistindo. E nós somos os comunicadores. Depois de nós vem o funk, os moleques loucos de 16 anos que não têm mentalidade nenhuma e pregam a ostentação. Eu to com muito medo só de a gente parar e esses moleques pegarem essa mediação com a sociedade (BARCA, 2015, s/p.).



Es por ello que la violencia narrada por Ferréz busca ser justificada por el narrador, ya que el entorno condiciona a los habitantes a determinadas acciones. La violencia no se ejerce por el placer de practicar el acto, sino como una “salida” a determinadas situaciones en las que se encuentra el personaje de la trama, lo que nos remite a la lógica determinista fuertemente demarcada como estrategia literaria en el siglo XIX.

A continuación se muestran ejemplos de cómo funciona esta “justificación” de los actos violentos de los personajes y diversas narrativas presentes en la prosa de Ferréz y más concretamente en *Manual práctico do ódio*. Es al realizar este tipo de narrativa que Ferréz otorga valor y “utilitarismo” a sus escritos. Esta correlación entre autor y personajes en la narración que se establece por el acto del lenguaje extratextual puede compararse con la cuestión del personaje como interacción personaje-autor expresada por Mikhail Bakhtin en su obra *Estética da criação verbal*, en la que Bakhtin señala que

Em todas as formas de relação entre personagem e autor até aqui examinadas foi possível tamanha proximidade entre eles (e coincidência pessoal fora do âmbito da obra), porque o ativismo do autor não visou aqui a criar e elaborar fronteiras nítidas e substanciais para a personagem e, conseqüentemente, fronteiras essenciais entre autor e personagem. (São importantes o mundo que abarca igualmente tanto o autor quanto a personagem, seus elementos e posições nesse mundo). Denominamos caráter uma forma de correlação entre o autor e a personagem, que realiza o designo de criar o todo da personagem como indivíduo determinado, e note-se que esse desígnio é fundamental: desde o início a personagem nos é dada como um todo, e desde o início o ativismo do autor se movimenta nas fronteiras essenciais dela; tudo é percebido como um elemento de caracterização da personagem tem função caracterológica, tudo se resume e visa a responder à pergunta quem é ela? (BAKHTIN,



2003, p. 159-160)

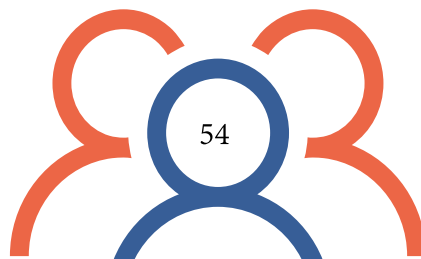
Se comprobará en el segundo capítulo que Ferréz, al establecer la correlación de su discurso extraliterario militante, acaba creando un clima de relación entre autor y personaje que hace de los relatos narrados ejemplos para el planteamiento de un problema que expresa la teoría social desde la autor.

Bakhtin también señala que la construcción del carácter puede seguir tendencias llamadas “románticas” y en esta situación el autor comienza a examinar a su personaje que comete errores. Lástima, ternura, indignación, etc. “todas essas reações éticas axiológicas, que colocam a personagem fora do âmbito da obra, destroem o acabamento artístico; começamos a reagir à personagem como a uma pessoa viva” (BAKHTIN, 2003, p. 159-160).

Ferréz anima al lector a obtener estas reacciones destacadas por Bakhtin en la medida en que justifica la violencia ejercida por los personajes y establece un mal externo que pertenece a un contexto social y económico que destruye a este personaje. Destaca el siguiente extracto:

As desventuras da personagem já não são destino, mas simplesmente criadas e a ela causadas por pessoas más; a personagem é passiva, apenas passa pela vida, não consegue nem morrer, os outros é que a destroem. O herói sentimentalista é o que melhor se presta a obras tendenciosas- para suscitar sentimentos extra-estéticos de simpatia ou de hostilidade social (BAKHTIN, 2003, p. 159-166).

