

DIEGO KAUÊ BAUTZ

**OS CONTOS DE FERRÉZ: das relações entre a nova literatura
marginal e o *rap***

**ASSIS
2019**

DIEGO KAUÊ BAUTZ

**OS CONTOS DE FERRÉZ: das relações entre a nova literatura
marginal e o *rap***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador(a): Dr. Gilberto Figueiredo Martins

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

ASSIS

2019

B352c Bautz, Diego Kauê
Os contos de Ferréz: das relações entre a nova
literatura marginal e o rap / Diego Kauê Bautz. -- Assis,
2019
162 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual
Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Gilberto Figueiredo Martins

1. Ferréz. 2. Hip-Hop. 3. Lugar de enunciação. 4.
Conto. 5. Oralidade. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos pelo
autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

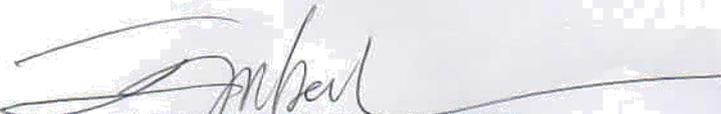
TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: OS CONTOS DE FERRÉZ: das relações entre a nova literatura marginal e o rap

AUTOR: DIEGO KAUÊ BAUTZ

ORIENTADOR: GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS



Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:


Prof. Dr. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS
Depto. de Literatura / UNESP/ASSIS


Profa. Dra. ANA PAULA FRANCO NOBILE BRANDILEONE
UENP / Cornélio Procópio


Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis

Assis, 31 de janeiro de 2019

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, pela orientação atenciosa e por todas as sugestões desde o início do projeto.

À Profa. Dra. Ana Paula Franco Nobile Brandileone, pelas indicações bibliográficas sobre autoficção e literatura de testemunho e pelas sugestões na qualificação.

Ao Prof. Dr. Francisco Claudio Alves Marques, pelas indicações bibliográficas a respeito da oralidade e por todos os apontamentos na qualificação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

BAUTZ, Diego Kauê. **Os contos de Ferréz**: das relações entre a nova literatura marginal e o rap. 2019. 162 pg. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

RESUMO

Busca-se, neste trabalho, reconhecer proximidades estruturais e temáticas entre o conto de Ferréz e o *rap* nacional, rastreando possíveis influências do princípio ético característico das produções periféricas e do lugar de enunciação desses artistas para, finalmente, analisar as marcas de oralidade nos contos ferrezianos em suportes impressos e eletrônicos. Para que tais objetivos fossem alcançados, as reflexões de Bakhtin (1990) (2011) sobre as relações entre texto e contexto ajudaram a pensar as produções periféricas inseridas na nova literatura marginal e na cultura do *hip-hop*; as ideias de Cortázar (2006) acerca do conto colaboraram para avaliar a produtividade de recursos do *rap* nacional inseridos nesse gênero literário; e os estudos de Ong (1998) sobre a “psicodinâmica da oralidade” permitiram reconhecer e analisar as marcas do pensamento fundados na oralidade presentes nos textos analisados. Então, observando que os contos de Ferréz se aproximam temática e formalmente ao *rap* nacional pela utilização de rimas, repetições, reiteraões e de um tom combativo para abordar problemas sociais do mesmo contexto, se compreendeu a semelhança entre as funções de um MC e do narrador ferreziano como cronistas participantes de uma disputa simbólica. Parece, no entanto, haver uma oscilação entre a subversão e a apropriação dos valores hegemônicos que se relaciona com a questão do princípio ético das produções periféricas confrontado pelas concepções estéticas mais tradicionais. Sendo assim, a valorização da palavra falada como uma espécie de arma, notada tanto nos *raps* quanto nos contos de Ferréz, indica uma concepção da palavra como elemento estratégico de fortalecimento do grupo e, portanto, a ideia de que uma escrita mais articulada ao coletivo e menos à voz de um artista criador seja mais eficiente neste contexto.

Palavras-chave: Ferréz. *Hip-Hop*. Lugar de enunciação. Conto. Oralidade.

BAUTZ, Diego Kauê. **Ferréz's short stories**: of the relations between the new marginal literature and rap. 2019. 162 pg. Dissertation (Master's Degree in Literature). - State University of São Paulo (UNESP), Faculty of Sciences and Letters, Assis, 2019.

ABSTRACT

The aim of this work is to recognize structural and thematic proximities between Ferréz's tale and national rap, tracing possible influences of the ethical principle characteristic of the peripheral productions and the place of enunciation of these artists to finally analyze the marks of orality in the short stories printed and electronic media. For such goals to be achieved, Bakhtin's (1990) (2011) reflections on the relationships between text and context helped to think of peripheral productions embedded in the new marginal literature and *hip-hop* culture; Cortázar's (2006) ideas about the short story collaborated to evaluate the productivity of national rap resources inserted in this literary genre; and Ong's (1998) studies on the "psychodynamics of orality" allowed to recognize and analyze the orality-based marks of thought present in the texts analyzed. Then, observing that Ferréz's tales thematic and formally approximate national rap by the use of rhymes, repetitions, reiterations, and a combative tone to address social problems of the same context, we understood the similarity between the functions of an MC and the narrator ferreziano as chroniclers participating in a symbolic dispute. It seems, however, that there is an oscillation between subversion and appropriation of hegemonic values that are related to the question of the ethical principle of peripheral productions confronted by more traditional aesthetic conceptions. Thus, the valorization of the spoken word as a kind of weapon, noted both in the *raps* and in Ferréz's short stories, indicates a conception of the word as a strategic element for strengthening the group and, therefore, the idea that a more articulated writing to the collective and less to the voice of a creative artist is more efficient in this context.

KEYWORDS: Ferréz. Hip-Hop. Place of enunciation. Short stories. Orality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOVA LITERATURA MARGINAL	16
1.1 A PERIFERIA NARRADA POR ELA MESMA: no entrelugar da autoficção e da literatura de testemunho	21
1.2 LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, FERRÉZ E O RAP NACIONAL	31
1.3 <i>HIP-HOP</i> E O RAP NACIONAL	48
1.4 ORALIDADE E ESCRITA: lugar de enunciação e estilo	58
2 O NARRADOR-MC	68
2.1 “NEGÓCIOS”: uma escrita só rima	69
2.2 “O PAÍS DAS CALÇAS BEGE”: a rima a serviço da escrita	75
2.3 “O PLANO”: as estratégias do dizer	85
3 ÉTICA PERIFÉRICA E LUGAR DE ENUNCIÇÃO	96
3.1 “FÁBRICA DE FAZER VILÃO”: o absurdo da violência pela perspectiva da periferia	97
3.2 “PEGOU UM AXÉ”: a representação do outro	103
4 ORALIDADE, MÍDIAS DIGITAIS E REDES	114
4.1 “MEU QUERIDO CRIME”: literatura marginal nas mídias hegemônicas	115
4.2 “O BARCO VIKING” E A MÁQUINA CAPITALISTA	125
4.3 “A NATUREZA DE NÊGO JAIME”: redes da oralidade	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS	155

INTRODUÇÃO

*“Quando eu lancei o **Capão Pecado** me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda... e eu não era nada, só era do hip hop.”*

(Ferréz, em fala no dia 20/07/2004, apud NASCIMENTO, 2006).

Não é de hoje que os livros de Ferréz fazem parte da minha vida. Muito menos o *rap*. Em Bauru, cidade do interior de São Paulo, mais especificamente na antiga rua 18 do Mary-Dota, um dos maiores núcleos habitacionais do país, não havia como não decorar as letras de “Capítulo 4 Versículo 3” e “Diário de um Detento”, do Racionais MCs, que sempre eram cantadas pela molecada sentada na calçada. Era só faltar assunto que logo alguém lançava: “Minha intenção é ruim, esvazia o lugar...”. Pronto. O coro estava formado por quase dez minutos. Assim, desde os meus sete ou oito anos o *rap* tem feito parte da minha caminhada. Na rua 18 antecedia e sucedia as partidas de “três dentro, três fora”, nas caminhadas pelo bairro tomava a forma das batalhas de rimas nas esquinas, sobretudo na esquina da rua 41, e, na escola, além das batalhas de rimas, refugiávamos na nossa escola paralela, o *hip-hop*. Conversávamos o tempo todo sobre os melhores MC’s, *b.boys*, grafiteiros e pichadores. Além disso, ter decorado as extensas letras de *rap* me salvou do tédio em muita caminhada pela cidade e em dias de trabalhos monótonos.

O *rap*, para mim, tem esta relação com o lugar onde cresci. Acredito que o Mary-Dota e o *hip-hop* talvez sejam as principais influências na maneira como vejo o mundo. Sem a vivência que tive em meu bairro e sem as músicas do Facção Central talvez eu não tivesse antipatizado tanto com a figura do Capitão Nascimento na época do lançamento do filme *Tropa de Elite*. Todos os personagens pobres agredidos pelo protagonista do filme se parecem com os personagens criados por Mano Brown e Eduardo Taddeo, assim como se parecem com muitas pessoas do Mary-Dota que, ironicamente, vibram com cada tapa na cara desferido pelo Capitão Nascimento. E o que me inquieta é justamente o modo como as letras de *rap*, sobretudo as de Mano Brown, conseguem refletir toda esta complexidade que envolve crescer em regiões periféricas. Essa inquietação, na minha adolescência, me incentivou a arriscar a escrever e, tomando gosto pela prática, a escolha pela

graduação em Letras passava a fazer cada vez mais sentido. O que só fez aumentarem as inquietações, pois na universidade, distante do meu bairro, *rap* não era música e Ferréz não era literatura. Fora dali, pelas ruas de Bauru, acredito que por um pouco de teimosia, eu continuava a escrever e, tímido, resolvi participar de um *slam* organizado pelo “Expressão Poética”, um antigo e tradicional grupo de poetas da cidade. Nenhum dos poetas desse grupo pertencia à cultura *hip-hop*, nenhum deles morava no Mary-Dota, mas eles também tinham uma concepção de cultura diferente daquela predominante na universidade.

Resolvi, então, continuar levando mais a sério a rua do que a universidade. E foi na rua que conheci pessoas que me ajudaram a vivenciar o *hip-hop* de outra forma. Com o desejo de fazer algo pelo coletivo, quatro amigos (Rayra Pinto, Karol Lombardi, Renato Bueno “RapNobre” e Willian Rodrigues “Índio”) e eu, em uma reunião na Casa do *Hip-Hop* de Bauru, decidimos começar a desenvolver um projeto de incentivo à leitura. Nomeamos o projeto como “Biblioteca Móvel Quinto Elemento”. Trata-se de uma biblioteca itinerante que, além de acompanhar os eventos de *hip-hop* realizados em regiões periféricas de Bauru, é montada todos os sábados no calçadão comercial do centro da cidade e tem como ponto fixo a sala “Carolina Maria de Jesus” da Casa do *Hip-Hop* de Bauru. Hoje, morando em outra cidade, não consigo mais participar do coletivo que continua com o seu trabalho, mas, enquanto participei, pude perceber a força do movimento *hip-hop* traduzida, para mim, na própria atitude de tensionar a lógica do espaço comercial ao montar ali uma biblioteca para o empréstimo de livros, gratuitamente e sem a exigência de nenhum tipo de cadastro.

Além da biblioteca, passamos a realizar o “Sarau do Viaduto”. Um encontro que continua sendo realizado por este coletivo uma vez por mês debaixo de um viaduto de uma das principais avenidas da cidade. O sarau, conduzido por Renato RapNobre, recebe poetas convidados de outras cidades e costuma ter um espaço para uma apresentação de algum grupo de *rap* da cidade, oferecendo a possibilidade para que qualquer um faça uso do microfone aberto. Mesmo de longe, continuo acompanhando o trabalho do coletivo “Biblioteca Móvel Quinto Elemento” por entender que sintetize a cultura *hip-hop* a partir dos diferentes meios oferecidos para que pessoas se expressem, pois se o *hip-hop* já abarca sujeitos com diferentes propensões através dos seus quatro elementos “oficiais” (MC, DJ, Break e Grafite), as possibilidades das formas de expressão são ampliadas pela variedade de

atividades propostas pelo coletivo, em diferentes espaços da cidade, promovendo a autovalorização, seja pela prática de qualquer um dos seus elementos, ou, no meu caso, por meio da leitura e da escrita.

Desta forma, a minha leitura de Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva), inicialmente, foi norteadada muito mais pela rua, pelo cultura *hip-hop*, do que pela teoria literária. Apesar de o caminho inverso também acontecer. Quando ouço Sabotage, por exemplo, é o seu modo inventivo de lidar com a palavra o que prende a minha atenção. Não consigo prestar atenção em mais nada quando, em “Respeito é Pra Quem Tem”, o MC utiliza a palavra “moringando”. Da mesma forma que até hoje fico paralisado com a evolução da narrativa de “Um Gole de Veneno”, do Facção Central, elaborando os problemas do alcoolismo chegando até às últimas consequências. Ou, então, para mim, o ponto mais alto, “Negro Drama”, dos Racionais MC’s. A contextualização do negro na sociedade brasileira feita por Edy Rock na primeira parte da música me faz sentir toda a raiva expressa pela dicção de Mano Brown na segunda parte, que sintetiza o *rap* e a forma de enfrentamento que propõe, além de contar com versos extremamente fortes os quais, com o encaixe da batida, dificilmente passam indiferentes para quem os ouve. São os versos iniciais: “Uma negra e uma criança nos braços / solitária na floresta de concreto e aço. / Veja. Olhe outra vez o rosto na multidão. / A multidão é um monstro sem rosto e coração.”.

Todas essas impressões se repetiram quando li *Manual Prático do Ódio* pela primeira vez. O cuidado de Ferréz em expressar o modo como a palavra é utilizada nas periferias e os sentimentos que transmite era o mesmo, bem como a inquietação diante do questionamento sobre a sua qualidade estética; pois, se na primeira década dos anos 2000 era ainda mais comum ouvir que *rap* não era música, no período da minha graduação, entre os anos de 2010 e 2013, a afirmação de que Ferréz não era literatura também era predominante. No entanto, como no interior do movimento *hip-hop* não havia dúvidas sobre a legitimidade de ambos, segui mais ao lado da rua do que da academia. Porém, durante a minha especialização, ao ler a dissertação de Érica Peçanha do Nascimento, “*Literatura Marginal*”: os escritores da periferia entram em cena, pude, além de conhecer outros escritores semelhantes a Ferréz, como Sacolinha, me identificar a um modo de enxergar literatura que não se distanciasse do modo mais “rua”, mas que o ampliasse. Então, ao mesmo tempo em que tomava contato com outros escritores identificados com a literatura marginal,

como Sacolinha, Sérgio Vaz, Rodrigo Ciríaco e Ni Brisant, descobria também novos pesquisadores que, em vez de desprezar esse tipo de produção, buscavam refletir sobre ela. Assim, com base na perspectiva desses pesquisadores e no repertório assimilado do *hip-hop*, enfrentei algumas concepções um pouco mais conservadoras durante a minha especialização e tive as minhas primeiras experiências acadêmicas com temas que já faziam parte do meu cotidiano.

Portanto, a minha relação com a rua, o *hip-hop* e a academia permitiu ampliar a minha percepção sobre *rap*, literatura e, mais particularmente, sobre a obra de Ferréz. Motivado, então, pelo lançamento de *Os Ricos Também Morrem* (2015), decidi lidar com todos esses campos de uma maneira mais teórica e crítica. O que me trouxe confusões entre o que diz respeito a mim, ao *hip-hop*, ao *rap*, à rua, à literatura, a Ferréz e ao entrecruzamento entre tudo isso e a Teoria Literária que, por continuar me confundindo mais e mais durante o processo de escrita desta dissertação, motivou a sua produção como um exercício de reflexão sobre os processos de identificação entre a linguagem do *rap* e os contos de Ferréz. Diferentemente da leitura dos romances de Ferréz que me fizeram perceber o *rap* como influência das suas temáticas, a forma dos contos do escritor me pareceu muito mais próxima da expressão musical, talvez pela compactação desse gênero, talvez pela circularidade dos textos, ou, talvez, pelo meu contato com o *hip-hop* que me induzia a identificar o *rap* em textos literários.

Partindo, então, dos objetivos específicos em torno das questões que sustentam o trabalho de Ferréz, como o princípio ético que orienta as produções periféricas, o compromisso dos artistas periféricos com os espaços onde vivem, o modo como estes são representados em suas obras, evidenciando um lugar de enunciação característico, e sobre como os contos de Ferréz se relacionam com o *rap* e com o universo do *hip-hop*, pretendeu-se avaliar se esse gênero literário aproxima-se da forma do *rap* por privilegiar a concentração, em episódios mais bem delimitados. Isso porque se partiu do pressuposto de que a menor extensão do gênero conto, comparada ao romance, pudesse privilegiar o tom incisivo peculiar ao *rap*. No entanto, ao eleger esse gênero, caracteristicamente de ficção, foi preciso também refletir sobre alguns problemas em relação aos contratos de leitura que os textos de Ferréz propõem, pois tendem a confundir os limites entre o real e a ficção.

Além disso, a oralidade se apresenta como uma característica determinante no *rap*, assim como nos textos de Ferréz. No prefácio de *Os Ricos Também Morrém*,

o escritor paulistano já adianta a técnica de sua composição: a oralidade relacionada à memorização. Assim, as rimas e repetições do conto “Meu Querido Crime”, por exemplo, podem ser avaliadas como recursos mnemônicos, da mesma forma que o tom agonístico presente não apenas em diálogos que emulam contatos em presença, mas no próprio tom combativo do prefácio - “contra a elite e seus meios de divulgação que não mostram o nosso real valor, que nos humilha, nos envergonha pelo nariz, pela boca e ri do nosso cabelo” (FERRÉZ, 2015, p. 13–14) - e de considerável parte dos narradores da obra pode indicar um modo de expressão fundado na oralidade. Porém, com o auxílio da escrita, os contos se fecham no registro da letra em vez de se abrirem para improvisos e adequações, como acontece com os gêneros orais. No entanto, apesar de serem organizados para se fecharem como textos escritos, alguns contos aqui analisados, como o próprio “Meu Querido Crime”, apresentam a possibilidade de serem “reabertos” nos suportes eletrônicos e terem o alcance potencializado. Essa reabertura, entendida como atualizações dos textos quando postados em diferentes momentos e plataformas, entretanto, ocorre ainda de forma extremamente tímida no modo eletrônico, talvez porque suportes como as redes sociais sejam marcados por um contato superficial com os textos em razão de o leitor ter a sua atenção diminuída por estar cercado por diferentes informações, o que empobrece a sua relação com um texto literário em que uma leitura mais proveitosa seria aquela atenta aos detalhes. Contudo, o fato de diversos autores periféricos, como Ferréz, divulgarem os seus textos em diferentes redes sociais não deixa de ser uma ocupação desses espaços, podendo ainda render resultados produtivos, pois, assim como qualquer prática, esta ainda precisa ser mais bem desenvolvida e apropriada pelos envolvidos, o que parece já estar acontecendo.

Além da produção de conteúdos literários, como o referido conto de Ferréz, e da divulgação de livros impressos e de eventos ligados à literatura¹, é possível reconhecer também exercícios críticos que, assim como o *rap*, lidam com a palavra falada de uma maneira mais informal do que a poesia tradicional, bem como com a crítica literária de uma forma completamente diferente da academia. As produções

¹ Emerson Alcalde, poeta slammer vice-campeão da Copa do Mundo de Slam de Poesias de Paris (França, 2014), realiza um importante trabalho de divulgação da literatura marginal. O vídeo “12 LIVROS PARA 2018 | LITERATURA MARGINAL” é um bom exemplo do seu trabalho: https://www.YouTube.com/watch?v=nCnJY80Kb_8

de *reacts* a livros², como os já comuns “reacts” a clipes de *rap*³, por exemplo, podem ser identificadas como uma das novas formas de contato com a literatura nos suportes digitais. Sendo assim, é possível que tanto as práticas escritas quanto as cantadas, faladas e performadas se enriqueçam mutuamente através da dinâmica que as novas tecnologias oferecem.

Para pensar sobre o modo como o princípio ético que orienta as produções periféricas formaliza-se nos contos de Ferréz, buscou-se analisar a maneira como o contexto atua nas estruturas dos textos, com o apoio teórico, principalmente, de Mikhail Bakhtin (1990). Em relação à proximidade temática e estrutural da escrita de Ferréz ao *rap*, inicialmente o trabalho de Ong (1998) ajudou a refletir sobre a presença marcante da oralidade tanto na obra do escritor quanto na dos *rappers*, a fim de entender como a psicodinâmica da oralidade atua na composição dos contos e, posteriormente, como esses textos oferecem a possibilidade de pensar os desdobramentos da oralidade secundária na era eletrônica, sendo esta entendida como uma oralidade marcada pelo apoio da escrita e veiculada em suportes eletrônicos, como o rádio e a televisão. A fim de verificar as semelhanças dos contos de Ferréz com o *rap*, as reflexões de Cortázar (2006) sobre o gênero curto ajudaram a analisar as produções de Ferréz em relação à sua técnica de composição desse gênero; assim como os estudos de Lejeune (2014) e Faedrich (2017) orientaram as questões sobre os contratos de leitura propostos pelos textos do escritor paulistano.

Assim, o primeiro capítulo da dissertação busca delimitar as questões do trabalho de pesquisa por meio da revisão da fortuna crítica, de uma breve apresentação de alguns aspectos da nova literatura marginal, da autoficção, da escrita de testemunho, da literatura brasileira contemporânea e do *rap*, além da exposição da metodologia a ser aplicada conforme a necessidade de cada um dos textos analisados.

Na seção número dois, *O Narrador-MC*, os contos “O País das Calças Bege” e “Negócios”, presentes em *Os Ricos Também Morrem* (2015a) e “O Plano”, publicado em *Ninguém é Inocente em São Paulo* (2006), são analisados a partir do

² Não se trata exatamente de um “react”, assim como o canal de Carol Miranda no *YouTube* também não é ligado somente à literatura marginal, mas a sua crítica de *Capão Pecado* é um bom exemplo da produção sobre literatura na internet. Até o momento o seu vídeo conta 1601 visualizações e 30 comentários, entre eles um do próprio Ferréz respondendo a uma crítica sobre a construção das suas personagens femininas: <https://www.YouTube.com/watch?v=xfdVYJZuzZU>

³ Guilherme Treze é o responsável pelo FALATUZETRÊ, canal mais conhecido de *reacts* a clipes de *rap* nacional do *YouTube*: https://www.YouTube.com/channel/UCITDRDn_pe6paLX05viZLyw/videos

pressuposto de que embora apresentem características semelhantes ao *rap*, sobretudo sob o aspecto da proximidade formal dos registros utilizados pelos narradores ao característico dos MC's, a produtividade dessa técnica depende da sua ligação com a matéria narrada. Por exemplo, o conto "O País das Calças Bege", além de, já no título fazer uma alusão explícita a um trecho da música "Diário de Um Detento", dos Racionais MC's, ainda conta com um narrador que possui um registro próximo ao de um MC no que se refere à utilização de rimas, gírias e repetições que não apenas colaboram para a construção de um ritmo semelhante ao do *rap*, mas se relacionam à ideia de circularidade presente no texto. "Negócios", ao contrário, apresenta excesso de rimas que torna caricato o personagem representante de um movimento cultural da periferia. Finalmente, o conto "O Plano" permitiu pensar sobre a tensão entre documento e ficção, ou, autobiografia e autoficção, em análise orientada pela proposta de enfrentamento comum à cultura do *hip-hop* nacional, pois além de o narrador do conto receber o mesmo nome do seu escritor – Ferréz -, a estrutura do texto se coloca em uma zona ambígua de, no plano do conteúdo, dirigir uma crítica aos meios de comunicação de massa e, no plano da linguagem, se configurar pela assimilação de técnicas comuns aos meios criticados.

Já na capítulo três, *Ética Periférica e Lugar de Enunciação*, os contos "Pegou um Axé" e "Fábrica de Fazer Vilão", ambos publicados em *Ninguém é Inocente em São Paulo*, são analisados a fim de diferenciar o modo como o periférico e o não-periférico são representados a partir de um código de ética ligado a um lugar de enunciação específico e o quanto, nos termos de Bakhtin (2011), a distância estética assumida pelo autor influencia na composição dos contos, pois apesar de ambos apresentarem o *rap* como plano de fundo temático, "Fábrica de Fazer Vilão", ao tratar sobre uma família pobre que tem o seu bar invadido por policiais violentos e preconceituosos, tem os seus personagens pouco desenvolvidos enquanto que em "Pegou um Axé" ocorre o oposto, com a elaboração mais cuidadosa do protagonista representando um jornalista de classe média alta.