Bakhtin aún expresa la construcción del personaje en la interacción entre autor y personaje, revelando el debilitamiento de la autonomía del personaje y de la obra como consecuencia cuando se establece una relación de causa y consecuencia entre lo que el autor pretende exponer un problema social, y lo que el trabajo termina ejerciendo, un ejemplo para exponer este problema.



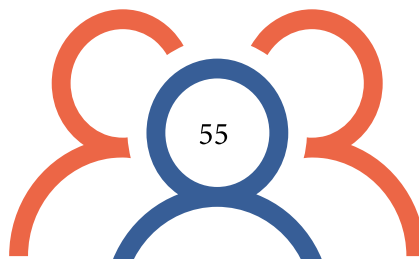
No realismo, o excedente cognitivo do autor reduz o caráter a uma simples ilustração das teorias sociais ou outras teorias do autor: no exemplo das personagens e seus conflitos vitais (elas não estão para teorias), ele resolve seus problemas cognitivos (na melhor das hipóteses, a personagem é apenas um pretexto do autor para colocar um problema). Aqui o lado problemático não é incorporado à personagem e constitui um ativo excedente cognitivo do conhecimento do próprio autor, excedente esse que é transgrediente à personagem. Todas essas modalidades enfraquecem a autonomia da personagem (BAKHTIN, 2003, p. 159-167).

Una vez más, es posible resaltar que el activismo de Ferréz interfiere en sus elecciones narrativas y, por tanto, se construyen sin apuntar a la autonomía de la obra, al considerar los factores extraliterarios y los posibles pactos de lectura que se pueden establecer con el lector. Diana Klinger, en la obra *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, destaca que

Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação (...) torna-se problemático afirmar ainda que “não importa quem fala” (KLINGER, 2007, p.35).

Diana Klinger también nos advierte sobre el uso del término efecto real con otro significado comparado con el tejido por Barthes, como “a preeminência do vivencial se articula com a obsessão da certificação, do testemunho, do ‘tempo real’, a imagem que transcorre ao vivo perante a e para a câmara de televisão, do ‘verdadeiramente ocorrido’ e do efeito ‘vida real’” (KLINGER, 2007, p.45).

En este sentido, las palabras de Beatriz Jaguaribe en *O Choque do real: estética, mídia e cul-*



tura señala que, en la contemporaneidad, la plena consolidación de los medios de comunicación y la búsqueda de lo real -que se convierte en “semelhante ao instante temporal que é vivido, mas que não pode ser conscientemente processado na instantaneidade de sua vivência temporal, o real somente pode ser apreendido após a filtragem cultural da linguagem e da representação” (JAGUARIBE, 2007, p.101)- en una sociedad fuertemente mediatizada. Lo real, en este sentido, nos importa,

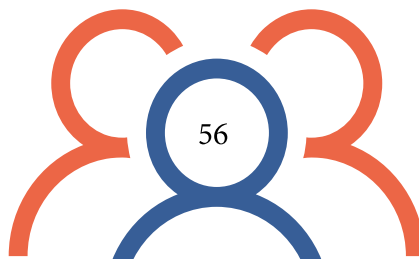
Num mundo de realidades em disputa, as estéticas do realismo no cinema, fotografia e literatura continuam a ser conclamadas a oferecer retratos candentes do real e da realidade, são acionadas a revelar a carne do mundo, em toda a sua imperfeição (JAGUARIBE, 2007, p.41).

En este contexto, Jaguaribe todavía nos advierte sobre los nuevos códigos realistas, que comienzan a acercar la violencia y la cotidianidad de los habitantes de la periferia de los grandes centros urbanos y ofrecen el “Choque de lo real” como parte del pacto mimético con la espectador o lector. (JAGUARIBE, 2007).