Finalmente, na seção número quatro, *Oralidade, Mídias Digitais e Redes*, os contos "Meu Querido Crime" e "A Natureza de Nêgo Jaime", do livro mais recente de Ferréz, e "O Barco Viking", da primeira coletânea de contos do escritor, são analisados com a intenção de discutir a oralidade presente em seus textos a partir do conceito da psicodinâmica da oralidade de Ong (1998), com o objetivo de refletir sobre os desdobramentos da oralidade secundária na era eletrônica. Os dois contos

oferecem a possibilidade de comparar os seus níveis de oralidade quando publicados em suportes impressos com as suas publicações em mídias digitais, pois se o primeiro conto apresenta um registro marcadamente mais próximo ao oral e é divulgado em redes sociais sem alterações significativas, as marcas de oralidade são mais discretas no segundo e as alterações realizadas em suas versões digitais chegam a tensionar o seu contrato de leitura. O problema da recepção envolve também a leitura de “O Barco Viking”, pois apesar de possuir um narrador não-nomeado, há estudos que o identificam ao próprio Ferréz, o que motiva a reflexão sobre a influência da figura do autor, sobretudo de um escritor que tanto utiliza as mídias digitais, na leitura dos seus textos em suportes digitais.

1. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOVA LITERATURA MARGINAL

Por que apor a qualificação “nova” ao conceito de literatura marginal? Primeiramente, este não é o primeiro trabalho a utilizar tal adjetivação e nem o faz por motivos diferentes de Souza (2010), pesquisador que cunha o termo “nova literatura marginal” em sua dissertação com a intenção de distinguir conceitualmente a literatura marginal das décadas de 1960/70 da nova literatura marginal. Souza considera que, desta forma, não se corre o risco de confundir o uso artístico da adjetivação “marginal” feito pelos poetas de classe média da chamada “geração mimeógrafo” com a “nova” Literatura Marginal vinculada às periferias urbanas, uma vez que a atual configuração não constitui uma continuidade artística ou desdobramento da primeira. Ademais, uma das principais características da nova literatura marginal é eleger o elemento do território periférico como expressão de diferenciação do centro, opondo-se, assim, não apenas aos espaços associados aos setores hegemônicos, mas também ao discurso e às manifestações artísticas ligadas às classes representantes do “centro”. Sendo assim, a opção de trazer a adjetivação “nova” se justifica por evidenciar a singularidade da escrita periférica.

A nova literatura marginal, portanto, se refere não apenas a uma manifestação estética, pois, de acordo com Patrocínio (2010), parte de um princípio socioeconômico e territorial, sobrepondo a ética à estética. O pesquisador argumenta que a origem periférica dos escritores se impõe como condição de reconhecimento do sujeito que escreve no objeto descrito, estratégia semelhante à de grupos de escritores identificados a minorias, como a literatura feminista e a literatura negra. Dessa forma, a demarcação de uma territorialidade autoral funciona como esfera de legitimação, inscrevendo os confrontos sociais no discurso literário porque elege o campo hegemônico como alvo de contestação.

Contudo, a nova literatura marginal, associada ao *hip-hop* pelo caráter de denúncia e de reflexão sobre o entorno a partir de elaborações ambientadas nas periferias, conta também com escritas dissonantes do engajamento mais apontado pela crítica, como os exemplos de Dona Laura e Tico, ambos publicados no Ato II da edição especial da Revista *Caros Amigos* sobre literatura marginal. Dona Laura, conforme Patrocínio, rompe com as características estilísticas da nova literatura marginal do realismo acentuado e da linguagem coloquial, carregada de gírias, enquanto Tico expressa a influência da literatura *beatnik* em sua escrita,

concedendo um lugar positivo ao álcool, rompendo, assim, com a tendência dos escritores de denunciar a bebida alcóolica como fator de desestruturação familiar conforme textos mais contestatórios da nova literatura marginal.

Com isso, é possível conceber esse tipo de produção como um conjunto de escritas heterogêneas, visto que há a representação de variadas perspectivas, mas caracterizado por um lugar de enunciação homogêneo a fim de rasurar o estabelecido, seja por meio da desobediência à linguagem formal ou pela elaboração de uma escrita entre a voz e a letra. Trata-se, enfim, de uma linguagem associada ao espaço de enunciação da margem. Ademais, Patrocínio (2010) aponta a influência do *rap* sobre as produções literárias periféricas, lembrando o surgimento anterior do estilo musical e a participação de muitos escritores na cultura do *hip-hop*. Dessa forma, tanto as expressões artísticas mais associadas ao *hip-hop*, como o *break*, o *grafite* e o *rap*, quanto a nova literatura marginal são orientadas pela intenção de criar ferramentas para a formação de uma consciência coletiva a partir de um ponto de vista contra-hegemônico, configurado em forma de resposta a discursos estabelecidos sobre contextos marginais. Além disso, pode-se notar pontos de contato entre essas expressões na escrita marcadamente rítmica da nova literatura marginal, na publicação de *raps* em livros, bem como no predomínio da construção rítmica da elaboração da palavra sobre a base musical no *rap*, conforme apontado por Patrocínio na música "Brasil com P", de Gog, baseada no exercício da aliteração, composta inteiramente com palavras iniciadas com a letra "P". Considerando especificamente Ferréz, o pesquisador cita o exemplo do texto "Judas", de autoria do escritor paulistano, publicado primeiramente na *Revista Caros Amigos* e posteriormente em seu álbum de *rap* intitulado *Determinação* (2005). Aliás, sabendo da importância do escritor na articulação da nova literatura marginal, a gravação de um álbum solo de *rap*, de sua autoria, somada à apresentação de *Capão Pecado* com relatos de integrantes da cultura do *hip-hop*, ilustra a semelhança entre a nova literatura marginal e o *rap* no sentido de se configurarem como produções de teor coletivo, associados ao *hip-hop*, a fim de divulgar um modo específico de pensamento vinculado à contestação do estabelecido a partir do ponto de vista da periferia urbana.

Tal ponto de vista é elaborado no limite entre a estética e a ética, tendendo a privilegiar a última. Procurando compreender a relação entre ética e realismo no livro *Capão Pecado*, Patrocínio (2015) reflete, primeiramente, sobre as diversas formas

de representação do real. Com o aporte teórico de Barthes, o pesquisador diferencia, por exemplo, o realismo burguês, caracterizado pelas imagens tranquilizadoras, do realismo socialista que adota como opção estética a transformação da moral em política, propondo uma leitura da estrutura da sociedade. Além disso, em qualquer manifestação associada ao realismo há, na verdade, o efeito de real que, nos romances do realismo do século XIX, advinha das descrições detalhadas de objetos não necessariamente essenciais no desenvolvimento das fábulas. A partir dessas características do realismo, Patrocínio aponta para a predominância da periferia urbana como palco narrativo da obra de Ferréz, a partir de um ponto de vista “de dentro”, a fim de produzir um espaço literário das margens. A construção desse espaço pode ser notada no caráter de representação coletiva de *Capão Pecado*, evocando a sua legitimidade por meio da origem periférica do seu escritor e dos relatos de integrantes da cultura do *hip-hop* inseridos no livro, elaborando, assim, um novo efeito de realidade baseado no teor testemunhal, pois a matéria narrada conta também com a evocação do real de relatos não-ficcionais. Desta forma, em *Capão Pecado* há a presença de relatos não-ficcionais de moradores do bairro do Capão Redondo, além de dois encartes fotográficos com registros da região, sem relação direta com o texto ficcional, evocando, assim, um efeito de realidade em torno do bairro. O efeito de real nesse livro, portanto, se articula a partir de novos mecanismos estéticos para a evocação do real factual, pois se insere em determinado momento histórico, contando com materiais e suportes técnicos que favorecem, por exemplo, a substituição das descrições por imagens fotográficas.

Além disso, o teor pedagógico do *hip-hop* influencia a escrita de Ferréz, marcado no maniqueísmo na apresentação dos personagens de *Capão Pecado*, bem como na proposta de oferecer narrativas exemplares para a formação moral dos leitores a partir do confronto entre polos antagônicos da periferia, do pobre obstinado ao pobre preguiçoso, expressando os princípios que orientam a escrita do autor. O capítulo de *Capão Pecado* dedicado ao personagem alcoólatra Carimbê, por exemplo, apesar de ser aparentemente supérfluo na estrutura da obra por abordar um personagem sem qualquer influência na trama, revela a motivação ética de Ferréz de, por um lado, oferecer um exemplo das “armadilhas” oferecidas pelo sistema representadas pela degradação de Carimbê pelo alcoolismo e, por outro, procurar compreender a estrutura social brasileira a partir de um ponto de vista de

contestação ao estabelecido, uma vez que o primeiro episódio da saga decadente do personagem é o de uma agressão policial sofrida por Carimbê.

As características apontadas acima sugerem o quanto o termo "marginal", associado à produção literária de autores localizados à margem social, se distancia do sentido atribuído às produções das décadas de 1960/1970, uma vez que o termo passou a se referir não apenas a um projeto estético, mas principalmente ético e de classe. De acordo com Barros (2017), esse movimento periférico começou a ser configurado após o sucesso do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, publicado em 1998. A partir de então, o termo "marginal" passou a ser associado à produção literária de moradores de periferias em que o cotidiano das favelas e a experiência da pobreza são representados. Pouco tempo depois, com o lançamento da *Revista Caros Amigos*, essa produção começou a consolidar uma particularidade estilística, pela utilização da linguagem coloquial com marcas de oralidade. Então, em razão das suas peculiaridades, Ferréz decidiu cunhar o termo "literatura marginal dos marginalizados" a fim de não se confundir o movimento periférico com aquele das décadas de 1960/70. Entretanto, a pesquisadora aponta que as problematizações acerca da classificação de uma "literatura marginal" acontecem desde a década de 1970, sendo vinculada à marginalidade em relação ao mercado editorial, à recusa dos valores estéticos prestigiados, ou à autoria de sujeitos marginalizados. Esta última, no entanto, esteve mais em voga na literatura após a década de 1990, quando os conceitos de "marginal" e de "periférico" passaram a se orientar pelos espaços a que os escritores pertencem. Ferréz, por exemplo, compreende o uso do termo "marginal" como estratégia de defesa contra a estigmatização das camadas marginalizadas, enquanto Sérgio Vaz aceita a classificação da sua obra como "marginal" pelo fato de se considerar marginalizado social e culturalmente.

Sendo assim, pode-se inferir que qualquer termo aqui utilizado seja provisório, porém a até aqui chamada nova literatura marginal se apresenta como uma expressão do espaço e de sujeitos marginalizados, marcando a sua diferença dos setores hegemônicos. Por exemplo, analisando o texto-manifesto "Terrorismo Literário" (2005), de Ferréz, Brandileone (2017) aponta para um jogo de oposições constituído pelo escritor, do par conceitual centro vs. periferia. Com isso, a pesquisadora compreende uma intenção de diferenciação discursiva na obra de Ferréz no sentido de constituir uma identidade própria a partir da representação dos setores marginalizados. Além disso, Brandileone entende haver uma proposta de

revide inscrita no manifesto por expressar a ideia de que haja uma representação política no exercício da representação literária, excluindo historicamente as classes marginalizadas e, portanto, cabendo ao lado periférico desvalorizado nesse processo se vincular ao pressuposto ético de buscar os ajustes de conta. Contudo, Brandileone lembra que esse tipo de tomada de posição antagônica, com caráter combativo e reformista, não é inédito, pois no período que compreendeu a Semana de Arte Moderna havia uma proposta de ruptura com as correntes artísticas e literárias até então estabelecidas, propondo novas coordenadas estéticas e ideológicas. Atualmente, porém, o grupo marginal apresenta um terreno específico de produção e atuação com características peculiares. A *Revista Caros Amigos* favoreceu a formação desse espaço discursivo próprio, estabelecendo o termo "literatura marginal" para se referir à nova expressão literária das periferias. Desta forma, a função do prefácio da antologia de contos organizada por Ferréz, intitulado "Terrorismo Literário", foi a de expressar a configuração da proposta dessa manifestação periférica: "movimento comprometido com a afirmação identitária das comunidades periféricas e engajado no seu auto-conhecimento como grupo, dotado de uma determinada cultura e de um caráter coletivo e cooperativo." (BRANDILEONE, 2017, p. 1972).

Entende-se, portanto, a nova literatura marginal como a construção de um posicionamento político que elege a escrita como ferramenta de denúncia, com o escritor assumindo a função de mediador ao tomar a palavra como uma forma de agir contra a ordem estabelecida. Essa proposta, no entanto, colabora com a construção de um frágil contrato ficcional, pois é firmado a partir da concepção da experiência do escritor que vivenciou ou testemunhou o narrado, aspecto que se assemelha ao *rap*, pois no interior da cultura do *hip-hop* geralmente se prestigia o discurso de contestação a partir da palavra assumida pelo sujeito que vivencia o que narra. Assim, tanto a literatura quanto o *rap* tendem a fazer da arte um instrumento de denúncia, tomando a posição ética de subordinar o discurso artístico à "verdade" de uma função política. Alia-se a essa estratégia a comum escolha nesse tipo de produção de se representar o destino individual de um personagem capaz de ilustrar toda a coletividade de uma comunidade, ao modo das epopeias. Brandileone cita o exemplo de Chico, personagem nordestino de um dos contos de Gato Preto, escritor associado à nova literatura marginal, representando a figura dos nordestinos que vivem nas periferias paulistanas. Nesse sentido, o eu-lírico de "Um Homem na

Estrada”, do Racionais MC's, ao narrar a sua infeliz trajetória ao sair da prisão parece também representar o problema de reinserção dos detentos no Brasil. Esses tipos de personagens exemplares das produções periféricas possuem função pedagógica, pois constituem a elaboração de aconselhamentos aos sujeitos periféricos sobre as "armadilhas do sistema" representadas, em geral, pelo universo das drogas, e sobre as maneiras de se escapar das "armadilhas", predominantemente representadas pelo conhecimento. Assim, a nova literatura marginal se caracteriza pela sobreposição da ética à estética que impõe maiores preocupações com "o quê" é escrito do que "como", além de sugerir uma legitimidade para se narrar a periferia a partir da origem do escritor.

1.1 A PERIFERIA NARRADA POR ELA MESMA: no entrelugar da autoficção e da literatura de testemunho

Brandileone (2017) compreende que a particularidade de os escritores periféricos narrarem as periferias, como se ficcionalizassem as suas vivências, por um lado, atende ao interesse mercadológico pelo exotismo das classes marginalizadas e, por outro, expressa o conflito entre os escritores e a palavra no esforço para conciliar política e estética. Nesse sentido, os conceitos de autoficção e de literatura de testemunho ajudam a refletir sobre o modo como as vidas desses escritores se aproximam das suas obras. A literatura de testemunho, para Seligman-Silva (2003), é dicotomizada pela necessidade de narrar a experiência vivida e a insuficiência da linguagem. Assim, o texto testemunhal beira a inverosimilhança, tamanha a crueldade dos seus relatos. Esse excesso de realidade reflete a falta inscrita na própria linguagem, pois "para a testemunha de um evento-limite, como o assassinato em massa perpetrado pelos nazistas, coloca-se - ou melhor, impõe-se - uma questão incontornável: a 'opção' entre a 'literalidade' e a 'ficção' da narrativa." (2003, p. 47). A relação entre literatura e realidade, dessa forma, é tensionada pelos relatos sobre algo excepcional testemunhado por um sobrevivente. Nesses casos a linguagem é um traço a fim de substituir (sempre insatisfatoriamente) uma ausência, a partir da repetição de uma cena violenta, como uma tentativa de dar forma ao que não foi devidamente compreendido. Considerando, por exemplo, os relatos

testemunhais sobre Auschwitz, a questão sobre a capacidade humana de perceber ou de simbolizar a realidade acaba redimensionada, pois

Aquele que testemunha *sobreviveu* - de modo incompreensível - à morte: ele como que a penetrou. Se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua. Nele a morte - o indizível por excelência, que a toda hora tentamos dizer - recebe novamente o cetro e o império sobre a linguagem. O simbólico e o real são recriados na sua relação de mútua fertilização e exclusão. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52).

Assim, se por um lado o confronto com a catástrofe pode influenciar a escrita no sentido de elaborar um culto à memória dos emudecidos, por outro, pode ser motivada pelo desejo de se livrar de tais memórias, como se o esquecimento se apresentasse como estratégia para continuar a viver a partir de uma reinvenção. Em suma, o texto de testemunho se orienta tanto pelo culto aos mortos, contra a tentativa de se apagarem as memórias das vítimas, quanto pela memória associada a um determinado espaço que origina a cicatriz da presença da morte de uma situação limite. A excepcionalidade desse tipo de situação, entretanto, cria um teor de inverosimilhança quando relatada, como os primeiros documentários produzidos no período pós-guerra, extremamente realistas e, por isso, vistos com uma sensação de descrédito. Acrescenta-se, então, o dilema estético de se procurar uma voz credível para a elaboração do testemunho, com o intuito de propor uma leitura estética do passado, desconstruindo a historiografia tradicional a partir da apresentação da memória das catástrofes. Desta forma,

As fronteiras entre a estética e a ética tornam-se mais fluidas: testemunha-se o despertar para a realidade da morte. Nesse despertar *na* e *para* a noite - como dizia Walter Benjamin: "a noite salva" -, despertamos antes de mais nada para a nossa culpa, pois nosso compromisso ético estende-se à morte *do outro*, à consciência do fato de que a nossa visão da morte chegou "tarde demais". (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 58).

Já a autoficção se relaciona, atualmente, com a literatura publicada em *blogs*, entendida por Azevedo (2008) como reflexo da espetacularização do sujeito inserido em uma sociedade midiática. Além disso, a pesquisadora pondera sobre o estatuto de ficção dessas obras, bem como sobre os conhecimentos literários dos autores e sobre a relevância das suas autobiografias, uma vez que a maioria desses escritores, ou *blogueiros*, é composta por desconhecidos do grande público. Tais características, entretanto, podem apontar para uma relação, justamente, com a espetacularização motivada pelo narcisismo da sociedade midiática, atuando como reflexão sobre tal contexto no sentido de orientar essa autoexposição da intimidade

como uma forma de reação à superficialidade contemporânea. Sob esse ângulo, a estratégia autoficcional para a criação de "eus" corresponde ao universo da visibilidade total favorecido pela internet. No entanto, as autoficções não começam com a internet. O termo autoficção, na verdade, foi cunhado por Serge Doubrovski ao escrever *Fils* (1977), obra em que o protagonista coincide com o seu autor, inscrevendo-se "na fenda aberta pela constatação de que todo contar de si, reminiscência ou não, é ficcionalizante" (AZEVEDO, 2008, p. 35), porém, mais do que isso, assumindo a ambiguidade de um contrato de leitura marcado pela indefinição quanto aos limites dos dados ficcionais e referenciais. Estratégia semelhante utilizada por Silviano Santiago em *O Falso mentiroso* (2004) e *Histórias mal contadas* (2005), embaralhando as fronteiras entre vida e ficção ao misturar as memórias das vidas encenadas pelos narradores com as suas leituras dos escritores modernistas brasileiros. A autoficção, portanto, atua a partir do apagamento do eu biográfico para a construção textual de si, diferindo-se da autobiografia pela ficcionalização consciente do autor referencial, se configurando, dessa forma, pelo hibridismo entre o ficcional e o autorreferencial:

Assim, o autor assume um duplo estatuto contraditório: um lugar vazio impossível de garantir a veracidade referencial e simultaneamente um intruso que se assume interlocutor de si, colocando-se abertamente na posição de autor, fingindo-se outros. (AZEVEDO, 2008, p. 39)

Sendo assim, a autoficção se caracteriza por romper com os códigos que regem a ficção, apresentando histórias que se passam por factuais, mas que admitem a dúvida sobre a veracidade dos dados, se inserindo no território híbrido do engano, pois não se sabe quais aspectos se associam ao biográfico ou ao ficcional.

Em contrapartida, a literatura de testemunho privilegia o dado factual em razão da função política do seu discurso, uma vez que, se comparada com a autoficção, se orienta muito mais baseada em questões éticas do que estéticas. O conceito de testemunho, aliás, de acordo com Ginzburg (2008), possui diversas posições teóricas, algumas favoráveis, como a de James Hatley que compreende a literatura de testemunho associada à responsabilidade social perante o passado, outras mais incisivas, como a de Beatriz Sarlo, questionando um possível comprometimento da interpretação da história. O testemunho, conforme o pesquisador, difere da concepção da literatura canônica sobre o artefato literário, pois em vez de compreender o texto mais como uma realização estética, vincula a escrita à reflexão sobre a exclusão social, integrando literatura e história ao propor a

articulação entre estética e ética a fim de compreender o valor do texto inserido no contexto de discussões sobre direitos civis. Desta forma, pode-se dizer que o testemunho se baseia na voz de um sobrevivente, tensionada por uma realidade conflitiva. O mundo extraliterário, portanto, adquire importante função no literário, pois se parte de uma perspectiva específica: a do subalterno se opondo ao discurso hegemônico. O escritor Primo Levi, por exemplo, sobrevivente de campos de concentração nazista, expressa em sua obra, por um lado, a necessidade de fala, por outro, certa hesitação entre o esquecimento e a memória em razão do trauma. Outro exemplo de testemunho mencionado por Ginzburg é o livro *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência*, de Rigoberta Menchú, que se refere ao genocídio indígena, permitindo a reflexão sobre o papel da escrita na colonização, além de problematizar a questão do lugar de enunciação na constituição de uma narrativa. Sendo assim, a literatura de testemunho pode ser compreendida inscrita em movimentos de resistência que expressam as vivências de um grupo de vítimas, tendo o escritor como o responsável pela articulação dessas experiências.

A linguagem, nesse contexto, é marcada pelo trauma e, conseqüentemente, pela incompatibilidade com o ócio ou com o lúdico. Em relação a escritores brasileiros, Ginzburg menciona o livro *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, em que o escritor, um ex-detento, relata as suas vivências prisionais evidenciando o sofrimento do corpo, estabelecendo comparações com a condição das vítimas do nazismo e, assim, sugerindo a relação entre o impacto violento e a fala testemunhal, pois tanto as narrativas de ex-presidiários quanto as narrativas de vítimas do nazismo são marcadas pela necessidade de se contar a memória do trauma. Desta forma, pode-se compreender que a memória do testemunho propõe uma desconstrução da história oficial. Com isso, a sua configuração estética assume o papel ético de elaborar um efeito incisivo capaz de se opor às narrativas estabelecidas. A linguagem, então, obviamente insuficiente para narrar as vivências, incorpora os conflitos sociais e problematiza o conceito de real, enfrentando a resistência da representação de uma realidade excepcional e traumática para se constituir pela fragmentação da imagem da experiência; isto é, em vez de se privilegiar a narrativa individual, como o faz a autobiografia tradicional, se desenvolve a partir de identidades políticas associadas a uma subjetividade coletiva capaz de erigir uma perspectiva alternativa à hegemônica.

Como se percebe, a literatura de testemunho privilegia os dados factuais e assume um caráter marcadamente político, enquanto que a autoficção se orienta a partir da ambiguidade do seu contrato de leitura como um recurso estético. As duas formas de expressão, entretanto, além de constituírem exemplos da escrita de si, possuem outras relações sob o ponto de vista de uma sociedade espetacularizada. Pensando, primeiramente, na autoficção, Schollhammer (2009) cita o exemplo do livro *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, que joga com o material autobiográfico sobre a experiência do escritor de ter um filho com síndrome de Down e o seu "eu" encenado relatando, de maneira confessional, pensamentos normalmente reprováveis diante dessa experiência, como o seu desejo pela morte prematura do filho motivado pela vergonha que sentia da criança. Além disso, a obra apresenta ainda traços de memorialismo evocando episódios da infância e da adolescência do escritor, configurando um tom de narrativa de formação. Schollhammer, então, aponta que a crítica contemporânea sugere, com razão, a volta do autor e a revalorização das estratégias autobiográficas como recurso para conferir autenticidade à elaboração do real, para então ficcionalizar materiais vividos com a intenção de expressar aspectos que o documentarismo não seria capaz, rompendo, assim, com a tradicional dicotomia entre ficção e realidade.

Entretanto, no caso da autoficção, rompe-se também com o código da sinceridade confessional da autobiografia, pois a sua organização ficcional do material biográfico em uma espécie de encenação de si constitui a dúvida sobre a veracidade do narrado. Outra característica desse tipo de produção é a autoencenação autoral quando, por exemplo, as condições em que a obra foi escrita são trazidas para dentro do texto, podendo ser compreendida como uma expressão do exibicionismo performático, fruto da espetacularização da cultura midiática, pois ao aproximar e desestabilizar as posições de autor, personagem e leitor, a realidade passa a ser relativizada, sendo apresentada de maneira diversa conforme a perspectiva elaborada. É nesse ponto que a autoficção e a literatura de testemunho convergem, pois tanto as condições factuais de criação inseridas nas ficções, quanto a elaboração de materiais nitidamente autobiográficos atuam como índices de representação de um real originário. Com isso, a intimidade da vida privada passa a ser compartilhada na esfera pública, pois, segundo Schollhammer, há um fascínio pela exposição, sobretudo de atrocidades que permitem a coletivização dos sofrimentos por meio de intimidades expostas. Esse contexto pode ser

compreendido como uma cultura traumática em que a interiorização dos impactos impele, por um lado, para uma estética da crueldade e, por outro, para a reivindicação do privado a partir do mergulho no cotidiano dos afetos básicos como forma de resposta a uma cultura massificada gerando, contudo, o interesse mercadológico por traumas íntimos.

Forma-se, assim, um nicho de mercado em torno das escritas de si, sobretudo as que revelam situações traumáticas. Para investigar tal contexto, Penna (2013) se propõe a analisar diversos registros subjetivos sobre o massacre do Carandiru, pois considera singular o fato de existir uma quantidade considerável de registros, uma vez que os testemunhos dos sobreviventes frustram a tentativa de silenciamento das vítimas. Dentre esses registros, há a música "Diário de um Detento" (1997), do Racionais MC's, com a colaboração de Jocenir, detento na época do massacre, além do livro *Estação Carandirú* (1999), de Dráuzio Varella, no qual os últimos capítulos são compostos pelo testemunho de um preso sobre o massacre. Ambos os registros alcançam sucesso, sendo o livro veiculado em filme e série televisiva. Além desses, André du rap, mais um ex-detento sobrevivente e testemunha do massacre, publica um livro em 2002 com o objetivo de "dar um rosto" aos 111 assassinados como uma maneira de se contrapor ao tratamento estatístico dado pela mídia. Desta forma, pode-se conceber o testemunho como o relato de sobreviventes motivado pelo imperativo ético de se contar algum acontecimento terrível para que não volte a ocorrer.

No entanto, considerando a etimologia da palavra, Penna indica a articulação de três funções do testemunho acerca do massacre do Carandiru: a de *testis*, referindo-se a uma testemunha jurídica entre duas partes em conflito, como André du Rap ao testemunhar na acusação no julgamento do coronel Ubiratan, responsável pelo pelotão da operação do massacre; a de *supertestes*, como a capacidade de testemunhar algo a partir do vivenciamento, como o caso do próprio André du Rap ao relatar a sua experiência para a escrita de um livro; e a de *auctor*, aquela baseada na intervenção de alguém que não tenha o acesso ao reconhecimento do seu discurso, como o faz Dráuzio Varella ao transcrever o relato de um detento em seu livro. Penna vincula esses testemunhos aos romances *Capão Pecado* (2000) e *Manual Prático do Ódio* (2003), de Ferréz, por entender uma formatação de um estilo "marginal" associado à autorrepresentação da criminalidade, seja por meio da escrita do "marginal", como no caso de Ferréz, seja

pela mediação de um *auctor* como Dráuzio Varella. Para o pesquisador, esse conjunto de representações pode atuar no sentido de desnaturalizar a desigualdade social, tendo a prisão como espaço para a dramatização da violência e efetivação da criminalização da pobreza. Contudo, se essas representações, por um lado, colaboram para a visibilização dos sujeitos marginalizados, por outro corre-se o risco de efetivar a exploração midiática do "pobre selvagem" representado a partir da violência exacerbada.

Desta forma, se as obras associadas à nova literatura marginal expressam a intenção de elaborar a perspectiva do sujeito periférico, seja a partir de uma configuração próxima à da literatura de testemunho ou da autoficção, o maior desafio que se apresenta parece ser de caráter estético, pois talvez os escritores vinculados ao grupo não planejem reverberar os estereótipos veiculados na mídia hegemônica. Mas, por outro lado, não parece plausível que os autores da nova literatura marginal não queiram que os seus livros sejam lidos e, portanto, vendidos. Sendo assim, pode-se inferir que o desafio desses escritores seja o de representar as periferias de uma maneira diversa à das produções do "centro", com um acabamento estético bem realizado capaz de se opor às concepções estabelecidas sobre os espaços e sujeitos periféricos, embora com a possibilidade de frustrar as expectativas do público educado para a leitura das periferias a partir da perspectiva do "centro".

No entanto, apesar das particularidades que envolvem o trabalho estético da nova literatura marginal, a maioria dos problemas dessa ordem, obviamente, se impõem para qualquer manifestação literária. Nesse sentido, Perrone-Moisés (2016) se propõe a refletir sobre as questões estéticas em torno da autoficção na literatura contemporânea. De acordo com a autora, após o termo "autoficção" ser cunhado por Serge Doubrovsky, houve o lançamento de diversos livros centrados nos cotidianos dos seus autores na França a partir dos anos de 1980, como *La Honte* [A Vergonha] (1997), de Annie Ernaux, relatando a infância da escritora e *A vida sexual de Catherine M.* (2001), de Catherine Millet, com a exposição da sua intimidade, conforme o título revela. Ademais, a possibilidade da autoexposição com abertura ficcional levou celebridades a publicarem as suas queixas domésticas, rivalizando com os tabloides sensacionalistas. Essa tendência *umbilical*, conforme Perrone-Moisés, pode ser notada também nos *blogs* e *selfies* e se relaciona com a contemporaneidade individualista. Contudo, segundo a autora, o "cuidado de si" não

se restringe necessariamente ao "pequeno eu", uma vez que os filósofos gregos já compreendiam o cuidado de si como condição primordial para cuidar dos outros. No caso da escrita de si, o escritor é capaz de se oferecer como reflexo no qual o leitor pode se identificar para buscar as suas respostas. O que, aliás, para a autora, não se trata de uma novidade, pois aponta os livros *Os ensaios* (1580), *As confissões* (1765) e *Confissões de um comedor de ópio* (1821), de Montaigne, Rousseau e Thomas de Quincey, respectivamente, como exemplos do gênero antigo do qual a autoficção surge como uma variante moderna.

Perrone-Moisés passa, então, a levantar alguns questionamentos sobre as definições de autoficção partindo do problema da linguagem verbal, pois acredita que não se tem levado em conta a sua condição de representação convencional capaz de, no máximo, demonstrar o real, jamais de coincidir com a realidade. Considerando esse fator, qualquer narração da vida incorporaria autoficções, uma vez que se parte de um sentido individual e, portanto, sugere a impossibilidade de se definir a autoficção literária a partir da sua condição de revelar alguma verdade interior. Além disso, a autora reflete sobre as questões éticas em torno das autoficções, pois embora o autor exponha conscientemente a sua privacidade, a possível identificação de pessoas associadas aos personagens acaba gerando processos judiciais que enfrentam os limites entre o direito à livre expressão e o direito à privacidade. Nesses casos a decisão jurídica tende a se transformar em decisão sobre a condição de literatura das obras porque se baseiam no questionamento sobre até que ponto essas obras podem ser consideradas ficções para se enquadrarem no direito à livre expressão. O caso envolvendo Christine Angot e o seu editor representa uma situação em que prevaleceu a perspectiva factual da obra e, conseqüentemente, a condenação pelo desrespeito ao direito à privacidade. O julgamento ocorreu em 2013 após Élise Bidoit, ex-mulher do atual companheiro da escritora, se incomodar com a sua privacidade exposta no livro *Les Petits*. Assim, Perrone-Moisés considera que a função literária da autoficção dependa da sua elaboração formal capaz de extrapolar o relato monológico ao se dirigir "aos outros" a partir de uma certa linguagem em que o valor estético se sobreponha ao elemento de qualquer "verdade" revelada na escrita.

Como exemplo desse procedimento, a autora menciona o livro *Minha Luta*, de Karl Ove Knausgård, que, apesar de possuir três mil páginas, conquista sucesso internacional e boa recepção crítica. A obra apresenta a principal característica das

autoficções, que é a coincidência do nome do autor com o nome do narrador-protagonista e, além disso, Perrone-Moisés ressalta a elaboração de um efeito de autoquestionamento sincero constituído pela enunciação que não se volta para um eu vaidoso e autocomplacente, pois parte de um narrador não autocentrado, mas aberto ao mundo que o cerca. O trabalho formal, nesse sentido, se dirige a "um outro". Ademais, a escrita de Knausgård elabora um "efeito de real" a partir de descrições minuciosas sobre objetos cotidianos sem aparente função na trama, como artigos de limpeza e logotipos de marcas conhecidas, sugerindo a invasão dessas marcas no cotidiano do homem contemporâneo. Essa característica se relaciona com o realismo "atual", uma vez que os autores, tendo a consciência de trabalharem com uma realidade mediada por representações anteriores, investem na escrita de experiências particulares que atendam a demanda pelo rompimento com a padronização dos objetos, das formas de vida e das narrativas:

O êxito artístico de *Minha Luta* demonstra, por comparação, que as autoficções literárias se dividem em duas categorias: aquelas que são apenas escritas do eu, sem se abrir para o leitor; e aquelas que são trabalho de linguagem, *imaginativo* e não *imaginário*. O eu é sempre o herói das autoficções; mas elas podem ser apenas o cultivo narcisista do eu, obras de autoexibição, de autojustificação, de ressentimento ou de vingança, sem nenhuma sublimação artística, isto é, nenhuma imaginação, nenhuma invenção e nenhuma autocrítica. Nesse caso, elas só interessam ao próprio autor e são tediosas para os outros. Elas são apenas *auto*, e não *ficções*. *Minha luta* é a fala do eu transposta numa forma original de ficção. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 218–219).

Contudo, se a atenção for voltada às produções publicadas em suportes digitais, como os *blogs* ou as redes sociais, como o *FaceBook*, a escrita parece se voltar mais ao "eu" dos autores do que aos "outros". Nesse sentido, partindo da concepção da morte do autor, de Roland Barthes, que, em 1968, postulava a necessidade de se priorizar a atenção ao texto e não à vivência do seu autor, Guerreiro (2017) aponta para a sinalização das autoficções publicadas na internet como o ressurgimento do autor na literatura contemporânea, pois "com a exaltação do sujeito, a sociedade midiaticizada, o advento da internet e das novas mídias, a figura do autor sobressai e a autoria adquire novos conceitos que devem ser evidenciados e analisados" (2017, p. 131).

As práticas escritas em torno da publicação de acontecimentos cotidianos em *blogs*, por exemplo, para o pesquisador, sinalizam o desejo narcisista de falar de si, além de colaborarem para o embaralhamento dos limites entre ficção e realidade a partir da possibilidade de se mascarar a própria identidade por meio da elaboração

escrita. Por esse ângulo, Guerreiro menciona a presença significativa da figura do autor na literatura contemporânea latino-americana do início do século XXI, citando o exemplo de Cristóvão Tezza para ilustrar essa tendência de incorporação do cotidiano dos escritores em suas obras. Desta forma, Guerreiro compreende o interesse pelas escritas de si de maneira semelhante ao interesse pelos *reality shows*, pois ambos seriam orientados pela subjetividade contemporânea marcada pelo narcisismo, pelo individualismo e pela indistinção entre o público e o privado. As escritas de si, entretanto, possuem também a função da autoafirmação, porém, para o pesquisador, o suporte digital do *blog* permite o relato de vida mais associado à espetaculatização do sujeito em razão da exposição banal do cotidiano, além da indistinção entre o que corresponde ao autor-pessoa e ao autor-criador de uma realidade mascarada no ambiente virtual. Esse não apagamento do *eu* biográfico, se diferenciando do *eu* definitivamente ficcionalizado do romance autobiográfico, tampouco investindo esse *eu* em um contrato de grande sinceridade, como seria o caso de uma autobiografia, configura um retorno do autor, porém marcado pelas novas tecnologias em função do seu caráter performático.

Para exemplificar tal concepção, Guerreiro analisa dois *blogs* de um mesmo autor, identificado como "Sr. Solitário", um deles intitulado com a alcunha do autor, *Sr. Solitário*, contando com detalhes o cotidiano do blogueiro, e o outro intitulado *Coração de Papel*, romance permeado pelas marcas das experiências relatadas no primeiro. Sendo assim, a possibilidade da autoficção se configura nominalmente indeterminada, pois apesar de, teoricamente, a autoficção ter como característica a coincidência entre os nomes do autor e do protagonista, o anonimato do autor do *blog*, *Sr. Solitário*, não permite tal verificação. No entanto, é possível identificar a incorporação do autor no personagem, pois ambos nasceram em uma pequena cidade de Portugal, dividem os mesmos gostos sobre literatura, música e gastronomia, além de sofrerem com os mesmos tipos de discriminação referentes às suas orientações sexuais. Então, partindo desse exemplo, o pesquisador argumenta que há uma guinada autoficcional na literatura contemporânea associada ao ciberespaço, pois, sendo o sujeito modelado pela linguagem, a identidade autoral, nesse contexto, se vale da possibilidade de se metamorfosear a partir de múltiplas máscaras ao se transformar em personagem por meio das ferramentas das novas tecnologias, refletindo uma sociedade narcisista que favorece o ressurgimento do autor, embora marcado pela indefinição.

Sendo assim, a proposta da nova literatura marginal de se basear na experiência dos seus escritores para apresentar uma perspectiva supostamente legítima sobre a periferia estaria, por um lado, mais próxima da concepção da autoficção no sentido de incorporar o nome dos autores nos textos a fim de potencializar o efeito de real e, por outro, se associaria à literatura de testemunho pela intenção ética de denunciar a violência acometida sobre o sujeito periférico. Considerando, entretanto, o movimento desses escritores no ciberespaço, como as publicações de Ferréz em seu *blog*, na sua página no *FaceBook* e na plataforma *Medium*, o contrato de leitura dos seus textos seria firmado em uma zona ainda mais problemática, pois além de a figura do autor se impor de maneira mais significativa nos seus escritos, em razão da sua associação direta com a responsabilidade pelas páginas, se diferenciando, por exemplo, dos livros que contam com toda uma equipe editorial, os suportes digitais ainda não contam com os paratextos indicando os seus gêneros conforme geralmente ocorre nos suportes impressos, como os próprios livros *Ninguém é Inocente em São Paulo* e *Os Ricos Também Morrem*, apresentados como coletâneas de contos.

1.2 LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, FERRÉZ E O RAP NACIONAL

A nova literatura marginal se caracteriza, entre outros aspectos, pela representação de um lugar de enunciação associado aos territórios periféricos, pelas marcas de oralidade presentes na escrita, bem como por um princípio ético contraposto aos valores hegemônicos e por tensionar os limites entre ficção e realidade. No entanto, considerando a expressão desse grupo relacionada às principais tendências da literatura contemporânea brasileira, apesar de algumas características dos escritores marginais de fato reforçarem o caráter de contestação e de oposição ao “centro”, há também alguns pontos de contato com a produção mais associada às classes dominantes, como, por exemplo, a relação da escrita com os meios de comunicação de massa e, atualmente, no caso de Ferréz, a presença no mesmo mercado literário. Desta forma, apesar da relevância de se representarem variadas perspectivas, não há como desconsiderar a análise da produtividade dos recursos estéticos das obras, independentemente da importância política de tais produções. Dalcastagnè (2002), por exemplo, afirma que o debate sobre o território

dos grupos marginalizados tem ganhado espaço. A autora entende que a representação desses grupos enriquece o conjunto de perspectivas sociais trazidas pela literatura e, por isso, as suas formas de expressão devam ser consideradas em vez de excluídas da concepção de literatura, pois, desta forma, o processo de produção poderia ser democratizado, e a possibilidade de repercussão no espaço público dessa perspectiva rica e expressiva ampliada, entendendo a representação artística como possibilidade de reconhecimento do valor da experiência e da expressão de tais grupos. Porém, considerando o primeiro romance (*Capão Pecado*) de Ferréz, a pesquisadora afirma ser a obra insuficiente para refletir sobre a exclusão da voz das classes subalternas, pois “Com tratamento literário tosco e trama que revela sobretudo a influência dos melodramas da televisão, *Capão Pecado* não oferece mais do que sua pretensa autenticidade.” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 69).

Já as personagens negras de *Ninguém é Inocente em São Paulo*, para Dalcastagnè (2008), sustentam-se justamente por trazerem suas experiências individuais e suas circunstâncias humanas, fugindo dos determinismos que associam o espaço periférico à criminalidade. A pesquisadora ainda considera que a apropriação crítica dos discursos racistas e a introdução do negro e sua perspectiva social funcione nas estruturas das narrativas como estratégias de denúncia e desarticulação dessas construções.

Ampliando a perspectiva para a ficção brasileira contemporânea, em outro texto, agora não mais se referindo a Ferréz, mas avaliando a construção temporal da narrativa mais recente, Dalcastagnè (2005) destaca a celebração do fragmentado, do ambíguo e do inconcluso nos romances atuais. Características apontadas por Sússekind (2005) em *Capão Pecado* que, para esta, se trata de um exemplar da prosa recente em que as histórias de vida, os testemunhos diretos e os percursos e contrastes urbanos multiplicam-se, evidenciando, na ficção brasileira contemporânea, uma tendência neodocumentalista.

Contudo, a nova literatura marginal, para Cera (2007), tem suas possibilidades reduzidas por leituras que a associam a um caráter meramente representativo, com projetos políticos e objetivos determinados para interferir na realidade. Como alternativa a essa abordagem, a pesquisadora elege a obra de Ferréz como literatura de testemunho que, ao se distanciar do centro, parte de um eu despersonalizado disseminado na comunidade e indissociável do grupo: “Sendo

assim, toda relação antropológica, que pressupõe uma verdade relatada por Ferréz em seus romances [...] deve ser refutada.” (CERA, 2007, p. 71). Cera (2007) considera, ainda, que os contos de *Ninguém é Inocente em São Paulo* (2006) aproximam-se da voz de Mano Brown, membro do grupo de *rap* Racionais MC's, por entender que o escritor e o MC estão na contracorrente da politização hegemônica da vida, pois tanto os contos de Ferréz quanto os *raps* de Mano Brown elaboram perspectivas silenciadas há muito tempo sem as estereotipar e, desse modo, as libertam para a potência da singularidade de vida de seus enunciadores e personagens.

Quase na mesma direção, Santos relaciona *Capão Pecado* ao *rap* e a narrativas escritas por presidiários por compartilharem os mesmos princípios éticos da consciência do sujeito marginal que “[...] certamente não é só um sujeito real e nem, muito menos, somente fictício. Este sujeito é construído coletivamente, pelas vozes que emanam das produções ‘marginais’.” (SANTOS, 2008, p. 179). A elaboração desse sujeito em *Ninguém é Inocente em São Paulo*, de acordo com a pesquisadora, coloca-o ainda mais como vítima da violência do que em obras anteriores do escritor, pois naquela, embora decresçam as narrativas de violência física, a condição humana das personagens passa a ser negativada a partir de contos em que os desejos não satisfeitos no polo humano o são quando submetidos a uma metamorfose para o polo animal, como acontece, por exemplo, em “Rastejar”. A autora, porém, apesar de evocar outras manifestações artísticas que de fato dialogam com a obra de Ferréz, como o *rap*, enfatiza em sua análise o lugar de enunciação do autor, com o intuito de se contrapor ao silenciamento imposto ao escritor pela perspectiva crítica apoiada em uma noção nacionalista. Essa escolha, entretanto, acaba, ironicamente, colaborando para o silenciamento dos textos de Ferréz, já que o lugar de enunciação do escritor acaba se tornando uma sombra que dificulta a visão sobre a sua obra.

Entretanto, é possível considerar, não apenas a obra de Ferréz, mas a produção da ficção contemporânea brasileira como continuidade da assimilação das técnicas dos meios de comunicação de massa notada em décadas anteriores. Partindo do pressuposto de que nas décadas de 1980 e 90 não tenha havido um projeto estético ou político único, Silva (2008) analisa o conto contemporâneo brasileiro relacionando-o a questões extraliterárias. Nesse contexto, afirma que a cultura de massa desse período teve estreita relação com o mercado, o qual, pelo

lado da demanda, acabou determinando o que foi produzido e propagado, fazendo da literatura mais um produto para as massas; mas, pelo lado de um pensamento mais crítico, outras obras colaboraram para o questionamento dessa realidade. Particularmente em relação à década de 90, a autora observa uma tendência para a prosa com contornos brutalistas em que o espaço urbano serve como tema e/ou pano de fundo para a exibição do dia-a-dia das grandes cidades e as relações humanas desses espaços: “As diferenças estruturais do conto contemporâneo estão na incorporação de gêneros não literários, na inserção de linguagens de outros sistemas semióticos, na assimilação de técnicas e procedimentos narrativos próprias dos meios massivos de comunicação.” (2008, p. 50).

Já Pellegrini (2009), além de pontuar a influência das novas tecnologias nas produções literárias contemporâneas, afirma que desde a década de 1970 vem se acentuando uma tendência realista nas formas de narrar, sobretudo quando associadas ao espaço urbano. Para a autora, o realismo é historicamente transformável e, portanto, pode ser tomado como uma postura de refração das realidades sociais conforme os seus contextos sócio-históricos, ou, dito de outro modo, a representação realista é a mediação entre sujeito e objeto, real e obra, em que as realidades sociais são moldadas por questões que as envolvem, permitindo, assim, que os produtos culturais sejam analisados como constitutivos das relações sociais. É por esses motivos que Pellegrini considera que o realismo não deixa de resistir, continua se reinventando e, nos tempos atuais de fragmentação, desaparecendo o contato entre sujeito e objeto, “volta refratado, como um modo de representar as relações de hoje entre o social e o pessoal” (2009, p. 34) em que a violência, o trauma, o choque e a barbárie não se apresentam apenas como temas realistas, mas como caminhos estéticos, congelando em textos e imagens um real avassalador que, embora devesse, não pode ser mudado.

Em “O Plano”, conto do volume *Ninguém é Inocente em São Paulo*, algo desse “real” da era tecnológica em que os procedimentos narrativos das mídias de massa – neste caso, o exibicionismo – acabam assimilados pela literatura pode ser percebido na construção do narrador. Oliveira (2009) entende Ferréz como um “personagem real” desse conto. Para a autora, a utilização do nome do próprio escritor no interior do texto funciona como um reforço ao seu compromisso com a experiência relatada, atuando tanto como denúncia da reprodução do preconceito e da legitimação da desigualdade por parte dos grandes meios de comunicação,

quanto como uma forma de defender a literatura periférica como uma manifestação artística legítima. Por exemplo, pela afirmação feita pelo Ferréz-narrador de que o livro *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, é que seria literatura “de verdade” pelo fato de ser escrito por um presidiário compartilhando a sua experiência. “Uma nova espécie de realismo surge dessas circunstâncias, em que importa oferecer uma alternativa à reprodução da miséria e da violência por meio da produção cultural.” (2009, p. 9). Essa tomada de partido de Ferréz ao lado dos grupos marginalizados, para Oliveira, justifica-se pela vinculação, por parte do autor, de sua obra à ação, indo além da descrição ou análise de determinada “realidade”, porque “[...] o escritor não ocupa o lugar de um intelectual ou ideólogo, pois sua obra quer ser um móvel para a transformação das condições de vida.” (OLIVEIRA, 2009, p. 10).

Cruz (2009) também acredita que o lugar de enunciação do escritor mereça considerável atenção por entender o narrador como o centro da narrativa neste tipo de literatura, interferindo na maneira como a violência é representada nos textos. O pesquisador defende, ainda, que a nova literatura marginal está associada muito mais à cultura do *hip-hop* do que à própria tradição literária brasileira, pois diferentemente do desejo de harmonia que concedesse uma identidade à literatura nacional, na nova literatura marginal, assim como no *hip-hop*, há o choque entre diversos pontos de vista - da cultura de massa à cultura afro-brasileira - e, além disso, tanto os MC's quanto os escritores periféricos são tomados por um desejo de atuarem como espécie de cronistas de suas comunidades. É esse último ponto talvez o impasse no que tange aos limites entre ficção e documento que os textos de Ferréz apresentam, sobretudo os contos dessa vertente, por apresentarem, comparados aos romances do escritor, maior concentração em um episódio específico, como acontece nos *raps*, mas também por algumas de suas estruturas idênticas a crônicas que, de tão coladas ao real, escritor, narrador, ficção e realidade acabam se confundindo na intenção do relato periférico.

Esse entrelaçamento entre real e ficção faz com que Bin (2009), por exemplo, tome o característico princípio ético notado nas produções periféricas brasileiras, sobretudo paulistanas - aspecto que conduz tanto a escrita de Ferréz quanto os *raps*, como os do Racionais MC's -, como o eixo orientador de sua análise de *Capão Pecado*. Nessa análise o pesquisador parte do pressuposto de que o romance se propõe mais a aconselhar os moradores de periferia do que “em se mostrar

assimilável do ponto de vista da burguesia.” (2009, p. 87), com o que, em princípio, não parece difícil de concordar, pois o primeiro romance de Ferréz é talvez o mais frágil sob o ponto de vista estético. Porém, considerando o todo da análise de Bin, esse princípio ético em vez de analisado naquilo que oferece à construção do texto, parece ser tão exótico ao pesquisador que acaba colocando o romance a serviço desse princípio e o extrapolando para o real, seja para afirmar o gênero como ferramenta de transformação da realidade, ou, partindo também do lugar de enunciação do escritor, para atribuir ao próprio autor algumas falas que, apesar da dificuldade de se identificar se o responsável pelo enunciado é Rael, o protagonista, ou o narrador, não permitem afirmar que “o autor deixa a impessoalidade da narrativa para intervir diretamente: ‘(...) é só um nóia saber que tal mano comprou na boca, não pagou, e nada aconteceu, que tá feito o boato que os chefes da boca não tão com nada. O respeito tem que prevalecer”’. (BIN, 2009, p. 88 grifo do autor).