Según Jaguaribe, esta intensificación se basa en el uso de “shock” en una correlación estética entre una cultura del miedo, la saturación mediática y la incertidumbre urbana. De esta manera, se destacan las palabras de Jaguaribe al abordar los temas que se asocian al “choque de lo real”:

o impacto do ‘choque’ decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é intensificado como ocorre ao se tratar das ocorrências cotidianas da violência metropolitana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva (JAGUARIBE, 2007, p.100)

Jaguaribe además afirma que “o uso do ‘choque do real’ tem como finalidade provocar o espanto, atizar a denúncia social, ou aguçar o sentimento crítico” (JAGUARIBE, 2007, p.101). En este



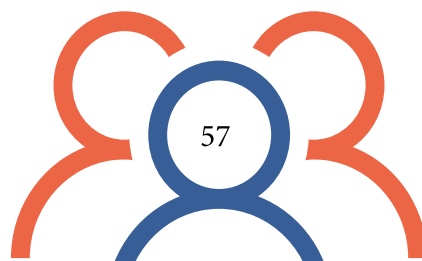
sentido, Beatriz Jaguaribe destaca la aparición de nuevos realistas en la literatura, la fotografía y el cine en los siglos XX y XXI. Esta emergencia atestigua la necesidad de introducir nuevos efectos de lo real, “que são distintos daqueles do século XIX, não se pautam somente na observação empírica ou distanciada, mas promovem uma intensificação e valorização da experiência vivida que, entretanto, é ficcionalizada” (JAGUARIBE, 2007, p.31). Esto se puede ver en la narrativa de Ferréz y será mejor abordado en el segundo capítulo de esta tesis.

El autor incluso enfatiza la cultura del miedo dentro de este contexto, ya que la violencia urbana, constantemente tematizada, parte de la sociedad requiere un contacto “distante” con el tema de la violencia y la marginalidad. Sin embargo, la saturación mediática de lo real, como destaca Jaguaribe, al mismo tiempo que difunde los contextos de los márgenes urbanos en los medios para brindar contacto, también proporciona un contacto “distanciado” de las experiencias con el margen en el momento en que pasa por la pantalla (virtual) y el lenguaje.

Mas esse distanciamento ao mesmo tempo revela que, “quanto mais ficcionalizada e estetizada é a vida cotidiana, mais se procura saída para tornar a experiência ‘real’” (JAGUARIBE, 2007, p.99). Isso mostraria uma necessidade de experienciar uma narrativa mais “aproximada” com o factual. Assim, destaca-se o seguinte trecho da referida obra de Jaguaribe:

O risco da cidade, portanto, implica a possibilidade de lançar-se a uma aventura, embora essas aventuras possam estar previamente empacotadas como sex tours, encontros exóticos ou visitas a locais bizarros. Inversamente o medo do perigo e a complexidade de negociar a cidade também permitem que muitos se resguardem voyeuristicamente do contato direto com a metrópole e vivenciem a urbe pelas telas midiáticas (JAGUARIBE, 2007, p.107).

Sin embargo, la saturación de los medios crea una demanda de una experiencia lo más cercana posible a la realidad. El hecho de que Ferréz viva en la periferia y que demarque este lugar de





enunciación puede ser una estrategia para legitimar sus relatos a través de la demarcación de su lugar de enunciación. Este aspecto resulta ser un recurso que brinda una expectativa asociada a lo “real” (fáctico) que recae sobre la recepción de las narraciones del autor.

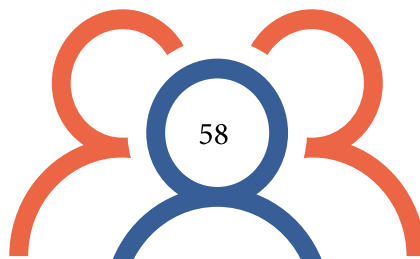
Ferréz estaría así dentro de este contexto de producción, siendo consecuente con esta necesidad, como “visando atender às expectativas do grande público, essas produções contemporâneas oferecem o pancadão do ‘choque do real’ sem considerar somente o distanciamento da experiência estética” (JAGUARBE, 2007, p.104).

Dado que este capítulo trata del realismo en Ferréz, es justo volver al tema de la mimesis. Pedro Chagas, en su tesis de maestría sobre mimesis en Luiz Costa Lima, afirma que el concepto es tratado de manera contemporánea al abordar el mimo (efecto mimesis) que también existe desde la perspectiva de la recepción a través del concepto de Estética de la Recepción, de Hans La teoría del efecto de Robert Jauss y Wolfgang Iser.

Las ideas de Jauss (1994), a través de la Estética de la recepción, contribuyeron a la reformulación de cuestiones literarias de carácter estético e historiográfico, atribuyendo al lector, como entidad colectiva, la tarea de establecer los parámetros de recepción de cada época. La Teoría del Efecto, elaborada por Iser (1996), presenta aportes relevantes a los estudios literarios, pues concibe la lectura como un proceso de comunicación, un diálogo de voces que se entrecruzan en el acto de leer: la del autor, el texto y el lector .

El lector, en este proceso, se vuelve activo, pues, al interactuar con la estructura del texto literario, además de sufrir sus efectos, actúa sobre ellos. Entonces, para Luiz Costa Lima, “a mimesis deixa de simbolizar a eterna presença do imutável materializada na obra literária, para se tornar o signo da permanente mudança” (CHAGAS, 2004, p.191).

Por eso la pregunta central de esta tesis es: ¿cómo establece Ferréz su juego mimético en sus narraciones? La motivación surge de la idea de que el lector, la obra y el autor se encuentran en un entorno social y en constante diálogo entre sí. Así, la mimesis en Ferréz está permeada por un pacto



mimético de lo que sería la periferia de Capão Redondo para un habitante local. Este pacto tensa la narrativa y la militancia del escritor, como se verá en el siguiente capítulo de esta tesis.

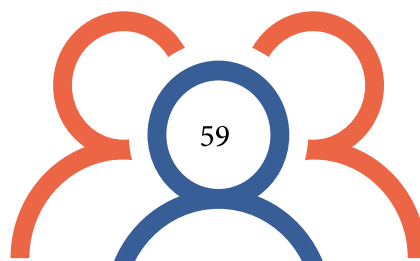
Algunos autores, que ya no provienen de una élite de escritores del país, como Ferréz, buscan deslindar este aspecto fáctico, que los acerca a la realidad esperada por el público, a través de la dicotomía centro versus periferia. Como ejemplo de ello, en la crónica “Vida jovem em promoção”, hay el siguiente fragmento:

A gente ainda tem que dar a direção do que fazer para esses arrombados, que não sabem nada de nós, e não andam de buzão lotado, que não vivem um minuto com alguém do povo ao lado, a não ser ler livro ou texto de um de nós quando somos publicados (FERRÉZ, 2009, p. 37).

Todavía en la crónica “Vida jovem em promoção”, resulta que no hay signos de sentido de identidad entre centro y periferia en el proyecto literario del escritor: “A vida aqui é outra, se você não a vive, não sabe do que do se trata, e não é o livro, nem o filme, nem esse texto, que vai lhe dar a visão: somente vivendo a gente aprende algumas coisas” (FERRÉZ, 2009, p.15).

Además de percibir la necesidad de narrar la vida cotidiana de los habitantes de la periferia y la violencia que la impregna, Ferréz expone el choque entre dos realidades: la de quien escribe y la que viven los lectores que buscan en su obra experimentar la periferia a través del choque de lo real.

Pero si es a través del trabajo, este choque no es más que un encuentro con la realidad (violencia urbana) de manera virtual, segura, solo brindando la necesaria catarsis de una clase social diferente. Pero incluso el choque de lo real tiene una dualidad a la hora de considerar su finalidad, pues, si bien la violencia presente en la narración revela este aspecto del cruce entre diferentes realidades y cotidianidades, también se puede inferir que esta violencia está preñada de marcas narrativas. que revelan una necesidad de llevar lo humano a las relaciones permeadas por la violencia. Así, no se pretende simplificar la dicotomía del bien contra el mal, sino mostrar cómo el lugar vuelve vulnerables a



los habitantes frente a la violencia narrada.