O modo como a voz do narrador se confunde com a das personagens em *Capão Pecado*, para Souza (2010), é resultado de um narrador comentarista identificado aos personagens pobres. Apesar de também não deixar de mencionar que o narrador do romance espelha a perspectiva crítica do escritor, o modo como o pesquisador compreende a elaboração de *Capão Pecado* parece mais próximo de não deixar o romance ser encoberto pela figura do seu autor, pois em vez de privilegiar os dados biográficos de Ferréz, Souza parte do texto para chegar ao contexto e identificar que “Associado a um contexto socialmente localizável às margens de um centro econômico e de poder, e adotando um modo de dizer semelhante ao dos personagens da história contada, o narrador ferreziano também se filia à própria condição de sua matéria narrada.” (p. 55–56). Na mesma direção, ao analisar *Ninguém é Inocente em São Paulo*, Souza aponta como principais características a relação dos contos com o cotidiano das periferias, a polarização entre ricos e pobres, o ódio direcionado aos ricos e à classe média por conta dos problemas sociais que acometem a periferia, a utilização de gírias e a proximidade com o *rap*. O pesquisador também comenta o descuido da estética em prol da ideologia dos textos de Ferréz e reflete sobre a influência de uma sociedade de consumo exacerbado nessa escrita, pois acredita que, devido à influência do contexto de consumo, as criações do escritor revelam algumas técnicas mercadológicas dos meios de comunicação midiáticos, tornando-se especulares e espetaculares.

Souza (2010) também ressalta o fato de o próprio escritor aparecer como personagem de suas obras e, além disso, chama a atenção para o fato de que apesar de o livro *Ninguém é Inocente em São Paulo* ser vendido como uma coletânea de contos, os textos que o compõem possuem características de outros gêneros, como crônicas, cartas e ensaios. Para o pesquisador, o discurso ferreziano poderia ser caracterizado como “a ficcionalização do contexto social das periferias.” (2010, p. 41). Em relação aos aspectos formais dos textos de Ferréz, Souza aponta para uma maleabilidade que, no caso do conto intitulado “O Plano”, por exemplo, se configuraria como uma forma de escrita ensaística trazendo o ponto de vista de um narrador marginal que se coloca como uma espécie de repórter da favela para indicar, na periferia, a existência de regras sociais distintas das de outros ambientes sociais e, assim, denunciar a existência de um “plano” que vitimiza as margens, sem deixar de questionar os próprios marginalizados em relação à responsabilidade de manter tal “plano” em funcionamento.

Barreto (2011), no entanto, se propõe a desvencilhar a figura do escritor de seus narradores ao partir do pressuposto de que a obra de Ferréz é literatura e, portanto, oferece outros caminhos além das perspectivas sociológicas e antropológicas que, acima dos textos, partem de uma ideologia ou do local de enunciação para estabelecerem juízos de valor. Apesar de a pesquisadora também considerar que os textos de Ferréz em *Ninguém é Inocente em São Paulo* emergem de um local de enunciação específico, partilhado pelo autor. Entretanto, analisando esse livro, Barreto entende a cidade de São Paulo não apenas como o cenário das narrativas com críticas direcionadas ao “sistema” envolvendo os discursos do capital e da globalização, mas também uma condução para fora dos contos, permitindo, assim, que o desconforto gerado por textos orientados por uma linguagem e uma ética não legitimadas direcionem a um movimento de tensão “entre experiência e linguagem e entre as possíveis referências do texto no mundo.” (2011, p. 85). Por exemplo, o conto “O Barco Viking”, de *Ninguém é Inocente em São Paulo*, para a pesquisadora, problematiza a tensão existente no interior de uma comunidade por meio da hierarquia entre as personagens do texto que, embora morem no mesmo bairro, apresentam diferentes pontos de vista sustentados por suas posições no interior do espaço onde ocorre a trama, uma vez que os personagens dos funcionários de uma unidade de fast-food reproduzem a lógica de consumir para existir, ou, consumir para ter acesso ao barco viking de brinquedo desejado pelos

personagens dos meninos impedidos por não terem dinheiro, até que o narrador-cliente burla as regras do jogo e possibilita o acesso. Assim, a narrativa “[...] mostra que o acesso ao brinquedo é uma forma de garantir o trânsito na cidade na qual, a princípio, ninguém é inocente – mesmo que de maneira simbólica, como no caso do barco viking.” (BARRETO, 2011, p. 93–94).

O princípio ético e as contradições expostas nas produções periféricas também são pensados por Miranda (2011) que aproxima a nova literatura marginal, segmento com o qual Ferréz é identificado, ao *hip-hop* por considerar que ambos os movimentos adotam uma postura política ao ver na palavra uma arma contra o sistema dominante. A pesquisadora, porém, considera que os discursos da nova literatura marginal e do *rap* acabam cooptados pelo sistema capitalista, com a ressalva de resistirem à exclusão e possibilitarem a articulação das suas vozes, antes silenciadas.

A escrita ferreziana volta a ser aproximada ao *rap* por Xavier (2012). A pesquisadora aponta *Ninguém é Inocente em São Paulo* como exemplo e afirma que os contos presentes no livro, além de coincidirem tematicamente com as letras de *rap*, também se assemelham pelo uso da linguagem coloquial, pelo ritmo das narrativas e por se constituírem como representações legítimas das vozes dos marginalizados. Grande parte dos problemas associados à periferia, como a violência, a falta de perspectiva dos jovens, o alcoolismo, entre outros, aparecem nos contos da obra, mas Xavier ressalta que os aspectos positivos da periferia representada por Ferréz também sejam notados, como, por exemplo, a presença de movimentos culturais, a solidariedade e a honestidade, constituindo assim “[...] um ponto de vista literário e crítico interno a essa realidade. Há em sua elaboração literária uma investigação complexa das estéticas que presidem as relações interpessoais na periferia, elemento central no processo criativo do autor.” (XAVIER, 2012, p. 53).

No entanto, Fujisawa (2012) considera que a construção das personagens ferrezianas seja maniqueísta. A pesquisadora acredita que esse dualismo talvez funcione para que, pela via da empatia, o leitor seja chamado a apreender a crítica contida nos textos. Já Tamagnone e Oliveira (2013) consideram ser possível reconhecer Ferréz nos seus personagens, resultando na proximidade entre as funções de narrador, autor e personagem em sua escrita. “Ao relatar os sofrimentos

e pesares da comunidade, Ferréz fala de si mesmo, fala, enfim, de uma alteridade na qual ele se reconhece.” (TAMAGNONE e OLIVEIRA, 2013, p. 38).

Essa proximidade entre as funções de narrador, autor e personagem dialoga com a afirmação de Ginzburg (2012) de que a produção literária brasileira desde 1960 até hoje esteja se distanciando da ideia tradicional de representação, pois as novas perspectivas elaboradas pelos escritores constituiriam uma modalidade de exílio, ou seja, um descentramento de referências que exige novas perspectivas de análise e interpretação por lidar com temas socialmente complexos e controversos, por trazer grande diversidade de vocabulário, estilos e ênfases temáticas e, enfim, por se afastar de uma tradição brasileira identificada aos valores da cultura patriarcal mediante narradores ou personagens presentes nos textos. O pesquisador acredita, portanto, que na contemporaneidade os narradores tendem a um descentramento no sentido de se colocarem fora dos campos dominantes da história social. “Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados.” (GINZBURG, 2012, p. 200).

A escrita de Ferréz, porém, de acordo com Tennina (2012), ganha visibilidade não apenas pelos temas que escolhe ou por sua origem, mas por trabalhar, desde os seus primeiros textos, com a reatualização da distinção entre ficção e não ficção por meio de uma singular organização da intensa realidade que toma como ponto de partida para a criação das suas narrativas ficcionais. A autora pontua que o problema colocado pela obra ferreziana é com o contrato de leitura, isto é: suas obras devem ser lidas como literatura de ficção ou documento? “La producción de Ferréz [...] no se define a partir de la reproducción documental de un ‘mundo real’ en formato escrito, sino que son ficciones entendidas como operaciones sobre la perspectiva de lo sensible.” (TENNINA, 2012, p. 289).

O modo como os textos ferrezianos trazem uma proximidade entre o autor e a sua matéria de produção ficcional desestabiliza a distinção entre ficção e não-ficção e, esse aspecto, para Tennina (2012), é um dos mais produtivos da obra de Ferréz. A pesquisadora, nesse sentido, defende que embora a realidade seja o ponto de partida das obras, não se firma como uma realidade não contestada para obedecer a um contrato de leitura meramente documental. Pelo contrário,

El primer efecto de este vaivén entre ‘realidad’ y ‘ficción’ tiene que ver con la duda constante respecto de qué aspectos tienen un carácter referencial (qué sucedió y qué existe verdaderamente, o sea, en el plano de lo real) y qué aspectos son puramente invenciones del autor (qué de lo que se narra es ‘mentira’). (TENNINA, 2012, p. 279).

Para além da questão sobre os contratos de leitura propostos pelos textos ferrezianos, Campos (2013) considera que o autor paulistano, assim como outros escritores associados à nova literatura marginal, não se empenha somente com a forma da escrita, pois mais do que representar esteticamente a sociedade como se estivesse elaborando um retrato o mais fiel possível à realidade, marca o seu compromisso com a transformação das coisas através da sua constituição quase como uma espécie de personagem de si mesmo, sugerindo maior sinceridade no modo de retratar. Esse modelo narrativo, para o pesquisador, se constitui como uma forma de mediar literatura e sociedade pela afirmação de uma linguagem compartilhada no interior do movimento *hip-hop*, configurando um estilo de classe. Assim, Campos afirma que a linguagem coloquial, descompromissada com a norma padrão da língua portuguesa e carregada de gírias, utilizada por Ferréz e outros escritores periféricos, é adequada à matéria narrada, além de estabelecer um laço entre autores e leitores, verificado nos saraus desenvolvidos nas periferias em que há certa conformidade entre os textos, sugerindo o estabelecimento de um sistema literário.

Partindo deste pressuposto de que a linguagem característica do movimento *hip-hop* ressoe nas produções de Ferréz e de outros autores periféricos, para Neves (2013), o *rap* - elemento musical da cultura *hip-hop* -, além de trabalhar com temas, ritmo e léxico semelhantes aos dos textos periféricos, também interfere na relação autor/obra/público, pois quando *rappers* famosos como, por exemplo, Mano Brown, são inseridos nos textos, funcionam como vozes que conferem legitimidade aos autores para representar a periferia pela perspectiva da periferia. Essa característica, porém, reforça a instabilidade entre o real e o ficcional nos textos de Ferréz, pois, conforme Neves, podem ser entendidos como literatura de testemunho por enfatizarem a realidade por meio de ficções elaboradas a partir do ponto de vista da população explorada, além de contarem com referências a lugares localizáveis e a amigos do escritor. No entanto, a pesquisadora pondera que enquanto a literatura de testemunho pede uma leitura mais voltada ao documento do que à ficção, os textos de Ferréz parecem privilegiar o aspecto ficcional, sobretudo os que não são escritos em primeira pessoa e associados a gêneros não caracterizados pela ideia de realidade, como o romance *Manual Prático do Ódio*.

Em outra direção, Carvalho (2013) vai mais longe em relação à interferência do real na ficção de Ferréz. Partindo do fato de que o pseudônimo Ferréz seja um personagem criado pelo escritor Reginaldo Ferreira da Silva, o pesquisador considera essa escolha política de vincular o seu nome a Virgulino **Ferreira** da Silva, o Lampião, e a Zumbi dos Palmares (Ferre + Z= Ferréz) como uma estratégia comum aos *rappers* e grafiteiros de se forjar uma identidade que não se afasta da pessoa “real” para marcar os seus trabalhos artísticos ou os seus posicionamentos políticos. Carvalho, entretanto, não entende que o lugar de enunciação do escritor ou que os seus dados biográficos tenham grande relevância, pelo contrário, pois sendo o pseudônimo resultado de uma elaboração, seu estatuto de verdade seria posto em xeque desde o início, porque o sujeito do enunciado, um alter ego, oscila entre o vínculo e o afastamento ao da enunciação, o próprio escritor. Desta forma, o pesquisador compreende a escrita de Ferréz associada ao conceito de autoficção por se situar entre o real da autobiografia e a invenção da ficção, mas acaba exagerando ao afirmar que “O Barco Viking”, conto em que o narrador nem é nomeado, se trata de uma representação autoficcional, argumentando que “a persona de Ferréz acaba por ser identificável como constante, [...] muitas vezes na voz de um narrador indeterminado, não nomeado e, por isso, associando sempre a Reginaldo Ferreira da Silva a aderência da persona ‘Ferréz’.” (CARVALHAL, 2013, p. 14). Mas, se o narrador do texto não é nomeado, e se não há no conto qualquer pista biográfica que permita a associação a Ferréz, mas tão somente a coincidência no exercício da função de escritor desse narrador e do ponto de vista da narrativa com a ideologia assumida pelo escritor e compartilhada tanto por outras produções periféricas como por expressões dos mais diferentes espaços, o que autorizaria vincular o nome do autor a esse narrador?

Verazzani (2013), por sua vez, entende a obra de Ferréz com um viés marcadamente político associada mais ao seu local de produção do que à persona do escritor. Nesse sentido, observando a postagem de “Meu Querido Crime”, conto publicado no livro *Os Ricos Também Morrem*, no *blog* do escritor e constatando a inexistência de interação, entende-se que, pelo menos naquele suporte, de nada valeu o compromisso do escritor com o seu local de produção, pois não atingiu nem o público virtualmente pretendido nem qualquer outro. Talvez porque a nova literatura marginal ainda não conte com um público configurado nas plataformas digitais, e, nesse contexto, se diferencie do *rap*, cooptado inclusive como base da

world music direcionada ao entretenimento. Aliás, o próprio *rap* "compromisso" marcadamente periférico dos anos 1990 e início do século XXI vem perdendo espaço para um *rap* mais afeito ao grande público associado ao consumo ou a ideias esotéricas.

Para Verazzani, no entanto, é possível perceber algumas estratégias da parte de Ferréz para que suas obras alcancem o grande público, como a reprodução em seus romances de uma estrutura folhetinesca que, relacionada ao contexto mais recente, aproxima-se da forma das telenovelas consumidas pelo grande público, contudo, sem perder o "compromisso" com as causas que orientam o seu lugar de produção, pois, na concepção do pesquisador, Ferréz subverte essa fórmula ao romper com o horizonte de expectativa folhetinesco orientado pela ideologia burguesa; isto é, em *Capão Pecado*, para Verazzani, em vez de a família nuclear burguesa ser reafirmada através do "felizes para sempre" dos personagens Rael e Paula, é a família horizontal da comunidade que é positivada através do sucesso final de Matcheros, ex-namorado de Paula e traído por Rael, que ainda emprega outros membros de seu bairro constituindo, então, uma outra espécie de família.

Assim, desde *Capão Pecado* (2000), Ferréz parece assumir um papel de porta-voz da periferia no sentido de, conforme Brandileone (2014), construir uma imagem do grupo social subalterno que "[...] se revela mais fiel à percepção do autor sobre seu próprio território do que um dado realista sobre ele, dado o caráter pedagógico da sua escrita, que se soma à sua simpatia pela causa da periferia." (BRANDILEONE, 2014, p. 46). De acordo com a pesquisadora, essa simpatia pode ser notada já nas apresentações das personagens de *Capão Pecado*, pois as personagens periféricas são adjetivadas positivamente enquanto que as não periféricas são negativadas. Para Brandileone, isso remete a uma tendência de a literatura contemporânea brasileira ser subordinada à realidade no sentido de não visar mais a uma mediação da realidade, mas a uma imediação. Sob essa perspectiva, de acordo com a pesquisadora, torna-se constante a temática da violência e a representação de grupos marginalizados porque a literatura contemporânea brasileira calca sua prosa no real e escolhe o espaço periférico para projetar questionamentos políticos, se articulando a uma verdade coletiva.

Esse projeto coletivo acompanha algumas mudanças de contexto, como as ferramentas da internet se somando aos saraus como formas de consumo e divulgação não apenas das obras de Ferréz, mas da nova literatura marginal em

geral. Leite (2014), ainda que não trate especificamente de Ferréz, mas de autores associados à nova literatura marginal, considera que os saraus se constituem como a principal estratégia de divulgação e consumo dessas obras. De acordo com o pesquisador, nos eventos das periferias, sobretudo paulistanas, os participantes declamam trechos de *rap* e poemas de autores consagrados, como Castro Alves e, além disso, declamam poemas próprios e, os que já possuem algum livro publicado, vendem ali mesmo as suas obras. Desta forma, os eventos, além de estabelecerem uma conformidade estética e ideológica, ainda funcionariam como espaços de divulgação, compartilhamento e consumo das produções dos participantes. Considerando essas funções dos saraus, Leite elege a oralidade como a principal característica da cultura periférica, pois mesmo as obras impressas costumam ser envolvidas por contextos performáticos. Mas, considerando o papel cada vez mais determinante dos meios digitais em todas as relações, serão ainda os saraus as principais ferramentas de divulgação dos artistas, ou a internet, com um alcance extremamente maior já ocupou essa função? Leite, ao analisar um manifesto escrito por Maca, escritor de fora do cenário paulistano, de Salvador, já aponta para uma mudança envolvendo os suportes: “Maca pretende criar uma zona de convergência a partir de uma divergência básica com o cânone e o questionamento da sacralização do livro como suporte único do texto literário. É uma perspectiva que se abre para o movimento que vive hoje o seu amadurecimento.” (2014, p. 17).

Em um contexto de produção em que o livro impresso não é mais o principal suporte, os escritores encontraram na tecnologia uma nova ferramenta de divulgação de suas obras. Assim, os corretores automáticos fazem, muitas vezes, o papel de editor, redes sociais, a de publicidade e propaganda, e lojas virtuais, por diversas vezes, substituíram os vendedores, eliminando qualquer empecilho mais burocrático para a comercialização dos livros. (BRANDILEONE, 2016, p. 137).

Nesse sentido, Brandileone ressalta a importância do *blog* próprio de Ferréz para a carreira do escritor por servir como ferramenta para a divulgação e discussão de sua obra, ao mesmo tempo em que serve para a divulgação de eventos políticos e/ou culturais, ou de atividades ligadas à 1daSul, empresa criada pelo escritor para venda de artigos de cultura e de vestuário. Sendo assim, tudo aquilo que é vivenciado no espaço delimitado de um sarau tende a se desenvolver nos meios digitais que, através de suas ferramentas, potencializam as produções e o alcance de público; mas é, principalmente, no lugar adquirido pela escrita nesse suporte, comparado aos saraus, que parece estar a principal alteração na produção desses

autores, pois enquanto a fala se esvanece nas performances de cada sarau, não apenas a escrita do autor se fixa nos meios digitais, como a interação com o seu público também se cola à obra. Aliás, não somente a interação com o seu público, pois, diferente da quase uniformidade entre os participantes dos saraus, na internet há a possibilidade de diversificação desse público pelo contato com pessoas desacostumadas com a estética marginal.

Ainda em relação às estratégias de legitimação dos escritores periféricos, Penteado (2016) reflete sobre a apresentação de *Capão Pecado* que, em vez de ser feita por alguma editora ou alguém identificado às instâncias de legitimação, é feita por Mano Brown, refletindo, para o pesquisador, a ambiguidade do ressentimento dirigido ao centro e o orgulho de pertencer à periferia. Já em relação ao narrador de *Capão Pecado*, Penteado o considera como um narrador do gueto por sua proximidade ao universo narrado e por compartilhar o mesmo “código de honra”, engajando-se, assim como ocorre com o *rap*, na defesa de seu local, seja para atacar o centro, ou para aconselhar os periféricos. Desta forma, de acordo com a concepção de Penteado, a linguagem desse narrador carregaria um hibridismo entre a espontaneidade da oralidade popular carregada de gírias e a norma padrão, possibilitando o trânsito entre a periferia e o centro sem desconfigurar a particularidade de um narrador que compartilha com os seus personagens os mesmos princípios. Assim, a mesma congruência percebida nos saraus talvez seja percebida também desde a organização da obra impressa de Ferréz até a estrutura do próprio texto, ambas orientadas por uma ética característica da cultura periférica.

A ideia de um duplo papel da nova literatura marginal, entre discurso coletivo e arte, ou seja, entre a intenção mais voltada para o real a fim de transformá-lo e a intenção ficcional mais voltada ao plano estético, para Eble (2016), é resultado de um compromisso geográfico que marca a contraposição entre um “nós” (periferia) e um outro (elite/literatura hegemônica). Assim, mesmo quando a primeira pessoa é utilizada com forte tom autobiográfico, tanto os *raps* quanto outros textos associados à nova literatura marginal adquirem um caráter de narrativa de formação e/ou de provação desenvolvida em um espaço urbano, semelhante a uma escola, onde o herói enfrenta outras histórias possíveis, fictícias, capazes de serem lidas como exemplos para os membros das comunidades periféricas, sobretudo das novas gerações. Sendo assim, de acordo com a pesquisadora, a concepção de que a nova literatura marginal possa ser enquadrada como literatura de testemunho se mostra

imprecisa, pois os fatos narrados nas histórias nem permitem conferir sua veracidade e nem são conduzidos por alguém que possa ser considerado uma prova viva do trauma motivador do relato.

Em vez disso, trata-se de textos ficcionais que foram construídos a partir de experiências de vida, de acumulação de elementos que tanto podem ter sido vivenciados diretamente quanto indiretamente (por ouvir outros contarem, por exemplo) e foram elaborados esteticamente. (EBLE, 2016, p. 112).

Mais do que afirmar o aspecto geográfico da ficção, de acordo com Alves (2016), a figura de Ferréz coloca o marginalizado como sujeito da ação e inverte o sentido do discurso hegemônico, assumindo a marginalização na linguagem. A pesquisadora defende que a postura de enfrentamento adotada pelo escritor em suas aparições públicas, assim como o tom de grande parte da sua composição narrativa, configuram um estilo característico da periferia por meio da hibridização da linguagem considerada culta e das gírias e outras expressões marcadamente periféricas que relativizam polarizações entre a literatura do gueto e a do centro. Desta forma, Alves acredita que a alternância entre o ocultamento e a exposição na escrita ferreziana deva ser entendida como um jogo de reconhecimento e disfarce, pois, assim, em vez de seus textos serem reduzidos a aproximações da vida do escritor, os limites de compreensão da obra são ampliados ao se levar em consideração que Ferréz não esteja se autobiografando, mas se ficcionalizando:

Então, a presença do autor na obra e sobremaneira como presença marcante na produção literária, surge para propor novas perspectivas de produção, com a construção de um pacto de leitura que não teria como foco chegar perto da verdade ou perto dos fatos, mas sim, de chegar perto da vida enquanto potência. (ALVES, 2016, p. 49).

Nesse sentido, para Oliveira, Ferréz, assim como outros autores da nova literatura marginal, parte de um desejo de elaborar um retrato social com o intuito de apresentar a periferia pela perspectiva do periférico. Além disso, a pesquisadora defende que, após as transformações políticas e econômicas ocorridas no Brasil na década de 1980, segmentos dos bairros periféricos das metrópoles brasileiras, inspirados no movimento *hip-hop* americano, passaram a trabalhar em busca do reconhecimento de seus papéis social, político e cultural, exigindo assim um novo instrumental teórico, não pautado apenas pelos modelos canônicos, mas que forneça “elementos que nos ajudem a refletir sobre a emergência dessas vozes sociais, que forçam e forjam seu espaço no campo literário e exigem serem ouvidas

e interpretadas dentro do conjunto de representações sobre o Brasil.” (OLIVEIRA, 2017, p. 250).

Esses grupos, ao que parece, se caracterizam pela ética que orienta as produções periféricas e pela expressão mais próxima da oralidade. Por exemplo, de acordo com Barros (2017), em *Os Ricos Também Morrem*, Ferréz transforma relatos orais da comunidade em literatura por meio de uma linguagem agressiva e próxima ao *rap*, o que significaria, um engajamento interno por meio da adoção da oralidade e de características linguísticas próprias da periferia, contrapostas à norma culta da linguagem. Além disso, com o auxílio da internet, Ferréz, assim como outros escritores pertencentes a camadas desprivilegiadas da sociedade, teria a possibilidade de emancipação graças à facilidade de circulação das produções. Com o alcance das obras potencializado pelas redes, não obedecendo à mesma rigidez das fronteiras entre autores e leitores em tempos em que o livro impresso não dividia o espaço com o computador e o ciberespaço, há a possibilidade de se desestabilizar as instâncias legitimadoras. Porém, ainda que Barros tenha razão, é preciso considerar também as consequências negativas desse processo. “Meu Querido Crime”, por exemplo, é narrado por um personagem criminoso defendendo o seu modo de vida a partir da sua perspectiva. Como o texto está inserido em um livro indicado como uma coletânea de contos, o contrato de leitura ficcional sugerido pelo gênero talvez colabore para que, diferentemente do ocorrido com o seu conto “Pensamentos de um Correria”, o escritor não seja intimado ao tribunal, acusado de apologia ao crime. Sobre essa polêmica envolvendo “Pensamentos de um Correria”, aliás, Brandileone (2017) acredita que a razão para o texto ser tomado como fato, ou, mais como verdade do que como ficção, ao ponto de envolver o seu autor em questões jurídicas, foi por ter sido publicado primeiramente em uma seção de opinião do jornal *Folha de São Paulo*, geralmente voltado a textos de não-ficção, mas, acima de tudo, a ideologia de Ferréz associada ao seu lugar de enunciação motiva a sua criminalização, já que

Diferentemente de Ferréz, o dono do Rolex tratou o filme *Tropa de elite* como sendo “o fato como foi” e não como ficção, e nem por isso foi acusado de apologia ao crime por indicar que os métodos de coerção e violência utilizados no filme seriam eficazes para combater a violência. (BRANDILEONE, 2017, p. 56)

A distinta recepção entre o texto de opinião do apresentador de televisão e o texto de ficção de Ferréz aponta não apenas para a influência do suporte no contrato

de leitura, mas também, entre outros aspectos, para o preconceito dirigido ao lugar ocupado pelo sujeito periférico. Por exemplo, no *rap*, para Segreto (2018), há a proximidade entre o público e os autores marcada no interior das próprias músicas, se inscrevendo a partir do deslocamento de agradecimentos, tradicionalmente inseridos em encartes, para o interior das obras⁴. Aspecto que denota um tensionamento nos limites entre o real e a ficção, já que nomes de amigos dos *rappers* e de seus bairros são colocados em narrativas supostamente ficcionais, indicando ainda um dos motivos para o rompimento dos artistas com as grandes gravadoras, pois ao marcarem os seus lugares de produção e os seus públicos-alvo, é gerado um estímulo a partir das estruturas das obras para uma espécie de consumo comunitário em rádios próprias ou em eventos organizados nos próprios bairros, como shows de *rap* e saraus. Segreto aponta também a coloquialidade e a tendência figurativa (canto entoativo mais próximo ao registro da fala) como elementos que aproximam autor e público e tensionam os limites entre real e ficção.

A figurativização é tão marcante que pode provocar até mesmo uma fortíssima sensação de realidade. O ouvinte, ao perceber que os versos cantados estão próximos da linguagem do cotidiano, passa a considerá-los como verdadeiros. Esse aspecto é extremamente valorizado no universo do hip hop. O efeito de verdade das letras de *rap* sempre fez parte de sua fruição, pois, como já mencionamos acima, ela é fruto direto das experiências vividas pelas comunidades pobres. Como o *rap* sempre esteve ligado aos artistas da periferia, entendemos o porquê de tanta polêmica quando surgem no mercado MC's pertencentes a classes sociais mais abastadas. A legitimidade de cantar a pobreza não é dada a qualquer artista. Por outro lado, essa confusão entre a composição e o mundo real gera, por vezes, fatos inusitados. No início de 2014, o jornal *The New York Times* publicou matéria a respeito do uso de letras de *rap* em processos judiciais nos EUA. As canções são usadas por promotores como provas de envolvimento de *rappers* em crimes diversos. (SEGRETO, 2018, p. 28).

Como se percebe, as produções periféricas tendem a se associar aos seus lugares de produção e, como bônus, estratégias de legitimação são forjadas por eles próprios, mas, como ônus, enfrentam o preconceito associado a esses espaços. Questiona Brandileone: “A pergunta que fica é se o que rege as leituras [...] estaria assentado na dificuldade de distinguir fato de ficção ou no preconceito, fundamentado no julgamento de determinado conteúdo pela origem do autor.” (2017, p. 56–57). Sobre essa ambiguidade do espaço periférico, Oliveira (2018) acrescenta ainda o tom agônico das letras de Mano Brown nas quais os personagens, a partir

⁴ “E ai pessoal do sul, Restinga... / E ai quebradas, zona noroeste santos, rádio favela, BH... / E pra todos os aliados espalhados pelas favelas do brasil / Firma!!! / Todos os djs, todos os mcs, que fazem do *rap* a trilha sonora do gueto...” (RACIONAIS, 1997b).

de suas experiências, refletem sobre os contatos entre a emancipação do sujeito periférico e a crítica aos que obtêm conquistas materiais, mas acabam acomodados à ideologia dominante. Em “Somos o que Somos”, por exemplo, faixa de *Cores e Valores*, mais recente disco do Racionais MC’s, há “[...] a breve reflexão de um bandido sobre o crime e seus valores, e a necessidade de se tomar à força aquilo que a sociedade nega sistematicamente aos mais pobres (dinheiro, dignidade), sem trair os seus parceiros.” (OLIVEIRA, 2018, p. 122). Desta forma, Oliveira compreende que enquanto “negócio marginal” o *rap* tenha alcançado algo do seu objetivo de, pelo menos, forçar, ainda que pouco, a tomada de espaços negados à periferia através da subordinação da estética à imposição de princípios éticos compartilhados em espaços periféricos, mas a sua afirmação estética dependeu de um afastamento de suas bases periféricas, o que, se por um lado permitiu maior abertura estética, por outro, a periferia real, ainda convivendo com praticamente os mesmos problemas abordados nas primeiras músicas do Racionais, é desvinculada das produções mais recentes.

A vitória comercial e afirmação estética do *rap*, que lhe garante maior abertura estética, é simultânea a uma mudança da auto percepção musical da periferia – cujo principal sintoma na esfera da cultura é a entrada violenta do funk em cena, que em grande medida joga por terra a dimensão de organização política da periferia, fundamental no hip hop. (OLIVEIRA, 2018, p. 135).

1.3 HIP-HOPE O RAP NACIONAL

Rocha (2003) afirma que o *rap* (abreviação de *rhythm and poetry*) é a expressão musical de um conjunto de manifestações culturais identificadas com o *hip-hop*. Além do *rap*, composto por dois elementos do *hip-hop* – o MC (mestre de cerimônias) e o DJ (*disc jockey*), o *hip-hop* é formado pelo *break* (uma dança) e pelo grafite (forma de expressão plástica). Ademais, o *hip-hop* é uma cultura que emerge como reação a um contexto de violência nos subúrbios de Nova York. Logo, por se tratar de uma expressão associada a um movimento político-cultural, Rocha entende que seja problemático pensar o *rap* como um estilo musical sem encará-lo também como uma prática social. Para se relacionar o *rap* com a literatura, segundo a autora, é preciso lembrar do surgimento do estilo musical na periferia norte-americana enfatizando a dança como uma ferramenta de resistência cultural,

pois somente após o estabelecimento do movimento *hip-hop* é que a palavra ganha espaço a partir da disseminação da ideologia de autovalorização. Assim, o *hip-hop* é originalmente um conjunto de manifestações culturais entendido como cultura de rua, ou, um movimento social que possui um característico modo de vida. O *rap*, portanto, como uma dessas expressões, se entrecruza com a literatura no sentido de permitir o direito à palavra com a particularidade de privilegiar a sua função de debater e de discordar.

A pesquisadora, então, apresenta duas abordagens das relações entre o *rap* e a literatura: a de Bakari Kitwana, teórico do *hip-hop* nos Estados Unidos que privilegia o conteúdo e a função ideológica e social do *rap*; e a de Christian Béthune, musicólogo e filósofo francês que estuda o gênero enfatizando a sua orientação estética. Rocha (2003) defende um equilíbrio entre os valores sociológicos e estéticos. Sugere, portanto, o apoio da teoria literária, especificamente dos pensamentos de Antonio Candido sobre a literatura enquanto sistema simbólico de comunicação humana. Para Rocha, o *rap* se aproxima da literatura nesse sentido, pois ambas as expressões somente se completam quando repercutem no público, contando com a presença de um artista criador; embora no caso do *rap* talvez a presença do coletivo se imponha com mais força do que a do artista. Sendo assim, a análise sugerida pela pesquisadora leva em conta tanto o efeito do *rap* no meio social quanto a sua criatividade textual.

Pensando, então, sobre a possibilidade de se relacionar o *rap* com a literatura, Rocha analisa o processo de produção e consumo da primeira edição especial da revista *Caros Amigos* sobre literatura marginal como uma estratégia de legitimação de Ferréz, pois, atuando como curador dessa edição, impõe a sua marca de artista criador ao dar um corpo coletivo para características já presentes em *Capão Pecado*. Rocha entende que as aproximações entre cordel, *rap* e literatura marginal realizadas por Ferréz no manifesto que abre essa edição da *Caros Amigos* façam sentido não apenas pelo forte apelo social dessas expressões, mas por se caracterizarem pelo acesso coletivo à palavra por grupos com pouco ou nenhum acesso letrado e que se diferenciam da erudição de obras mais voltadas para leituras individuais.

Nesse sentido, Garcia (2007) entende que a estrutura épica nos *raps* tenda a se sobrepor à lírica justamente por partir da comunicação de experiências coletivas. O autor toma como exemplo a música “Diário de um Detento”, lançada em 1997 pelo

Racionais MC's, por acreditar que essa faixa apresente traços da estrutura épica, haja vista os seus 7 minutos e 31 segundos de duração, mais longa do que o padrão do mercado fonográfico da época, além de contar com uma introdução que estabelece a data e o horário da narrativa, mas retomando o passado e evocando o futuro por meio do ponto de vista de um personagem testemunha a partir do recurso do flashback. A utilização de frases de efeito com caráter de expressões formulares, as movimentações estratégicas dos pontos de vista do narrador para favorecer a perspectiva do detento, bem como as interpelações dirigidas tanto ao espectro social privilegiado quanto ao desprivilegiado constituem outros traços épicos presentes na música. Garcia, no entanto, pondera que o lirismo não é completamente anulado, pois, considerando o título da obra como remissão a um diário, se pressupõe a expressão das emoções de um sujeito. Na música, a dicção agressiva do MC intercala ora a emoção do personagem ora o raciocínio do narrador.

“Diário de um Detento”, de acordo com Garcia (2007), não segue a lógica da canção popular-comercial brasileira que valoriza crônicas do cotidiano com a figura do dominado identificada à brasilidade através de uma conciliação, enfraquecendo, assim, a possibilidade do confronto. Além disso, de certo modo, a música do Racionais MC's também não repete, pelo menos não exatamente da mesma forma, a prática de transformar o sofrimento em alegoria como forma de compensação do que se perde no trabalho escravo ou alienado, conforme o pesquisador identifica em muitas produções da cultura popular de tradição oral. “Diário de um Detento”, para Garcia, parece, por um lado, propor um confronto a partir da resistência aos padrões do mercado fonográfico e, por outro, promover um resgate por meio da palavra que se sobrepõe ao ritmo e desestimula a dança.

Desta forma, o autor (2007) compreende o *rap* como uma canção contra-hegemônica desde que inserida na cultura do *hip-hop*, pois, em oposição às canções-de-sucesso-esperado moldadas para o mercado, contando com altos investimentos publicitários, seguindo determinadas tendências e, no máximo, promovendo a integração da periferia de uma forma esvaziada de elementos de confronto, “Diário de um Detento”, ao contrário, se insere em um movimento identificado com os setores marginalizados e se caracteriza pela impossibilidade de imparcialidade diante da apresentação de fatos que levam o ouvinte a se identificar com um dos dois lados de uma mesma lógica de violência: ou com a do detento exigindo vingança, ou com aquele que se sente ameaçado e deseja excluir esse

detento. Entretanto, Garcia aponta, ainda, para uma terceira possibilidade, a do *rapper* que, a partir de um esforço civilizatório adota um ponto de vista artístico sem deixar de ser combativo, pois a dicção de enfrentamento de Mano Brown tende a ser percebida pelo dominante como a de um “folgado” sugerindo que as transformações necessárias inevitavelmente significarão perdas para o lado mais forte.

Essas tensões em torno de discursos contrapostos pelas posições sociais de seus emissores são questionadas por Moassab (2008) em relação à desigualdade do contrato social imposto pelo fascismo social escamoteado por uma democracia política na qual as classes dominantes, por meio de um autoritarismo simbólico, determinam os modos de vida das classes subalternas que enfrentam limitação quanto ao controle da produção e da circulação dos sentidos. Para a pesquisadora, o controle simbólico é centralizado por uma mídia hegemônica que impede a negociação dos sentidos ao limitar as representações somente pelos valores de mercado refletidos na classe dominante, isto é, uma simbologia pautada pelos valores do sucesso, da riqueza e da beleza como representações, respectivamente, do lucro, do consumo e do individualismo. Moassab, portanto, defende que o *hip-hop* colabora para o enfrentamento dessa lógica silenciadora dos grupos minoritários generalizados na categoria do outro. Isso porque, diferentemente de outras manifestações culturais que assimilam os valores hegemônicos, seja para alcançarem o reconhecimento do mercado, seja para se adequarem à racionalidade estético-expressiva baseadas em uma cultura eurocêntrica, masculina e branca que classifica diferentes manifestações artísticas como eruditas ou populares como uma maneira de hierarquizá-las, o *hip-hop* procura propor alternativas capazes de driblar a cooptação pela adequação ao consumo de uma cultura exótica. Para tal, a estratégia da cultura periférica seria a de elaborar uma criação identitária de grupo. Por isso, Moassab entende o *hip-hop* como um meio de comunicação contra-hegemônico que, através da ressignificação positivada das suas identidades subjugadas pelos meios de comunicação hegemônicos, enfrenta as estratégias de marketing criadoras de desejos e formatadoras de subjetividades que perpetuam as relações de poder. A pesquisadora sustenta a sua tese a partir do conceito da “dialética da marginalidade”, elaborado por João Cezar de Castro Rocha, professor da UERJ que, em contraposição à conciliação pressuposta na “dialética da malandragem” de Candido, entende que as manifestações artísticas mais recentes revelam o confronto como caminho para a superação das desigualdades sociais,

pois a exposição da violência nessas obras artísticas favoreceria o travamento de uma batalha simbólica. O professor da UERJ exemplifica o seu conceito da “dialética da marginalidade” diferenciando o apaziguamento proposto pela versão cinematográfica de *Cidade de Deus*, mais adequada à “dialética da malandragem”, e a profunda crítica, sem nenhuma proposta de resolução do conflito elaborada na versão do livro homônimo escrito por Paulo Lins, identificado, nesse contexto, com a “dialética da marginalidade”. Essa mesma lógica de confronto pode ser notada, de acordo com Moassab (2008), em elementos do *hip-hop*, como o grafite subvertendo a lógica do espaço urbano e os *raps* que, além de não se submeterem às normas da língua portuguesa, ainda realçam as suas formas de lidar com a linguagem. Desta maneira, a autora demonstra que tanto na ação quanto na estética do *hip-hop* o confronto e a ruptura com os valores hegemônicos atuam como norteadores da ressignificação das suas identidades a partir de seus próprios referenciais.

Dada a importância do *hip-hop* para se compreender o *rap* e a importância da ideia de uma elaboração coletiva para se pensar o *hip-hop*, o breve panorama elaborado por Severiano (2008) em relação às trajetórias do *rap* nacional e do *funk* carioca ajudam a refletir sobre a identificação dessas expressões musicais com as suas comunidades. Severiano parte da chegada da *black music* no Brasil no início dos anos de 1970, incentivando artistas como Tim Maia e Gerson King Combo. Nesse mesmo período surgiam bailes frequentados majoritariamente por negros e mestiços dos subúrbios do Rio de Janeiro, onde os sambas deram lugar à música negra americana. Houve, então, uma expansão desses bailes e o surgimento de novos *DJs* e *MCs*. Em seguida, no período entre 1979 e 1984 ganham força o *disco-funk* e o *rap*,

[...] um tipo de composição em que a letra é declamada sobre forte base rítmica, e de uma dança chamada break, inspirada em passos de James Brown, superastro da black music, o "*Soul Brother Number One*". Tais inovações eram produtos do *hip-hop*, um movimento surgido nos bairros negros de Nova York no início dos anos 70, que incluía também o *grafitti*, pichação artística (nem sempre) de muros e fachadas de prédios. (SEVERIANO, 2008, p. 455).

Com isso, os *DJs* passaram a assimilar técnicas de mixagem americanas que, juntamente com o aprimoramento das aparelhagens, possibilitaram a elaboração das primeiras composições próprias. Mais exatamente em 1982, quando Afrika Bambaataa criava “Planet Rock”, canção base para o surgimento do *electro*, rapidamente assimilado pelos *DJs* cariocas, o *funk* local começou a se transformar

ao substituir o *soul* dos bailes pela nova influência de Bambaataa. O *funk* passou, nesse período, a mesclar o *electro* de Bambaataa com o *Miami Bass*, que faz lembrar os surdos das escolas de samba, de um produtor da Flórida chamado Tony Butler e, no final dos anos de 1980 já havia centenas de bailes funk contando com mais de duas mil pessoas em cada um deles. Então, em 1989, o produtor carioca Dj Marlboro lança o LP *Funk Brasil* que, em razão do elevado número de vendas, contou com as sequências 2, 3, 4 e 5. DJ Marlboro representava a vertente erótica do *funk*, encabeçada pelo “Melô da mulher feia”. Já o DJ Gandmaster Raphael, com o LP *Superquente*, foi identificado à vertente do proibidão, tendo como maior sucesso o “Melô da Funabem”. Em 1995, o “Rap da felicidade”, dos MC’s Cidinho e Doca, aparece como o primeiro sucesso nacional que antecede a chegada do funk à televisão, já com uma roupagem mais *pop*, com Claudinho & Buchecha e o hit “Conquista”, além de Latino com “Me Leva”, um *funky melody*. No entanto, apesar do sucesso do *funk*, o aumento da violência nos bailes provocou o fechamento de clubes e a criminalização desses eventos, limitando o alcance dos *funks* para o interior das favelas até o seu ressurgimento no ano de 2001, com o sucesso de “Cerol na mão”, do Bonde do Tigrão. Surgiram, em sequência, uma série de composições bem-humoradas e eróticas de artistas como Tati Quebra-Barraco e Mr. Catra que, juntamente com DJ Marlboro, realizaram turnês pela Europa. Já em 2006, o sucesso da canção-pop “Ela só pensa em beijar”, de MC Leozinho, revelou um distanciamento da origem do *Miami Bass* e uma aproximação da música brasileira, estabelecendo o *funk* caracteristicamente carioca.

Como se percebe, apesar de o *rap* nacional e o *funk* carioca possuírem origens semelhantes, as suas trajetórias se mostraram bem diferentes em relação às suas formas de lidar com o mercado, a ideologia e a identidade das suas comunidades. Para Naves (2015), a noção de comunidade dos *rappers* é fruto de mudanças político-culturais no Brasil a partir dos anos de 1980, pois parte do deslocamento do conceito de nação através de práticas relativamente autônomas em relação ao sistema político partidário e da substituição dos espaços geográficos pelo espaço da trajetória, ressignificando, assim, conceitos como democracia e cidadania. Os *rappers*, desse modo, de acordo com Naves, promovem uma reconstrução da afrobrasilidade a partir das suas próprias comunidades. O conhecido *rapper* carioca Marcelo D2, por exemplo, não se vincula apenas à sua comunidade de origem, mas utiliza um mecanismo de construção identitária que

elege os sambistas de partido alto carioca ao lado de África Bambaataa como os seus ancestrais. Já Nega Gizza, *rapper* e importante membro do *hip-hop*, utilizando o repertório legado pela tradição negra, subverte noções mais estabelecidas de nação, como a ideia de patriotismo e do Brasil como país do futebol e do carnaval. E, como último exemplo dos diferentes mecanismos de construção identitária mobilizados pelos *rappers*, o grupo Racionais MC's adota o ponto de vista de marginalizados, como os presidiários, para saudar membros de diferentes comunidades e artistas como Jorge Ben e Tim Maia, tidos como precursores do *rap* nacional ao colaborarem com a introdução da *soul music* no Brasil. "Trata-se, pois, de conciliar o valor conferido às tradições locais com a proposta, de cunho universal, de ascensão social para os jovens da comunidade." (2015, p. 69).

Além disso, Naves entende que os *rappers* valorizam uma figura de autor mais voltada para a recriação por meio de colagens e menos para a intenção de uma criação adâmica, pois o que mais lhes interessa são as atualizações de determinadas tradições hegemônicas através de citações do repertório deixado pela tradição local. Essas colagens, muitas vezes, provocam uma tensão entre a intertextualidade e a referencialidade. Marcelo D2, por exemplo, no CD *Eu tiro é onda*, promove essa aproximação inserindo no mesmo disco a faixa "1967" na qual a letra traz dados biográficos supostamente verídicos ao lado de faixas repletas de referências musicais, cinematográficas e jornalísticas, como a música "O Império contra-ataca". Outra vertente do *rap*, conforme Naves, mais realista, é exemplificada com MV Bill e Racionais MC's. De acordo com a autora, nessa vertente há a adoção de uma narrativa com traços naturalistas que descreve, a partir do ponto de vista do bandido, a violência e as condições precárias da periferia, negando a tradição moderna da autonomia da obra de arte por meio da elaboração de personas artísticas militantes, aproximando radicalmente obra e vida.

Em relação à linguagem utilizada nas narrativas dos *rappers*, Naves (2015) entende haver uma mescla entre o épico e a linguagem baixa da coloquialidade cotidiana. O épico permite, de um lado, a elaboração das trajetórias de provações que as condições desfavoráveis de vida nas periferias impõem aos sujeitos e, de outro, a heroificação de quem se destaca nesses lugares. Já a utilização da linguagem baixa se apresenta nas expressões do submundo do crime e dos dialetos próprios das comunidades, impedindo os excessos do épico e acentuando o tom local. Desta maneira, as narrativas dos *rappers*, conforme a pesquisadora, oscilam

entre o sofrimento e a exaltação, extrapolando o hiper-realismo ou o naturalismo, geralmente atribuídos a esse tipo de produção, quando realizações formais bem sucedidas dificultam que os aspectos figurativos se sobreponham aos simbólicos.

Em outro sentido, com o objetivo de perceber não apenas o *rap*, mas de que modo o *hip-hop* atua na estrutura de produções literárias de escritores como Ferréz, Eble (2016) investiga a influência do movimento cultural na escolha dos gêneros literários, nas perspectivas dos narradores e na própria elaboração da linguagem. A pesquisadora identifica, primeiramente, a postura de enfrentamento tanto nas atitudes dos escritores quanto em seus textos que tratam, sobretudo, dos temas da violência, do uso de drogas e do incentivo à leitura por meio de perspectivas moralizantes de narradores colocados como exemplos para os seus leitores. O tom autobiográfico de muitas obras periféricas, para Eble, talvez se deva a essa semelhança entre as posturas dos escritores e de seus narradores. Já a forma como o espaço é elaborado na nova literatura marginal é vista como semelhante à do *rap* em função de que em ambas as expressões o ambiente urbano serve como um espaço de aprendizado no qual os conflitos internos das personagens se envolvem em dilemas éticos. Assim, o *rap* e a nova literatura marginal, de acordo com a pesquisadora, funcionam como espécies de crônicas das periferias, revelando subjetividades não contempladas pelo discurso hegemônico.

A função de atuar como a 'voz da periferia', ou, ainda, como porta-vozes, atribuí ao *rap* duas características estruturais indissociáveis: i) recriar poeticamente o cotidiano de sua comunidade, registrando o que se vive na periferia no que diz respeito ao preconceito, à violência, à segregação socioespacial etc.; e ii) atribuir a si o poder do discurso e da representação a partir de uma condição específica, ou seja, oferecer uma perspectiva própria a esses fatos, diferente daquela reproduzida pelo discurso dominante. (EBLE, 2016, p. 91).

Esse compromisso com a ressignificação da identidade periférica, ainda de acordo com a pesquisadora, é firmado nos manifestos "Terrorismo Literário", de Ferréz, e no "Manifesto da Antropofagia Periférica", de Sérgio Vaz, que se inscreve pela explicitação de princípios mais éticos do que estéticos, sugerindo, assim, uma coerência estético-formal entre as letras de *rap* e os diferentes contos e romances da nova literatura marginal na proposta de denúncia e resistência, sem reduzir a complexidade das suas personagens ao estereótipo. Ao orientarem as suas elaborações artísticas por uma concepção ética em comum, levando em consideração, por exemplo, os motivos que levam à prática de um crime, os narradores, muitas vezes judiciosos, travam conflitos morais com os seus

personagens, enriquecendo a elaboração estética dos valores e crenças da periferia em contraposição ao modo superficial como costuma ser retratada pelo discurso hegemônico e, em consequência disso, conforme Eble, colaboram para a construção de um debate mais crítico sobre a favela como um produto do planejamento urbano pautado por interesses capitalistas.

O que leva a pensar na importância da mensagem no interior do *hip-hop*, pois, conforme estudo de Malmaceda (2017), além dos quatro elementos que caracterizam o *hip-hop* – *DJ* (responsável pela base musical), *MC* (mestre de cerimônias), *grafite* (pintura) e *break* (dança) –, o *DJ* Afrika Bambaataa defende a existência de um quinto elemento, justamente a mensagem. No Brasil, de acordo a pesquisadora, a obra do Racionais MC's serve quase como uma cartilha ideológica, uma vez que trata principalmente do racismo estrutural como elemento determinante nas relações de poder, da violência urbana e simbólica, além da experiência da falta através do cruzamento entre estatísticas, contextualizações políticas mobilizadas pelos MC's e tramas fictícias de diferentes personagens em suas narrativas, desenvolvendo as variadas trajetórias de sujeitos periféricos sob diversos pontos de vista, do detento arrependido buscando se reinserir na sociedade ao bandido que desfruta de um crime bem sucedido ou, então, dos que procuram saídas fora desse contexto de violência, como os próprios *rappers*. Diante disso, para Malmaceda, o discurso do *rap* é marcadamente literário, pois além de contar com inovações que aparecem na literatura contemporânea, como o hibridismo das formas artísticas, a palavra ainda assume o protagonismo. O que leva a pesquisadora a questionar o *rap* enquanto música, já que essa ênfase dada à palavra chega a fazer os MC's dizerem que rimam em vez de cantar. Recurso característico do *rap*, a rima, conforme Malmaceda, funciona como apoio da memória para fixar os valores no interior de uma comunidade a partir de narrativas que coincidem com a antiga concepção grega de literatura como imitação da realidade.