### **Referência Bibliográfica**

AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997. (Bom Livro).

AZEVEDO. Um episódio, múltiplas versões. 2010. Disponível em: <http://muralbrasil.wordpress.com/2010/09/11/um-episodio-multiplas-visoes/>. Acesso em abril de 2013.

BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina Galvão; rev. trad. Marina Appenzeller. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

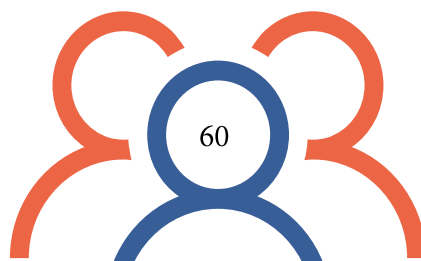
BARCA, Antônio Jiménez. Entrevista “Até hoje eu não sei o que é pior a Igreja ou a droga”. [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/21/cultura/1429627864\\_042387.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/21/cultura/1429627864_042387.html), 2015.

BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina Galvão; rev. trad. Marina Appenzeller. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARCA, Antônio Jiménez. Entrevista “Até hoje eu não sei o que é pior a Igreja ou a droga”. [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/21/cultura/1429627864\\_042387.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/21/cultura/1429627864_042387.html), 2015.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1998.

CHAGAS, P. D. Mimesis e criticidade na obra de Luiz Costa Lima. Em tese, Belo Horizonte, v. 8, p. 189-197, dez., 2004.



COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

DAVIS, Mike. Planeta Favela. Tradução de Beatriz Medina – São Paulo: Boitempo, 2006.

FERRÉZ. Capão Pecado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

\_\_\_\_\_. Manual prático do ódio. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003.

\_\_\_\_\_. Ninguém é inocente em São Paulo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

\_\_\_\_\_. Cronista de um tempo ruim. São Paulo: Selo Povo, 2009.

\_\_\_\_\_. Deus foi almoçar. São Paulo: Planeta, 2011.

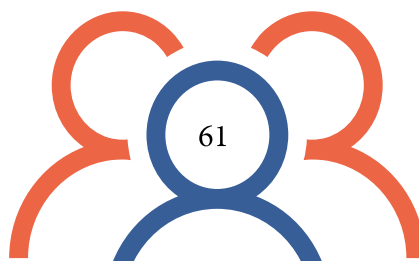
\_\_\_\_\_. Os ricos também morrem. São Paulo: Planeta, 2015.

\_\_\_\_\_. Pensamentos de um “correria”. Opinião. Folha de São Paulo. São Paulo, 08 out. 2007.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u336145.shtml>. Acesso em março de 2011.

\_\_\_\_\_. Sobre o texto na Folha de São Paulo. Disponível em: <http://ferrez.blogspot.com.br/2007/10/sobre-o-texto-na-folha-de-so-paulo.html>. Aceso em: julho de 2012.

FINOTTI, Ivan. “Bem-vindo ao ‘fundo do mundo’”. Folha de São Paulo, São Paulo, 06 de janeiro de 2000.



JAGUARIBE, Beatriz. O Choque do real; estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAKOBSON, Roman. “Do realismo artístico”. In: EIKHENBAUM, B. et alii. Teoria da literatura; formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 2013. p. 119-127.

KLINGER, Diana. Escritas de si, escritas do outro - o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

MARTINS, Ivan. Entrevista: “Ferréz o rolezinho foi só o primeiro ato” <http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/bferrezb-o-rolezinho-foi-so-o-primeiro-ato.html>, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. Que é a Literatura? Rio de Janeiro: Editora Ática. 1993.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Ficção brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o Subalterno Falar? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