A objetividade das letras de *rap* é outra característica marcante desse tipo de produção. Malmaceda interpreta esse aspecto como uma escolha dos artistas que marca a intenção de estarem entre o público, se opondo, assim, à pretensão de se distinguirem através de uma linguagem nem sempre acessível, pois “A forma do *rap* é um híbrido entre literatura oral, música e performance” (2017, p. 10). A pesquisadora, portanto, entende o *rap* como arte pública, ideal de “verdade” e como proposta de enfrentamento que se dá pela elaboração estética baseada em regras

contrapostas às da sociedade considerada oficial, rompendo, assim, com as noções tradicionais sobre nação e vinculando as obras à ação com o objetivo de modificar os estereótipos que criminalizam os sujeitos periféricos.

Brandileone e Alonso (2018) também apontam proximidade entre o *rap*, a nova literatura marginal e algumas tendências da literatura contemporânea, partindo do pressuposto de que a linguagem da modernidade se caracteriza pelo posicionamento diante de experiências traumáticas e pelo questionamento das hierarquias que, na lógica interna das obras artísticas, se mostram nos antagonismos formais, como, por exemplo, na hibridização dos gêneros literários. Além disso, a fusão entre formas literárias e não literárias, sobretudo midiáticas, e a miniaturização dos procedimentos ficcionais empregados por obras da literatura contemporânea, de acordo com as autoras, talvez demonstrem as influências do acelerado ritmo de vida contemporâneo e das novas tecnologias.

Para refletir sobre essas afirmações, o conto “Pega Ela”, de Ferréz, publicado em *Os Ricos Também Morrem*, é analisado por elas graças à ausência de narrador, sendo a trama desenvolvida apenas por meio do diálogo entre os dois personagens, Alemão e Lipo. De acordo com as autoras, a construção rítmica do diálogo desse conto se assemelha à de uma batalha de MC's, aproximando-se da estrutura rítmica do *rap* que recusa a melodia tradicional, colocando em evidência a voz e o texto. Assim, compreendem que, conforme Adorno, o conto de Ferréz carrega em sua estrutura as tensões do contexto por meio dos antagonismos não resolvidos da realidade que retornam como problema formal na obra. A estetização da violência em “Pega Ela”, portanto, estruturada como uma cena dramática através de diálogos, acaba rompendo com o paternalismo dos narradores tradicionais e expondo a precariedade e a vulnerabilidade dos dois personagens envolvidos. Brandileone e Alonso lembram ainda que a opção por abrir mão de um narrador para elaborar *flashes* do cotidiano por meio de diálogos semelhantes a uma cena dramática já aparecia em *Ninguém é Inocente em São Paulo* (2006), primeira coletânea de contos de Ferréz. Aspecto que interpretam como o compromisso do escritor de abordar a temática da violência ao lado do desafio da inovação da forma, pois defendem que Ferréz, ao menos no conto analisado, não segue a tendência midiática de superexpor a miséria e a violência de uma forma espetacularizada, ao elaborar esteticamente aspectos problemáticos da realidade social brasileira.

1.4 ORALIDADE E ESCRITA: lugar de enunciação e estilo

Procurando analisar de que modo o princípio ético das produções periféricas e o lugar de enunciação de seu escritor interferem – isto se realmente interferem – na construção do sentido dos contos de Ferréz espera-se, primeiramente, analisar as estruturas dos contos considerando o modo como narrador, tempo, espaço e personagens se relacionam na configuração do enredo. A partir da contribuição teórica de Bakhtin (1990), busca-se eliminar a ruptura entre forma e ideologia, identificando alguns traços constantes das narrativas para, então, delinear o seu estilo e o modo como os discursos extraliterários, de teor político, social e ideológico, e os personagens individualizados presentes nos contos funcionam na construção do sentido das obras analisadas. Desta forma, foi possível perceber a semelhança do estilo ferreziano com os gêneros familiares e íntimos do discurso em razão da proximidade entre o destinatário virtual e o escritor. Essa ruptura com a hierarquia e as convenções sociais, de acordo com Bakhtin (2011), pode funcionar como estratégia de subversão dos estilos e concepções de mundo oficiais, pois a fusão entre o falante (ou escritor) e o destinatário faz com que a simpatia entre ambos seja determinante para o resultado do estilo, exigindo-se levar em consideração a relação com o *outro*. Sendo assim, a análise aqui não deixou de levar em consideração a forte marcação rítmica da escrita de Ferréz que, além de se aproximar do *rap*, faz pensar na concepção bakhtiniana sobre o ritmo como um viver no outro e para o outro, ou seja, o ritmo como um comportamento eticamente passivo de um falante quando familiarizado com um determinado modo de vida, se subordinando ao coro dos outros, e, desse modo, tornando opaca a natureza individual diante da natureza humana. No caso específico dos contos de Ferréz, apresenta-se mais a capacidade de mostrar a natureza humana do que a individual, porém de uma forma distinta das versões do mundo oficial.

Essa tensão entre as elaborações de Ferréz sobre determinados temas compreendidos de maneira diferente pelos meios de comunicação de massa, no entanto, aqui foi abordada pensando a língua como espaço compartilhado em determinados tempo e lugar, para refletir sobre os já-ditos evocados pelos textos e de como participam do diálogo social, isto é, quais os questionamentos e as respostas que os contos constroem em relação aos dados da consciência ideológica em torno do imaginário sobre os temas abordados. Para atingir esse objetivo, o olhar

foi dirigido também aos horizontes alheios aos dos narradores, mais identificados aos valores hegemônicos que tendem a subjugar o espaço periférico, com o intuito de cogitar possíveis respostas antecipadas. Isso porque se partiu do pressuposto de que em função de os narradores serem construídos pela linguagem, permitem leituras de um determinado ponto de vista a partir de um falar socialmente típico que, apesar de carregar contradições socioideológicas, constitui-se como um ponto de vista específico sobre o mundo, pois há acentuações de determinados dados, como a valorização da vida na periferia e a contestação da organização do sistema capitalista e do autoritarismo policial, a partir dos quais transparecem as intenções do texto pelo modo como os temas são orquestrados.

Para melhor compreender a referida perspectiva periférica serviu como ferramenta para a análise, além de Bakhtin, a fortuna crítica que trata particularmente da obra de Ferréz, principalmente os estudos que abordam os seus contos e a forma do *rap*, pois se partiu da premissa de que talvez coincidissem temática e estruturalmente, bem como participassem do diálogo social de maneira semelhante. Sendo assim, a escrita de Ferréz foi analisada a partir da concepção bakhtiniana sobre a produtividade do autor que se coloca fora do mundo dos seus personagens. Isto é, para Bakhtin, um autor deve se valer da sua distância contemplativa para obter uma visão excedente capaz de completar e enriquecer o outro, no caso, o personagem, com a dádiva da forma, uma vez que o acontecimento estético demanda o encontro de duas consciências que não coincidem. Em outras palavras, ao autor cabe o interesse artístico e a objetividade estética de elaborar uma forma que expresse a sua interação com o personagem. Ao passo que o personagem, obviamente passivo, atua no nível da objetividade cognitiva e ética em relação aos demais objetos do universo da narrativa, com o seu interesse vital sendo expressável, dependendo da capacidade do autor de se manter fora do seu mundo para captar a expressividade externa da sua ação.

Sob essa perspectiva, buscou-se traçar as principais tendências dos discursos dos narradores, observando de que forma diferentes pontos de vista ordenam-se nos textos para então refletir sobre como os contos acompanham a atmosfera social a fim de aprofundar, ou não, o diálogo no sentido de representar as tensões da disputa simbólica em torno da vida nas periferias urbanas. Desta forma, a partir do contexto social, “forma” e “conteúdo” puderam ser vistos unidos através da dialogicidade interna do discurso, “pois o diálogo social ressoa no seu próprio

discurso, em todos os seus elementos, sejam eles de 'conteúdo' ou de 'forma'." (BAKHTIN, 1990, p. 106).

No entanto, mais especificamente sobre a forma dos contos, se partiu do pressuposto de que os textos presentes em *Ninguém é Inocente em São Paulo* (2006) e *Os Ricos Também Morrem* (2015) sejam contos e, assim, peçam mais atenção para aspectos internos aos textos, como narrador, espaço, tempo, enredo e personagens do que para aspectos externos, como informações biográficas do autor. Desta forma, pretendeu-se colaborar com reflexões sobre o conceito de autoficção, de literatura de testemunho e sobre os limites entre os dados factuais e ficcionais da escrita ferreziana pois, entendendo, conforme Bakhtin (2011), a possibilidade de encontrar o autor somente no todo da sua obra, privilegiou-se a observação da forma, do autor-homem como criador de toda imagem e não a criatura. Além disso, sob a perspectiva de Lejeune (2014), respeitou-se o contrato de leitura, pois apesar de alguns contos aqui analisados se encaixarem no que Lejeune chama de espaço autobiográfico por apresentarem traços autobiográficos com lacunas propositais que geram um contrato ambíguo no sentido de documento e ficção se mesclarem, a decisão aqui foi a de seguir o modo de leitura sugerido a partir da indicação do gênero conto marcada nos paratextos dos livros analisados. Entretanto, conforme o ponto de vista teórico aqui adotado (2014), vale ponderar que a noção de contrato não se aplica totalmente a nenhuma leitura, pois diferente do contrato firmado em cartório, em que todas as pessoas envolvidas assinam o mesmo documento, é impossível um contrato de leitura ser cumprido da mesma maneira por todos.

Então, a fim de analisar essas questões nas estruturas dos contos analisados, primeiramente foram observados os recursos expressivos na construção dos textos, como a utilização do fluxo da consciência, por exemplo, além do comportamento dos narradores – sempre partindo do pressuposto de que se trata de obras de ficção, encarando-os, portanto, como narradores, e não como o autor Ferréz -, como se constituem tempo e espaço, e o modo como a sequência e progressão dos fatos do enredo têm os seus efeitos de sentido elaborados. Porém, em casos, por exemplo, como de “O Plano”, em que o narrador recebe o mesmo nome do escritor, as análises motivaram reflexões sobre o narrador, mesmo se chamado Ferréz ou com pistas biográficas, permitindo a identificação com o autor, correspondesse mais à voz ficcional do que à de testemunho. Essas leituras

procuraram perceber se os contos respondem melhor a uma leitura mais direcionada aos aspectos literários ou aos meramente documentais a partir, primeiramente, do ponto de vista de um leitor que, de acordo com Barthes (2004), encontra prazer em um texto que esteja em um espaço de fruição, isto é, um texto que se ofereça ao jogo do prazer de leitura que está em suas fendas, nos jogos de linguagem, nas suas entrelinhas, pois para ler os textos modernos, de acordo com o pensador, é preciso estar mais atento à enunciação do que à sequência dos enunciados. Sendo assim, procurando pensar menos no Ferréz autor junto com o que a sua figura representa politicamente e mais na linguagem de seu texto, a análise partiu do princípio barthesiano de “outra fruição” que em vez de, como de costume, politizar o que deve ser politizado, “consiste em despolitizar o que é aparentemente político, e em politizar o que aparentemente não o é.” (2004, p. 54).

Além dos contos que apresentam características passíveis de discussão com base no conceito de autoficção, pretendeu-se identificar aspectos do pensamento e da expressão da oralidade primária e as proximidades dos textos com o *rap* para, então, refletir sobre os desdobramentos da oralidade secundária na era eletrônica. Para tal, buscou-se iluminar resquícios de oralidade primária presentes nos textos com o apoio do conceito da “psicodinâmica da oralidade” de Ong (1998), que se define pela reflexão sobre um tipo de consciência em que a oralidade é marcada no modo como o pensamento é organizado, pois diferente da possibilidade da escrita de se fixar as palavras para serem vistas, escrevendo-as em um papel, por exemplo, no contexto de uma cultura oral primária a palavra não se deixa fixar de modo a possibilitar posteriormente a sua exata reprodução por se tratar de um som e não contar com aparatos tecnológicos que permitissem o seu registro. Pode-se considerar, portanto, um modo característico de organização do pensamento fundado na oralidade que, entre outras características, toma a palavra menos como uma ferramenta para a elaboração de pensamentos abstratos e mais como uma forma de agir.

O trabalho buscou, além disso, identificar o quanto esses modos de expressão e pensamento associados à oralidade primária - uma cultura sem qualquer contato letrado -, podem ser encontrados em *raps* e, para isso, além do apoio em outros trabalhos que estudaram mais profundamente esse estilo musical, a obra do grupo Racionais MC's serviu como principal parâmetro em função da centralidade do grupo no *rap* nacional reconhecida tanto pela cultura do *hip-hop*

quanto pelas tradicionais instâncias de legitimação, vide as recorrentes citações de diversos MC's a músicas do grupo e a inclusão do álbum "Sobrevivendo no Inferno" (1997) entre as obras de leitura obrigatória para o vestibular da UNICAMP. Finalmente, cruzando os dados obtidos sobre a nova literatura marginal e o *rap*, a análise pretendeu propor uma reflexão sobre o modo como essas produções periféricas - em uma divisão rígida fora do ambiente eletrônico por se inscreverem nas margens de uma tradição identificada com a classe dominante - se situam no ciberespaço e lidam com a linguagem.

Assim, considerando a oralidade como um dos elementos centrais percebida, já em uma leitura superficial dos contos, buscou-se identificar o modo como a oralidade secundária - secundária porque, diferente da oralidade primária que não possui nenhum contato com a escrita, é associada à alta tecnologia reprodutora da escrita, como a impressão e a gravação roteirizada para a realização oral através, por exemplo, do rádio e da televisão e, assim, exerce o efeito do discurso amparado pela escrita independentemente do conhecimento letrado do receptor -, relaciona-se com a oralidade primária. Para tanto, é preciso pensar no modo como as marcas de consciência oral primária, a saber, de uma articulação do pensamento fundada na oralidade, foram identificadas no texto. De acordo com Ong, a expressão e o pensamento de uma cultura oral caracterizam-se pelo predomínio da adição em vez da subordinação, pela tendência a construções frasais mais agregativas do que analíticas, pela redundância, aproximação à vida cotidiana e homeostase, além do tom agonístico e do comportamento mais empático e situacional do que distanciado e abstrato. Pensando a escrita e o discurso oral, Ong entende o som como elemento central da oralidade primária – primária porque desconhece a escrita - e, por isso, impõe uma dinâmica de verbalização distinta da cultura escrita. No entanto, defende que o pensamento, de modo geral, se articula a partir da dinâmica do som da linguagem, pois o pensamento mobilizado pela escrita, embora também parta de dialetos, constitui grafoletos, permitindo o conhecimento histórico em razão da possibilidade do registro, mas, ainda assim, lido através da oralidade, do som articulado para o pensamento. É de se esperar, portanto, que a consciência oral se organize mais pela prática, pois o pensamento abstrato é mais liberado com o desenvolvimento da escrita. O que não quer dizer que o desenvolvimento da escrita tenha ocorrido de maneira independente da oralidade, pois, de acordo com Ong, no Ocidente, entre os antigos gregos, a retórica, apesar de ser um produto da escrita,

tratava-se de um ato de fala (*techne rhetorike* - "arte do discurso") com a necessidade da escrita para o estudo desses discursos. Assim como, em movimento inverso, também textos produzidos para serem "apenas textos", isto é, textos feitos para serem lidos, acontecia de serem mais ouvidos do que lidos.

No entanto, a possibilidade existente em uma cultura escrita de se "procurar algo com os olhos", para Ong (1998), não existe em uma cultura oral na qual a palavra é um som e, portanto, evanescente no sentido de se constituir como um evento que não deixa rastros compartilháveis pela impossibilidade de registro, ou seja, diferente da prática escrita que permite o registro de um longo texto para consultas posteriores, a fala se constitui como um acontecimento que se encerra em determinados tempo e espaço, sendo possível de adquirir alguma continuidade apenas por intermédio da memória, mas quase nunca revivida nos mesmos termos. Desta forma, as imagens da cultura escrita privilegiam a imobilidade, enquanto a palavra envolve um processo dinâmico com potencialidade mágica. Os nomes, por exemplo, até conferem uma espécie de poder na cultura escrita, pois permitem a evolução das ciências, mas, em uma cultura oral, em vez de serem tomados como "coisas" a serem tocadas em uma superfície, não podem ser vistos. Em uma cultura oral, conforme Ong, os sons constituem os processos mentais. A recordação, por exemplo, irá se constituir a partir de uma comunicação, mesmo que com um interlocutor virtual, obedecendo a padrões mnemônicos, pois de acordo com a leitura de Havelock (1963) realizada por Ong,

O pensamento deve surgir em padrões fortemente rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formulares, em conjuntos temáticos padronizados (a assembleia, a refeição, o duelo, o 'ajudante' do herói e assim por diante), em provérbios que são constantemente ouvidos por todos, de forma a vir prontamente ao espírito, e que são eles próprios modelados para a retenção e a rápida recordação – ou em outra forma mnemônica. As reflexões e os métodos de memorização estão entrelaçados. A mnemônica deve determinar até mesmo a sintaxe (ONG, 1998, p. 45).

Desta forma, um pensamento prolongado deve obedecer a um ritmo, a fórmulas de um discurso rítmico que serve como apoio mnemônico. Quanto mais complexo for o pensamento, maior a exigência de expressões fixas para o auxílio da memorização. Contudo, após o desenvolvimento da escrita, segundo Ong, além de se tornarem os apoios mnemônicos dispensáveis para o pensamento complexo, o distanciamento oferecido pela escrita ainda permite análises mais refinadas por possibilitar a percepção individual das palavras e a chance de correção sem causar

prejuízos à memorização. Essa precisão e exatidão analítica da escrita, quando interiorizada, acaba influenciando também a capacidade de articulação da introspecção por meio da fala. Nesse sentido, Ong entende que o código da escrita difira do código oral no interior de uma mesma língua, sendo a escrita considerada um código elaborado e o oral, restrito. Em relação ao código restrito (oral), o autor aponta a proximidade ao cotidiano e às construções formulares e acumulativas características das culturas orais, enquanto que o código elaborado dependeria necessariamente da escrita para se constituir e da impressão para se desenvolver e se manter. Em suma, há códigos de base oral, centrados em seus respectivos contextos, e de base textual, centrados na própria linguagem.

Mas se a tecnologia da escrita favoreceu a articulação mais abstrata em relação ao pensamento fundado na oralidade, a impressão e os meios digitais ampliaram as maneiras de organização das expressões. Ong divide a cultura humana a partir das etapas oral, quirogáfica, tipográfica e a eletrônica, a saber, respectivamente: a etapa sem o conhecimento letrado; o período do desenvolvimento da escrita; a influência da invenção da imprensa; e o atual momento em que as diversas ferramentas eletrônicas permitem diferentes maneiras de lidar com a palavra, articulando-a por escrito ou oralmente em diferentes suportes, bem como a registrando em áudio e vídeo. O pensador, portanto, acredita que a transformação eletrônica da palavra a aprofundou em relação à sua espacialização, gerando uma nova era de oralidade secundária. Para o autor, dispositivos como o rádio e a televisão geram um sentimento de participação comunal em torno da palavra falada e, até mesmo, do uso de fórmulas, pois o uso da voz apoiada pela escrita, junto com o alcance potencializado pelas novas tecnologias, permite a partilha desse modo de articular o pensamento por um grande número de pessoas, gerando o indivíduo da aldeia global que, com a necessidade de ser percebido, repete os mesmos mecanismos veiculados pelas mídias:

À diferença dos membros de uma cultura oral primária, voltados para o exterior porque são poucas as oportunidades para que se voltem para dentro de si, somos voltados para o exterior porque nos voltamos para nosso interior. De modo semelhante, onde a oralidade primária promove a espontaneidade porque a reflexão analítica efetuada pela escrita não está disponível, a oralidade secundária promove a espontaneidade porque, mediante a reflexão analítica, decidimos que a espontaneidade é benéfica. Planejamos cuidadosamente nossos acontecimentos para estarmos seguros de que sejam inteiramente espontâneos. (ONG, 1998, p. 155).

Nesse contexto, as personalidades políticas desta mídia potencializada, por exemplo, são vistas por públicos maiores do que qualquer orador de tempos passados, mas os discursos agônicos nascidos da oralidade primária desaparecem, pois enquanto os antigos oradores comportavam-se quase como guerreiros, os oradores atuais aparecem em pequenas cabines diante de um público invisível. O antagonismo escancarado das disputas em presença, voz a voz, passa a ser abrandado pelo apoio da escrita que, conforme Ong, interfere de diversas formas na estruturação dos processos de pensamento, inclusive possibilitando um discurso separado do seu autor e, portanto, mais brando. A comunicação humana em uma situação real requer uma resposta prevista, ou seja, o remetente deve também atuar como receptor no sentido de formular conjecturas de respostas antes mesmo de falar. “Para formular o que quer que seja, devo ter outra pessoa – ou outras pessoas – já ‘em mente’. É esse o paradoxo da comunicação humana. A comunicação é intersubjetiva.” (1998, p. 197). Isso não ocorre com a mídia, pois esse processo é característico da consciência humana. A mídia age conforme um condicionamento quirográfico da fala, geralmente feita de maneira informal, mas preorientada por um texto escrito, portanto, influenciada pela ausência do receptor.

Por fim, como se trata de um trabalho sobre contos, o trabalho de Cortázar (2006) sobre esse gênero, além de ajudar a pensar no modo como Ferréz atua como contista, é uma ferramenta produtiva para analisar os contos ferrezianos a partir de um referencial mais identificado com as tradicionais instâncias de legitimação a fim de estabelecer comparações com parâmetros vinculados à cultura do *hip-hop*, uma vez que, desse modo, acredita-se ser possível pensar nos referenciais do *hip-hop* sem desconsiderar a tradição do gênero conto. Por exemplo, o escritor paulistano, assim como Cortázar nota em Poe, também parece não se voltar aos contos com fins estritamente estéticos, com a óbvia diferença da importância de Poe para um gênero no qual Ferréz apenas começa a se arriscar. Além disso, enquanto Poe entende que os seus textos curtos devam ser de efeito, sendo os acontecimentos carregados de tensão, os contos de Ferréz, embora demonstrem mais maturidade nesse sentido se comparados aos seus romances, já que em alguns de seus textos curtos os seus narradores são mais contidos e os acontecimentos, os episódios, assim como nos *raps*, são privilegiados, nem sempre isso ocorre e, assim, em vez de possuírem a força do acontecimento, muitos contos

do escritor paulistano se perdem em excessivos comentários, demonstrando alguma fragilidade estética do ponto de vista de que

[...] a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) [deva] ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para *a coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (como em muitos contos de Hawthorne, por exemplo) ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. É absolutamente literário, e se deixa de o ser como, por exemplo, na literatura de tese, se converte em veículo literário de um efeito extraliterário, isto é, deixa de ser um conto no antiquíssimo sentido da palavra. (CORTÁZAR, 2006, p. 122–123).

Por outro lado, assim como Cortázar enxerga a influência positiva da experiência em alguns textos de Poe como, por exemplo, “Gordon Pym”, no qual o escritor norte-americano é extremamente preciso em relação a informações marítimas, provavelmente por já ter cruzado o oceano algumas vezes, Ferréz também se vale da sua experiência de maneira produtiva para construir espaços e sujeitos periféricos a partir de uma perspectiva convincentemente periférica, expressa com uma linguagem correspondente. Porém, enquanto Poe acabava diminuindo o realismo de seus contos pela subordinação dos fatos concretos aos temas orientados por sua interioridade, Ferréz se volta justamente para a exterioridade e, com isso, talvez torne os seus contos mais próximos ao tom documental do que subjetivo, pois enquanto “Poe coloca e move personagens completamente desumanizados, seres que obedecem a leis que não são as leis usuais dos homens, mas seus mecanismos menos frequentes, mais especiais, mais excepcionais.” (CORTÁZAR, 2006, p. 130), os personagens de Ferréz parecem compartilhar um princípio ético que, além de caracterizar as produções periféricas, os humaniza.

Em relação à ideia cortazariana sobre a associação do conto à fotografia, no sentido se diferenciar do romance, associado ao cinema em razão das suas possibilidades de abertura não permitidas pelo gênero curto que exige uma delimitação prévia para caber em seu quadro, os contos de Ferréz parecem ter acontecimentos significativos bem delimitados, embora as suas orientações ideológicas bem definidas e demarcadas nem sempre ofereçam grandes possibilidades de abertura aos leitores, pois nem sempre esses acontecimentos são “capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de

fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.” (CORTÁZAR, 2006, p. 151–152). Ferréz praticamente fecha o seu leitor em um argumento já predefinido, como se o modo como trabalha com os seus temas colocasse os seus textos em uma circular fechada, sempre girando em torno de uma periferia cercada de diversos tipos de violência motivados pela desigualdade social. É certo que esses problemas existem e exigem avaliações, mas entendendo um bom tema funcionando como um ímã que atraia “todo um sistema de relações conexas, [que coagule] no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade.” (CORTÁZAR, 2006, p. 154), estariam as elaborações temáticas dos contos de Ferréz colaborando efetivamente com as discussões a que se propõem?

2. O NARRADOR-MC

*Devia ter um controle interativo na televisão
 pra botar fogo no PROJAC, na Xuxa, no Faustão.
 Se eu sequestro o Sílvio Santos, peço de resgate
 o Ratinho e o Gugu num foguete pra Marte.
 Seu personagem de Malhação prega o diploma na
 parede.
 Os meu mata os gambé da Blazer pra catar os
 coletes.
 Quero que o boy digerindo meu rap sinta o gosto da
 morte.
 O gosto do pão do lixo da barraca de dog.
 Não quero o hall da fama. Quero o grupo dos eternos.
 Ser lembrado igual Tupac. Isso que é sucesso.
 O cão pode morder que a caravana não para.
 Sou a gota d'água estremecendo o deserto do Saara.
 (FACÇÃO CENTRAL, 2006).*

O trecho da canção “A Bactéria FC”, citado acima, ilustra o recorrente questionamento que diversas composições de *rap* dirigem aos meios de comunicação de massa. Ademais, é possível perceber uma contestação às identidades produzidas por esses meios que se contrapõem às experiências nas periferias urbanas do Brasil. Nesse sentido, se orienta como um gesto de revide a essa lógica. Então, sob essa perspectiva, a intenção deste capítulo é analisar de que maneira os contos de Ferréz assimilam certos recursos do *rap*, como as marcas de oralidade em geral, mais especificamente as rimas e as gírias, além da elaboração de um ponto de vista periférico que aproxima o autor da sua obra em razão de a construção dessas expressões evocar o contexto mais imediato do cotidiano das margens, ligando os narradores das obras ao público periférico com uma finalidade que extrapola as intenções estéticas. Desta forma, pretende-se refletir sobre as relações entre o posicionamento ético do *hip-hop* e os elementos estéticos do *rap*, uma vez que parece haver certa tensão tanto no cenário do *rap* nacional como nos contos de Ferréz por, em alguns casos, ser proposta uma atitude de enfrentamento e, em outros, transparecer a intenção de subordinação aos padrões midiáticos por meio do esvaziamento dos recursos associados ao *rap*. Em suma, neste capítulo, os

contos “Negócios” e “O país das calças bege” são analisados a fim de avaliar até que ponto a assimilação de recursos característicos do *rap*, sobretudo a rima, se faz produtiva para a construção dos sentidos dos textos; enquanto que a análise do conto “O plano” tem o objetivo de provocar a reflexão acerca dos pontos de contato entre o posicionamento ético associado ao *hip-hop* de se contrapor aos setores dominantes e a utilização de recursos estéticos comuns às mídias hegemônicas contemporâneas, como, por exemplo, o narcisismo.

2.1 “NEGÓCIOS”: uma escrita só rima

“Negócios” é o vigésimo oitavo texto de *Os Ricos Também Morrem*, livro publicado em 2015 com 38 contos distribuídos nas 188 páginas do volume que possui também algumas ilustrações e páginas completamente pretas. O conto em questão é antecedido por “Minha Enfermeirinha”, narrativa em primeira pessoa sobre um menino que se frustra ao tentar comprar uma revista supostamente sensual com uma “enfermeirinha” e acaba se enganando ao adquirir uma revista com homens pelados; e sucedido por “O primeiro e o terceiro mundo”, narrado em primeira pessoa por um personagem notadamente semelhante a Ferréz que relata a experiência de estar assistindo a uma palestra de Paulo Lins na UFRJ em que uma professora estrangeira não deixa ninguém falar. “Negócios” é um dos contos mais curtos do livro, ocupando apenas uma página e meia, sendo conduzido em primeira pessoa por um narrador-protagonista semelhante ao próprio Ferréz mas, não nomeado, relatando a sua ida a uma ONG para tratar sobre a realização de eventos na periferia. O conto se passa no prédio dessa ONG que conta com estacionamento, elevador e, pelo menos, quatro andares.

Além do protagonista, descrito a partir do modo como imagina ser visto pela atendente do prédio que supostamente se surpreende por vê-lo chegar de óculos escuros e demonstrando segurança, há o representante da ONG e dois funcionários do prédio mencionados rapidamente, a já referida atendente e o guarda do estacionamento, descrito pelo narrador como alguém com certo preconceito de classe, apesar de serem supostamente seus “iguais”. O personagem representante da ONG é quem ganha destaque, descrito como um senhor de “cabeça branca” e com netos, de “olhar compenetrado” e representante talvez da classe média ou alta,

dada a sua contraposição às questões da periferia que não lhe tragam benefícios e por ter estudado em um colégio particular. O modo como os personagens se relacionam expõe os dois funcionários em uma posição subalterna, tanto em relação ao representante da ONG quanto em relação ao narrador que, apesar de pertencer à mesma classe deles, sobe até o quarto andar, de óculos escuros, para falar, supostamente em iguais condições, com o representante. Porém, além de este personagem silenciar o protagonista, não demonstra nenhuma cordialidade. Desta forma, apesar de o conto se passar em uma ONG, presumivelmente um espaço para a elaboração de projetos visando à diminuição da desigualdade social, a estagnação da diferença de classes é marcada pelo modelo rígido de relação entre os personagens em que os pobres se comportam passivamente ouvindo e servindo aos interesses do rico, detentor do poder da palavra.

O protagonista de “Negócios”, portanto, se coloca acima de seus iguais, mas adota o silêncio e a subserviência, da mesma maneira que os seus pares, diante do representante que ocupa uma posição de autoridade a partir de uma imposição classista. A estagnação no modo como são elaboradas as relações entre as classes frustra a ideia de possibilidade de enfrentamento sugerida pelo comportamento ativo do protagonista no início do conto por, ao final, se tornar passivo e, assim, juntar-se aos seus iguais em uma posição subalterna. Deste modo, o fato de este conto possuir um protagonista que, timidamente, arrisca uma ascensão e volta ao seu coro se relaciona com a ideia de Bakhtin (2011) sobre o ritmo. O ritmo se faz presente no que o pensador chama de acontecência, ou seja, um ainda não, um futuro predeterminado artisticamente. O ato criador, portanto, é extrarrítmico, pois a criação de um herói significativo no mundo necessitaria de uma purificação do antedado do mundo e da cultura para que o contexto axiológico de um determinado indivíduo pudesse ser percebido em uma alma, com a sua individualidade ativa, destacada do ritmo imposto pela concepção artística relacionada à sua classe, em diálogo com o mundo e a cultura. Neste conto, porém, o protagonista se junta ao silêncio do seu grupo e, sem o desprendimento do todo, do ritmo do coro e da alma que vivencia e assimila experiências particulares, de acordo com Bakhtin, se torna impossível a libertação do antedado. Sendo assim, haveria a necessidade do ativismo de outra alma, ou de um distanciamento, pois o “meu” sempre é afetado pela possibilidade de um futuro que pertence ao sujeito:

O livre arbítrio e o ativismo são incompatíveis com o ritmo. A vida (o vivenciamento, a aspiração, o ato, o pensamento), vivenciada nas categorias de liberdade moral e ativismo, não pode ser ritmada. A liberdade e o ativismo criam um ritmo para uma existência não livre (eticamente) e passiva. (BAKHTIN, 2011, p. 109).

Pode-se entender, nesse sentido, quase a ausência desse outro em “Negócios”, pois a criação da voz de um determinado grupo parte do próprio grupo que dita o ritmo e não permite uma criação ativa. Nas primeiras palavras do texto o narrador evoca uma suposta repetição ausente do conto: “E toda vez você fala com o assessor, fala com a ponte que te leva no assessor, de lá finalmente com quem tem o poder, sim senhor.” (p. 139). A expressão “toda vez” sugere uma situação vivenciada repetidamente pelo narrador-protagonista antes do momento narrado. Ademais, as rimas, utilizadas marcadamente ao longo de todo o conto, parecem evidenciar no trecho citado anteriormente a relação com o poder, pois é a única palavra não terminada em “or” antecedendo um sinal de pontuação, como se sugerisse o que falta a esse personagem. Em seguida, o narrador, apesar de se colocar como representante da periferia, descreve negativamente os trabalhadores da ONG, sugerindo se diferenciar dos funcionários por somente ele ter a consciência do preconceito de classe:

Num paro o carro no estacionamento, pois o guarda é sempre o mesmo que num gosta de gente igual a ele, e depois de tudo isso sobe o elevador pelo olhar torto da atendente que não entende, descompreende que maloqueiro agora tem “reunião”, firmeza então. (FERRÉZ, 2015, p. 139).

Refletindo sobre o trecho citado acima com base nos estudos de Ong (1998), pode-se estabelecer uma aproximação com uma das principais descobertas de Milman Parry, estudioso das marcas de oralidade presentes na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero. De acordo com Ong, Parry percebeu os métodos orais de composição de Homero a partir de uma espécie de dicionário mental de expressões como apoio para a constituição dos versos fórmula após fórmula, amparada por um material pré-fabricado. O apoio dessas expressões, denominado também como clichê, apesar de atualmente ser desvalorizado, era enaltecido pelos gregos homéricos que, como uma cultura oral, prestigiavam padrões de pensamentos fixos, pois a repetição fazia parte dos processos de memorização. Ong utiliza os conceitos “elementos ‘formulares’” e “expressões estritamente formulares” (repetidas com exatidão) de John Miles Foley - importante pesquisador sobre oralidade - para pensar as organizações da narrativa oral, entendendo que as expressões estritamente

formulares estruturavam os pensamentos e expressões de uma cultura oral: “Muitas culturas modernas que conheceram a escrita durante séculos, mas nunca a interiorizaram completamente, tais como a cultura árabe e algumas outras culturas mediterrâneas [...], ainda se apóiam grandemente no pensamento e na expressão formulares.” (1998, p. 36). Porém, na Grécia de Platão, com a interiorização da escrita, o pensamento fora liberado para caminhos abstratos e mais originais.

Assim, o excesso de rimas em “Negócios” não apenas emula o modo de os MC’s produzirem *raps*, como também revela um modelo de composição semelhante aos métodos tradicionais de composição oral, pois assim como o *rap* se assemelha ao poema épico que, conforme Ong, se ligava diretamente ao seu contexto, em um contato direto entre narrador e público sem fins estritamente estéticos, a proposta do conto de Ferréz parece ser a de simular um contexto de enunciação em que narrador e público estejam próximos, com um objetivo mais político e pedagógico do que estético.

O conto passa a seguir outra direção quando o protagonista, guiado pela atendente que o olhara torto, se encontra com o representante da ONG. O olhar do protagonista parece se dirigir apenas para a cabeça desse representante, pois não descreve qualquer outra característica além da sua “cabeça branca” e do seu “olhar compenetrado”. Além disso, diferentemente da forma como os funcionários são elaborados com nenhum acesso à fala, pois o protagonista é quem supõe os seus pensamentos, o aparecimento do representante interrompe o domínio do protagonista, pois nesse ponto, por meio do discurso indireto livre, a fala é articulada a partir do poder em posse desse representante, até o final do conto. Primeiro, o protagonista descreve o modo como o representante o fizera silenciar – “cabeça branca, olhar compenetrado, cá eu me distraí e ele fala dos filhos, fala dos netos, dos poodles, não oferece café” (p. 139) -; em seguida passa a falar, rimando ainda mais, porém, por meio do discurso indireto livre, como se fosse o representante mostrando descaso em relação à promoção de eventos periféricos, até se convencer de que esse tipo de evento lhe traria benefícios por atrair votos:

[...] escrever tipo marginal, pra multidão, onde já se viu se era antes tudo gramatical, tanto de estudo que a gente passava mal pra no final ficar assim, assim mesmo, falando errado, defendendo coisas contra o Estado, mas no final ficou comprovado, aprovado, tinha influência com todo mundo desde o deputado, gera voto, gera resultado, então tá certo, pode tocar por lá, juntar o povo, contrariar a igreja, esvaziar o bar, pode fortalecer a corrente, pode falar gíria, como assim, nóiz na rua que manda. Entendi!

Mesmo com o acento estranho, o pronunciar longínquo do meu colégio particular. (FERRÉZ, 2015, p. 140).

Em “Negócios”, portanto, a ação se desenvolve de uma maneira extremamente rápida, principalmente pela curta extensão do conto, mas sugerindo também uma forma padronizada desse tipo de ocasião. O fato de o texto começar pela expressão “toda vez”, somado à utilização do tempo verbal do presente para indicar uma espécie de generalização no tipo de comportamento dos guardas e das atendentes, insinua a repetição do processo burocrático enfrentado pelo protagonista nas suas tentativas de realizar projetos em prol da periferia. O processo repetitivo é reforçado, ainda, pelas excessivas rimas e repetições de palavras, enclausurando a linguagem no único parágrafo em que o conto é escrito. Assim, lendo o conto a partir dos termos de Cortázar (2006), “Negócios” possui uma economia de estrutura funcional, porém a intensidade do acontecimento narrado cai, ao final, em um *anticlímax*, pela passividade do protagonista. Graça a sua extrema brevidade, o conto não se perde em digressões e comentários desnecessários que atrapalhariam o ambiente criado já nas primeiras linhas. A maneira quase maquinal como o protagonista cumpre os ritos até chegar à sala do representante da ONG espelha-se no ritmo acentuadamente marcado pelas repetições e rimas, gerando um efeito de “presença da coisa dita e não discurso *sobre* a coisa.” (CORTÁZAR, 2006, p. 125). Porém, a mesma estrutura que parece, no sentido cortazariano, colaborar para a construção do ambiente de um bom conto, especificamente em “Negócios”, acaba reduzindo as suas possibilidades de aberturas, pois, sob o aspecto formal, o excesso de rimas torna caricata a voz do narrador, assim como a sua breve duração e o seu início intenso produzem um efeito de preparação ao clímax que é abafado pela sobreposição da forma ao acontecimento, justamente no momento do encontro entre o protagonista e o representante.

Portanto, “Negócios” revela, por meio de um suposto excesso de rimas, não somente o princípio estético que orienta a escrita de Ferréz, mas também um exemplo de inversão de como se costuma conceber a sua produção estética orientada pelo princípio ético comum ao *hip-hop*, pois nesse texto a ferramenta estética da rima se sobrepõe à lógica de enfrentamento peculiar à cultura do *hip-hop*. Essa inversão talvez seja uma exceção que foge à regra, pois os contos do escritor paulistano, predominantemente, se aproximam da concepção tradicional da crônica pelo fato de apresentar um ponto de vista crítico sobre algum acontecimento

localizado em um ambiente periférico. No entanto, a lógica da elaboração formal desse conto é sugerida pelo excesso de elementos característicos da estética do *rap*. Embora as rimas e repetições tenham colaborado para o reforço do efeito de crítica à burocracia, o excesso desses recursos acaba se sobrepondo à trama e a qualquer questionamento ético que pudesse ser proposto. Desta forma, assim como a palavra do protagonista de “Negócios”, ao se desprender do coro subalterno e ser projetada no “detentor do poder”, acaba abafada pela forma, interessaria mesmo à literatura marginal um desprendimento do coro do *hip-hop* - marcadamente orientado pela ética - para adquirir uma margem maior de autonomia criativa - mais voltada para o interesse estético e identificada ao padrão crítico dominante -, ou a força artística da literatura marginal estaria em seu caráter coletivo?

De acordo com a análise do conto, há alguns limites no que se refere à assimilação do *rap* pela literatura, pois diferentemente de outros textos de Ferréz nos quais recursos como a coloquialidade e o uso de gírias e rimas colaboram para a autenticidade das vozes dos personagens, “Negócios” parece pecar pelo excesso, tornando caricata a voz do narrador. O conto aproxima-se do *rap* pelas marcas de oralidade, pelo ponto de vista do narrador em relação ao tema, pelo ritmo e principalmente pela presença de rimas ao longo de todo o texto; mas, além disso, o modo como o conto é construído ajuda a perceber a formalização de uma atitude ambígua do narrador em relação à palavra como uma arma que parece ainda não ser possuída, pois se deixa cooptar. “Negócios”, portanto, pode até trazer uma ideia coletiva da periferia e, nesse sentido, ilustrar a força artística da nova literatura marginal vinculada ao seu caráter de grupo, desde que houvesse uma elaboração mais crítica. Isso porque o conto não permite notar as individualidades de seus personagens, impedindo, assim, uma abertura crítica por apenas se ajustar ao coro periférico, sem qualquer movimento que provocasse algum tensionamento em relação ao estereótipo do sujeito marginalizado.

2.2 “O PAÍS DAS CALÇAS BEGE”: a rima a serviço da escrita.

Cruz (2009) enxerga a escrita ferreziana vinculada ao *hip-hop* pela proposta de registrar o cotidiano periférico e por promover choque de pontos de vista, como o da resistência da valorização afro e o da violência espetacular-midiática. Miranda (2011) também acredita na proximidade entre a obra de Ferréz e a cultura *hip-hop* por ambos perceberem a palavra como uma arma contra o sistema, ao mesmo tempo em que têm os seus discursos cooptados pelo mesmo sistema capitalista. Por outra perspectiva, Xavier (2012) percebe as narrativas ferrezianas apresentando um ponto de vista crítico sobre a periferia, com um ritmo semelhante ao do *rap*.

O conto “O País das Calças Bege” permite reafirmar a aproximação da escrita ferreziana ao estilo do *rap*. Souza (2010), Miranda (2011) e Xavier (2012) já apontaram essa aproximação, mas nenhum dos autores mostrou o funcionamento no interior dos textos. Mesmo em uma leitura superficial do conto já se nota a utilização de rimas, recurso característico do *rap*, além da referência explícita à música “Diário de Um Detento”, do Racionais MC’s, em que, de acordo com Oliveira (2015), é construída a narrativa do massacre do Carandiru pela perspectiva de um detento sobrevivente que denuncia o sistema como responsável pelas mortes, buscando construir uma forma de resistência. No conto de Ferréz também é possível analisar o modo como o personagem, um ex-presidiário, foi tratado para perceber se, assim como apontado por Dalcastagnè (2008), o escritor realmente não estereotipa seus personagens e, além disso, pensar sobre a influência dos meios de comunicação midiáticos em seus textos e o quanto a estética de sua obra é ou não prejudicada por sua forte carga ideológica.

“O País das Calças Bege” é o décimo primeiro texto de *Os Ricos Também Morrem* (2015), antecedido por “Meu Querido Crime”, narrativa em primeira pessoa em que um bandido descreve as dificuldades da vida no crime, e sucedido por “Linda Flor”, narrado em primeira pessoa por uma mulher contando como o seu marido a despreza. “O País das Calças Bege” é iniciado com o protagonista apresentando-se na condição de detento, no dia de sua saída da prisão, para o qual projeta um encontro com a sua esposa que já não o visitava há algum tempo. O personagem principal sai da prisão e começa a caminhar com o intuito de voltar para casa. Durante o percurso, enquanto enfrenta dificuldades para se locomover devido à falta de dinheiro, estranha as mudanças ocorridas na cidade durante o período da

sua prisão e, ao mesmo tempo, cogita os possíveis motivos para que a sua esposa não o visitasse, planejando perdoá-la.

Ao chegar à favela onde morava, nota poucas mudanças por ali. É recepcionado com surpresa pelos seus “parceiros” e sente-se como se pudesse ser um incômodo para eles. Chega ao seu antigo barraco e, sem a chave, bate até que saia uma vizinha e o informe de que a sua esposa havia ido embora de táxi com um menino, pois estava namorando outra pessoa.

O protagonista então se sente perdido, volta a caminhar e, enquanto percorre o caminho de volta ao centro, percebe a dificuldade para conseguir um emprego, o discurso de ódio por parte da mídia direcionado aos detentos e a frieza das pessoas nas ruas. Sentindo-se com fome, o personagem expressa frustração com a liberdade e cogita voltar para a cadeia.

O conto desenvolve-se pela emulação de certa simultaneidade. Apesar de a trama obedecer a uma disposição linear, algumas ações fazem com que o narrador-protagonista interrompa a linearidade para recuperar lembranças que se vinculam ao momento do narrado. Assim, mesmo contando praticamente com apenas esse personagem, as perspectivas associadas à imprensa e ao campo jurídico sobre a condição do detento, somadas ao ponto de vista individualista do homem urbano trazidas pelo protagonista durante a caminhada pela cidade acabam afetando a organização temporal do conto, fazendo com que as impressões do protagonista sejam as responsáveis pela evolução do texto. Além disso, as diferentes perspectivas aprofundam o diálogo social de maneira semelhante ao apontado por Garcia (2013) na obra do grupo Racionais MC's, pois tanto o conto em questão quanto as músicas do grupo de *rap* trazem variados pontos de vista sobre a compreensão da violência como estrutura da sociedade brasileira.

O conflito principal de “O País das Calças Bege”, por exemplo, parece ser resolvido rapidamente, terminando com o protagonista impedido de acessar seu objeto de valor, que é o encontro com a sua mulher. Porém há também a disjunção sobre como aproveitar a liberdade, contrariedade talvez compensada pelo fato de o narrador-protagonista exercer o domínio total da palavra ao longo do conto. As outras personagens acessam a palavra somente através do discurso indireto conduzido pelo narrador-protagonista, como se a sua “palavra de honra” o protegesse, mas não o libertasse do “país das calças bege”. O que explicaria o título da obra, referência a um trecho da música “Diário de um Detento”: “Ratatá... preciso

evitar/ Que um safado faça minha mãe chorar/ Minha palavra de honra me protege/
Pra viver no país das calças bege.” (RACIONAIS MC’S, 1997).

Para se pensar na proximidade da escrita do conto com o *rap*, primeiramente, é produtivo analisar alguns aspectos formais do gênero musical. De acordo com Garcia (2004), a obra do grupo Racionais MC’s, a exemplo do *rap*, contém uma sonoridade construída a partir da semelhança, por exemplo, com onomatopeias reforçando o conteúdo das letras, rimas e reiterações como recursos estruturais. Além desses elementos, o pesquisador indica, ainda, que o grupo costuma adotar a sintaxe popular para assim, através da oralidade, numa linguagem coloquial marcada pelas gírias, a rua seja narrada com palavras de rua, aproximando-se à periferia e criando um efeito de verdade que potencializa a crítica. Garcia (2011) também registra como característica do grupo um posicionamento contra a elite e a adoção de uma atitude de enfrentamento. Alguns dos traços estilísticos do grupo de *rap* apontados por Garcia (2004) estão presentes em “O País das Calças Bege”, como a oralidade, a presença de rimas, a coloquialidade, a utilização de gírias, a agressividade e o posicionamento contrário ao sistema vigente. Recursos muito utilizados no *rap* para causar um efeito de verdade de uma experiência vivida, aqui parecem exercer o mesmo papel, pois o protagonista não diz o seu nome; em vez disso, nas primeiras palavras, se apresenta por meio de um registro linguístico característico do *rap*. No primeiro parágrafo, “O sol é pá e tchum! Parece que vai queimar minha retina.” (FERRÉZ, 2015, p. 59) e, no segundo, “Faz tempo que não faço aquele ato, pau no gato.” (p. 59). Aqui, além de a onomatopeia “pá e tchum” se apresentar como um dos recursos estilísticos do *rap*, pode também ser associada às histórias em quadrinhos, uma vez que Ferréz declara constantemente em suas entrevistas o seu gosto pelos gibis, e ainda constituir um sentido de contraste da sombra da cela e da luz do sol que agride o olhar do protagonista na nova experiência de ver o lado de fora, logo no início da sua ressocialização, acentuando a rapidez da (possivelmente) curta experiência de liberdade. Já a rima entre ato e gato refere-se à empolgação que o personagem sente em pensar no encontro sexual com a sua mulher.

As rimas, portanto, aparecem com alguma frequência durante o conto, mas é apenas no começo, no momento da saída da prisão, quando o narrador-protagonista relembra o que vivenciou por lá e planeja uma vida diferente em liberdade, que ganham maior evidência. “Não vou querer nenhuma lembrança desse passado

recente, agora tenho à minha frente um futuro, pelo menos assim espero. Acho que já saí definitivamente da prisão e tô longe do cemitério.” (p. 60, grifo nosso). Essas rimas ainda oferecem a possibilidade de leitura de uma espécie de síntese sobre a expectativa do personagem em relação à sua vida fora da cadeia, isto é, aguardar a morte, em paz: “Tô com o pensamento na melisquência da sequência do ato antiviolença, num vou mais seguir para matar.” (p. 60, grifo nosso).

Outro recurso característico do *rap* percebido na estrutura do conto, colaborando com a construção do seu significado, é o da reiteração. Chama a atenção o quanto as palavras *talvez* e *tenho* são repetidas no texto. Observando a sequência em que aparecem repetidamente, percebe-se uma relação entre as reiterações e a circularidade do espaço percorrido pelo protagonista, evidenciando o sentido do conto associado à prisão que será apontado aqui ao longo da análise.

Entretanto, antes de analisar a função das reiterações no conto, é necessário pensar sobre o modo como diferentes perspectivas se relacionam no texto, pois além de o discurso do personagem representar o ponto de vista do detento, a narrativa é permeada pelo discurso jurídico, uma vez que o motivo da prisão do protagonista é apenas sutilmente sugerido. De maneira irônica, o discurso jurídico se formaliza na figura de um juiz que toma decisões apressadamente e que apenas ri: “Foi um julgamento quase tão rápido como todos são, um juiz que ria da minha cara, ria como se soubesse como é o mundão lá fora” (p. 61). A lembrança do julgamento é motivada pela avaliação judiciosa do motorista de ônibus quando, além de negar carona ao protagonista, o julga como vagabundo: “Talvez pelo rosto desgastado pelo tempo de cela, talvez pelas roupas velhas, encardidas. O motorista não se comove e me chama de vagabundo.” (p. 60). E só então que o motivo da prisão do personagem é revelado pela citação do artigo 157 do código penal brasileiro que trata sobre assalto à mão armada: “O cobrador emenda um palavrão. / Eu, um ex-157, abaixo a cabeça e fico com a vergonha e com a liberdade.” (p. 61). É possível perceber o quanto o registro do personagem é mais brando do que o do narrador, pois enquanto, no tempo da enunciação, a voz do narrador se assemelha à de um *rapper* por ser agressiva e carregada de gírias, no tempo do enunciado o protagonista tende a amenizar o seu tom e evitar confrontos, como diante do cobrador do ônibus. Há também nesse trecho a comparação entre a liberdade e a vergonha do artigo do código penal colado à sua identidade. Além disso, apresenta o início do movimento de frustração após a palavra *tenho* aparecer repetidamente

pela primeira vez no texto. “Tenho liberdade para ir aonde quiser, agora finalmente a tenho.” (FERRÉZ, 2015, p. 60). O estilo circular antecipa o desfecho do personagem que se considera livre ao sair da cadeia, mas logo percebe estar preso aos mesmos julgamentos e, ao esbarrar na dificuldade para se locomover sem dinheiro, passa a se sentir deslocado fora da prisão.

O discurso midiático também é lido criticamente no conto. Os berros de um apresentador espelham a espetacularização da violência através da repetição de clichês que se tornam senso comum: os presos comem bem, mas deveriam comer mal; e as crianças também deveriam ser presas, pois são completamente responsáveis pelos seus atos: “O apresentador berra que [nós, detentos,] somos animais, que comemos bem. [...] Eu vejo que todos esses apresenta-a-dor de merda pedem pra prender as crianças” (p. 64). Nesse trecho, em vez de marcas de oralidade, nota-se um recurso visual da escrita ao ser construído o termo apresenta-a-dor para a figura do apresentador que aparece de repente, através do discurso indireto ordenado pelo protagonista, sugerindo estar comentando com o leitor o que vê em alguma televisão durante a sua caminhada. Então, em seguida, o narrador-protagonista expressa a sua decepção por não encontrar a sua esposa, tampouco um emprego e constatar que sem dinheiro não conseguiria exercer a sua liberdade.

O protagonista é praticamente o único personagem do conto. Além dele, a única que tem direito à fala, ainda que apenas uma vez, é sua antiga vizinha, quando o informa sobre a partida da sua mulher. O narrador-protagonista acaba conduzindo toda a narrativa, mas seu registro de fala varia de acordo com as situações. Quando trata de assuntos ligados às cadeias ou às periferias, o seu envolvimento é mais intenso, adotando um registro extremamente parecido com o de um *rapper* em função das rimas, gírias e pela postura mais combativa. Já quando sai da prisão e percorre a cidade em direção à favela, o seu envolvimento é mais distanciado, em razão da objetividade com que descreve a cidade, pois embora a coloquialidade e as gírias permaneçam, são amenizadas e a agressividade desaparece, como no momento no qual o personagem encara a cidade: “Tudo está mudado, as coisas mudaram muito, não conheço as ruas, não conheço as lojas, nem os novos modelos de carro.” (p. 61). O “registro *rapper*” parece surgir apenas em ocasiões nas quais se refere à prisão, ou quando há algum embate, como no momento em que, sem dinheiro para se locomover, pede carona ao motorista do ônibus e é chamado de vagabundo, pois nesse ponto responde a partir de um

registro semelhante ao do início do conto, sugerindo o retorno da união entre personagem e narrador: “Vagabundo não, eu tô no pá de correr pelo certo, mas também num vou aguentar tiração de ninguém, muito menos de zé-povinho que puxa saco de dono de empresa.” (p. 60).

Então, enquanto caminha pela cidade, o personagem revela sua única característica física, sua cor: “Estou pálido, branquelo mesmo de tanto não ver o sol. Tiro a camisa para pegar um pouco, muitos que passam pela calçada me olham.” (p. 61). Em seguida, evidencia as marcas deixadas pela cadeia e a palavra *talvez* é reiterada novamente: “Talvez seja a pele quase verde, talvez as tatuagens adquiridas com os anos de ócio. Talvez a cara de monstro que não dá pra esconder.” (p. 61). A repetição do termo reforça, ainda, a dúvida que acompanha a consciência do narrador-protagonista após a frustração quanto à sua vida fora da prisão.

É possível também identificar alguma relação entre a constante hesitação do protagonista, expressa na repetição da palavra “talvez”, e a flexibilidade dos registros de fala de acordo com cada situação. Quando se refere à periferia, ou à experiência de ter sido preso, o narrador é mais literal; já quando reflete sobre os possíveis motivos para que a sua esposa deixasse de visitá-lo ou acerca de sua vida antes de ter sido preso, o discurso se cola ao personagem e as características mais semelhantes ao *rap* são amenizadas. Aliás, antes de cogitar o porquê da ausência de sua esposa, a palavra *tenho* volta a aparecer: “Tenho que vê-la, tenho que chegar em casa e ver minha pequena, faz tanto tempo que parou de me visitar” (FERRÉZ, 2015, p. 61) e, logo em seguida, a palavra *talvez* volta a ser reiterada completando o sentido do trecho anterior, “...talvez tenha ficado doente, talvez voltado a estudar, [...] Telefone não atende mais, talvez tenham cortado” (FERRÉZ, 2015, p. 62). O personagem aqui parece sentir-se preso à sua esposa, mas já convive com a hipótese de talvez não tê-la mais.

E a hipótese é confirmada no momento em que o protagonista chega ao seu antigo barraco e surge outra personagem, a vizinha, cuja fala primeiramente é reproduzida pelo protagonista a partir do discurso indireto. A vizinha, entretanto, apesar de ter a voz pelo discurso direto, não acrescenta quase nenhuma nova informação. A única informação acrescentada pelo discurso direto da vizinha é a de que uma parte do dinheiro da venda do barraco fora prometida a ela, pois quando perguntada pelo protagonista se a sua esposa havia deixado algum telefone ou algo

do tipo a vizinha responde: “- Nada! Liga de vez em quando pra ver se vendi o barraco. Deixou só um número da conta pra depositar o dinheiro do barraco, me prometeu uma parte, se eu vendesse.” (p. 63). Assim, o único discurso direto de uma personagem além daquele do protagonista refere-se a uma relação comercial, aspecto que se relaciona com a ideia de Garcia (2004) sobre os temas abordados pelo Racionais MC's, pois num primeiro momento a violência que estrutura a sociedade brasileira parece ser o único tema, mas em um segundo momento observa-se a articulação entre os fatos em direção a uma profunda crítica social, apontando o sistema capitalista convivendo com o preconceito e a segregação racial como geradores de uma violência generalizada. A obra de Ferréz também é lida como se tratasse apenas da violência, como em artigo de Fernandes (2012), no qual o pesquisador, ao analisar o conto brasileiro contemporâneo, classifica os contos ferrezianos como aqueles que tratam da violência ou da brutalidade no espaço público e urbano. A fala da vizinha em “O País das Calças Bege”, porém, se destaca não apenas por ser a única não conduzida pelo narrador-protagonista, mas por encerrar a procura do personagem por sua esposa, o que dava a impressão de ser o conflito principal do conto; e por mostrar que, assim como a obra do Racionais, se lida com mais atenção, demonstra maior profundidade, pois essa fala transparece também uma crítica ao sistema capitalista, uma vez que a única relação diretamente estabelecida no conto é desviada pela vizinha para os seus interesses financeiros, mesmo não sendo o esperado pelo protagonista.

No parágrafo anterior àquele em que o personagem bate na porta do barraco e é atendido pela vizinha, a metáfora situacional utilizada é a de que “Dentro de alguns dias eu vou ser a porta fechada na cara. A campanha não atendida.” (p. 63); e, no parágrafo seguinte, de fato o personagem acaba batendo na porta do próprio barraco sem ser atendido. Ainda nesse ponto, o efeito de simultaneidade ganha mais força, pois a fala da vizinha relatada pelo narrador através do discurso indireto permite que ele conte o que a vizinha lhe disse e, assim, registre a sua impressão em relação à fala dela: “Ela não sabe explicar, diz que a mulher saiu com um menino e com um taxista. Eu tô com um nó na garganta, tô respirando alto, suando.” (2015, p. 63).

Ao não encontrar a esposa, o personagem se perde; e a narrativa que relata o desencontro também passa a caminhar de outra forma. O personagem subverte a visão de liberdade que tinha ao sair da cadeia. Antes, “Tenho liberdade para ir

aonde quiser, agora finalmente a tenho.” (p. 60); agora, “Eu sou um homem livre, mas sem dinheiro no bolso isso não importa muito, eu sei.” (p. 64). Nesse ponto da narrativa a fala do apresentador de televisão é inserida pelo narrador por meio do discurso indireto, mas em vez de registrar suas impressões, como no encontro com a vizinha, o narrador comenta o discurso do apresentador que classifica os detentos como animais e indigna-se por acreditar que eles comam bem. “Não sabem que os animais como eu doam um dia de sua comida por semana pra pessoas que precisam. Os familiá vai lá buscar. Quem desses aí que vive falando doa um dia da semana de comida pra alguém?” (p. 64). A seguir, o narrador desloca o foco para o campo da visão, talvez motivado pelo olhar dirigido à televisão, indicando o que viu durante sua caminhada, como, por exemplo, o medo: “Eu vejo as pessoas com medo, segurando a bolsa.” (p. 64). A rua, portanto, é compreendida como o lugar de desencanto do protagonista onde, além de encontrar a sua casa fechada, não se identifica com o comportamento das pessoas.

O protagonista registra a sua fome e segue apontando para aquilo que está vendo: “As pessoas sorriem mais na rua, eu prevejo mais gente portando pistola. Colete, carro blindado, cada um correndo pelo seu.” (p. 64). O personagem sugere se sentir cada vez mais deslocado e ilustra isso direcionando o foco para imagens que vê, como a de um “cara” empurrando um carro sozinho, sintetizando o seu sentimento de não pertencimento a este ambiente urbano individualista: “Vejo um cara empurrando um carro sozinho, ninguém ajuda, ninguém cola, eu num tô entendendo nada.” (p. 64).

A tecnologia, metonimicamente representada pelas “telas” nas quais as pessoas mantêm os seus olhos, é relacionada ao “envelhecimento” e à perda de beleza das pessoas - “as coisas envelheceram, perderam a beleza, as pessoas ficaram frias, olhos para telas, cabeças para o chão, todas conversam com alguém que está longe.” (p. 65). E, no parágrafo seguinte, estabelecendo uma espécie de comparação, o protagonista desloca o foco para a imagem de um “tiozinho” dando bom dia a um jornalista. Então, se dizendo emocionado, o personagem principal constrói uma crítica ao avanço tecnológico por meio da comparação entre o individualismo expresso na associação entre tecnologia e frieza e a relação humana estabelecida entre o “tiozinho” e o jornalista: “Ouvi um tiozinho dizer um bom-dia para um jornalista, quase chorei.” (p. 65). Assim, mais uma vez se nota a crítica ao sistema capitalista pela ironia com que o personagem observa o modo como a

tecnologia se impõe no cotidiano, tornando as relações mais desumanizadas sob esse ponto de vista.

Potencializando a crítica ao avanço tecnológico enquanto demandas mais urgentes seguem, no máximo, avançando timidamente, o protagonista reitera a sua fome e tenta ligar novamente para sua esposa sem ser atendido mais uma vez - “Eu tô com fome, tento ligar de novo, o telefone não atende.” (p. 65). Em seguida, encontra-se com um “parceiro”: “Vou dar um rolê no centro, acabei de encontrar com um parceiro. Ele disse que não tem como somar comigo. Disse que tá cheio de gente dando multa.” (p. 65). Nesse encontro novamente a metáfora da porta não atendida parece se confirmar, pois além de seu “parceiro” também não o ajudar, mais uma vez tenta ligar para a sua esposa e não é atendido. Assim, utilizando bem menos recursos identificáveis aos de um *rapper* do que no início do conto, quando o narrador-protagonista apresenta-se a partir de um falar socialmente típico, ao final, o personagem principal parece ilustrar sua frustração com a liberdade, pois, pela última vez, agora de forma intercalada, as palavras *tenho* e *talvez* voltam a ser reiteradas, expressando a sua hesitação de *talvez* não *ter* a liberdade: “Eu tô livre, eu tenho minha liberdade, vou chegar no centro, talvez eu a perca. Eu fiquei preso, pode crê, talvez eu volte para lá, porque aqui fora num tem ninguém solto mesmo.” (p. 65).

Portando, o “país das calças bege”, para o protagonista, vai além da cadeia onde os detentos vestem calças beges, pois no conto, devido ao caráter cíclico do espaço marcado no percurso cadeia-centro-favela-centro-possibilidade de voltar à cadeia, o personagem se vê preso, mesmo fora do cárcere. Isso porque o protagonista aparece, de início, saindo da prisão, passa pelo centro até chegar à favela onde morava antes de ser encarcerado. Chegando ali, frustra-se por não se encontrar com a sua esposa e nota que não encontrará emprego ou algum tipo de ajuda. Planeja então ir ao centro, mas, sentindo fome, percebe a urgência e, rapidamente, em um curto intervalo desde a sua saída da cadeia, já cogita voltar para lá.

Desta forma, o único exercício de liberdade experimentado pelo protagonista é o da palavra como narrador, pois encurralado pelo espaço e abandonado por amigos e familiares, o personagem se aprisiona em si mesmo, refletindo talvez uma sociedade que mantenha seus ex-detentos ainda muito próximos à detenção, ou, uma sociedade na qual todos estejam presos em si mesmos, afinal “aqui fora num

tem ninguém solto mesmo.”. O conto expressa, assim, os traumas que um ex-detento carrega, por meio de um relato sobre o dia de saída da prisão, contaminado com as constantes evocações dos traumas da experiência no cárcere. Nesse sentido, o discurso do protagonista parece orientar-se como um relato de experiência dirigido a quem desconhece o contexto carcerário e que, exposto às mesmas condições, poderia também se tornar um detento. Portanto, o relato do protagonista que sobrevive à experiência do cárcere e é obrigado a encarar o olhar torto das pessoas pela cidade, a qual ele não mais entende, além do abandono, da falta de dinheiro, do ódio estimulado pela mídia, do individualismo e da fome, expressa fatores que lhe fecham as portas, construindo, assim, uma espécie de explicação antecipada ao questionamento em relação ao motivo por não ter conseguido aproveitar a liberdade.

Desta forma, o texto procura responder a afirmações do tipo “bandido bom é bandido morto” por meio da representação da frustração de um ex-detento com a liberdade. O protagonista sente-se deslocado em um mundo que não o esperou para progredir, mantendo as portas fechadas para gente sem acesso a esse progresso, pois na cidade do conto tudo muda, exceto a favela. A cadeia, então, no texto, revela-se como o lugar onde a concepção de mundo do detento é constituída e, em liberdade, a personagem, através da oscilação de seu registro, demonstra-se deslocada em um ambiente individualista que lhe nega qualquer solidariedade. Já o registro próximo ao de um *rapper* relaciona as contradições socioideológicas e constrói um ponto de vista específico sobre o mundo para orquestrar o tema de como um ex-detento não é “reinserido” na sociedade. A intenção do texto parece ser a de demonstrar que a sociedade cobra, mas não se esforça o suficiente para a adaptação desse sujeito à vida fora da prisão.

Assim, pelo menos nesse conto, a impressão é que de fato Ferréz vincule sua obra à ação, se aproximando, portanto, do *rap* no sentido de buscar interferir na realidade a partir da denúncia das condições dos ex-presidiários. Isso porque, de acordo com Segreto (2015), pesquisas etimológicas apontam que o *rap* sempre evidenciou a importância da palavra como arma de denúncia e contestação. Aliás, o próprio verbete já estaria dicionarizado no século XIV em língua inglesa como um verbo com os sentidos de “bater” ou “criticar”. Desta forma, o pesquisador considera não haver como ignorar o sentido político do *rap* ao tomá-lo como objeto de análise, pois a presença da fala nesse gênero, conforme o significado de *rap* dicionarizado

em língua inglesa, sempre esteve ligado a um discurso de protesto. A própria linguagem utilizada pelos MCs nas canções, tão próximas à fala, relaciona-se com o objetivo de conscientização e cobrança política por meio da forma combativa da entoação das letras. Como consequência disso, Garcia (2004) aponta que apesar do trabalho formal do grupo Racionais MC's, a obra dos *rappers* tende a ser julgada graças ao grau de empatia com a mensagem contida na letra. No entanto, o pesquisador pondera que apesar de a obra do grupo querer-se instrumento de crítica e ação e tratar de experiências que, por dizerem respeito a toda sociedade, dificultam a audição distanciada, o sucesso e a importância do grupo se justifica pelo fato de que “[...] a técnica de feitura das obras está completamente adequada à profundidade das experiências representadas.” (GARCIA, 2004 p. 171). Da mesma forma, o conto aqui analisado, apesar de se orientar, sobretudo, pela intenção da contestação ao preconceito contra detentos e ex-detentos, é pelo tratamento formal adequado ao narrado, com as rimas, as reiteraões e a elaboração circular do espaço reforçando o efeito da impossibilidade de saída do protagonista que a sua qualidade estética é garantida. Em suma, o conto de Ferréz, apesar de articular-se a uma verdade coletiva identificada ao movimento *hip-hop* no que se refere à contestação, permite ser visto para além da “verdade defendida”. Como aqui foi mostrado, “O País das Calças Bege” solicita que o leitor acompanhe a articulação construída pelo texto e, partindo de seus aspectos formais, consiga, apesar da forte carga ideológica, identificar o trabalho estético articulado às reflexões e aproximações propostas pelo conto.

2.3 “O PLANO”: as estratégias do dizer

Apesar de o livro *Ninguém é Inocente em São Paulo* (2006) ser classificado como uma coletânea de contos, alguns textos não apresentam as características tradicionais do gênero, ou pelo menos as mobilizam de forma pouco perceptível, como no caso de “O Plano”, em que o conflito quase não é notado. Além disso, a presença de narradores também chamados Ferréz em alguns dos contos do escritor, como o caso do texto aqui analisado, acaba provocando uma sensação de proximidade entre o autor e a sua obra, pois muitos desses narradores possuem

registros semelhantes aos que o escritor utiliza em suas participações em programas de televisão e em suas mídias sociais.

O conto “O Plano” permite pensar sobre essas questões porque além de se passar em um ônibus a caminho do mesmo bairro onde o escritor cresceu, o Capão Redondo, conta também com um narrador chamado Ferréz e traz outros dados biográficos do autor, como a menção ao seu livro publicado anteriormente, *Manual Prático do Ódio*, embora como substantivo comum, não marcado pelas letras maiúsculas. Pode-se entender que o nome do próprio escritor inserido nesse conto signifique, conforme Oliveira (2009), um entrelaçamento entre as experiências de Ferréz, das personagens e do narrador, gerado pela empatia do escritor pelo narrado, ou, conforme Souza (2010), que “O Plano” se trata de uma narrativa ensaística na qual a perspectiva de Ferréz pode ser percebida. Entretanto, considerando o fato de o texto compor uma coletânea de contos, gênero tradicionalmente ficcional, a leitura do texto deveria mesmo privilegiar aspectos biográficos, acionados pela presença de um narrador com o mesmo nome do seu autor, ou, apesar da presença do nome do escritor, seria possível um olhar mais voltado aos aspectos literários do texto? Se não, seria “O Plano” realmente um conto?

Para tentar responder se “O Plano”, apesar de fazer parte da coletânea de contos *Ninguém é inocente em São Paulo*, pode ser lido efetivamente como um conto, se partiu do questionamento sobre a resistência do texto a uma leitura mais voltada aos seus aspectos internos do que a dados extratextuais ligados à figura do autor, pois considerando as semelhanças do narrador com o escritor, inclusive o mesmo nome, há a possibilidade de se associar mais ao gênero da crônica ou do testemunho pela sobreposição do real à ficção. Essa análise, portanto, se orienta pela hipótese de que talvez o conto possa ser considerado uma obra autoficcional pelo fato de o texto estar inserido em um livro que firma um contrato ambíguo com o leitor, pois é marcado como um livro de “contos e insultos”. Nesse sentido, pretende-se respeitar, por um lado, o contrato ficcional sugerido pela indicação do gênero e, por outro, problematizar a ficcionalidade desses contos marcados também como “insultos”.

De acordo com Ferréz (2006), em “Bula”, primeiro texto do livro, que funciona como um prefácio, os contos são partes de trechos da vida de amigos e da sua própria em que “a maioria era inédita no papel, mas não na vida.” (FERRÉZ, 2006,

p. 10). Entretanto, se o contrato de leitura, apesar da ambiguidade, parece demonstrar, pela indicação do gênero conto em seus paratextos, a propensão do autor a uma elaboração ficcional, por que a crítica tem privilegiado os dados biográficos do autor em vez dos aspectos internos do texto? Talvez porque o escritor periférico ainda seja olhado de maneira exótica, despertando mais curiosidade sobre os seus dados biográficos do que sobre as características de seus textos, pois um escritor pobre é percebido como novidade maior em um campo normalmente não ocupado por moradores de periferia.

Desde o lançamento de *Capão Pecado*, a obra de Ferréz tem gerado alguma discussão por parte da crítica, principalmente pela novidade de mais um raro escritor morador de periferia estar sendo publicado e lido. Alguns trabalhos foram produzidos, mas talvez pelo exotismo como os escritores das camadas mais pobres costumam ser vistos, os dados biográficos de Ferréz parecem encobrir os olhares para o que os seus textos possam ter ou não para oferecer enquanto literatura. Assim, o conto em questão, pelo motivo da presença de um narrador que, além do mesmo nome do escritor, se apresenta com um registro discursivo tão próximo ao de Ferréz, permite experimentar outros olhares mais voltados ao texto do que a dados extratextuais e refletir sobre o conceito de autoficção a partir dos limites entre os dados factuais e ficcionais da escrita ferreziana.

“O Plano” é o terceiro dos 19 textos de *Ninguém é Inocente em São Paulo* (2006), primeira coletânea de contos de Ferréz. O livro possui 93 páginas e o conto em questão é antecedido por “Fábrica de fazer vilão”, narrativa em primeira pessoa representando abusos policiais em uma invasão a um bar localizado em zona periférica, e sucedido por “Pega Ela”, conto organizado em forma de diálogo no qual um amigo assassina o outro por ter se relacionado com a mulher de um bandido. “O Plano” é o relato em primeira pessoa de uma viagem de ônibus do protagonista de volta do trabalho para a sua casa. Durante esse percurso são elaboradas algumas reflexões motivadas pela presença de outros passageiros e pelo próprio ônibus, até o personagem principal chegar a sua casa para depois se encontrar com seus amigos.

O protagonista de “O Plano” é um escritor, também chamado Ferréz, que, a partir do fluxo da consciência, narra o seu caminho de volta para casa em um ônibus. Durante o percurso elabora duras reflexões sobre a luta das mulheres das periferias, sobre os ferimentos de passageiros possivelmente atingidos, a partir da

sua hipótese, por conflitos urbanos gerados pela desigualdade social. Trata ainda sobre os instrumentos de alienação do povo, como o futebol e programas de televisão, além de refletir também sobre as motivações responsáveis pelo sofrimento dos moradores das periferias. Sabe-se que o protagonista trabalha em um local distante do Capão Redondo, bairro onde mora - “O esquema tá mil grau, meia-noite pego o ônibus, *mó viagem de rolê pra voltar*, o trampo nem cansa muito, o que mais condena o trabalhador é o transporte coletivo.” (p. 15, grifo nosso) – e que se considera forte e de certo modo superior ao que chama de povo: “*O povo é leigo, não entende*, então não complica, o assunto na favela aqui não vinga seu manual prático do ódio, só Casa dos Artistas, discutir na favela só se o Corinthians é campeão ou não.”; ou então: “Quem gera preconceito é só quem tem o poder, um sem o outro não existe, o ônibus balança que só a porra, tenho até desgosto de continuar a escrever, *mas comigo o plano não funciona*.” (p. 16-17, grifo nosso). Esses trechos, apesar de carregarem críticas à indústria do entretenimento no nível do enunciado, na enunciação sugerem a construção de um herói comumente encontrado nos *raps*, mas também na produção midiática mais voltada ao entretenimento, isto é, alguém “guerreiro” que, apesar das dificuldades, consegue se destacar do grupo de origem para servir como exemplo para a comunidade onde vive.

Pode-se também notar em um dos trechos citados acima uma referência implícita a um livro anteriormente publicado por Ferréz – *Manual Prático do Ódio* (2003) –, e a utilização de gírias características dos *raps*, configurando um estilo da periferia possível de ser confundido ao registro carregado de gírias utilizado pelo próprio escritor em entrevistas e redes sociais. Essas características poderiam reforçar a identificação desse narrador, que já possui o mesmo nome do autor, à pessoa de Ferréz. Ainda nos mesmos trechos, é possível, porém, entender a própria viagem e os passageiros do ônibus como elaborações ficcionais sem qualquer intenção documental: “Tô no buzão ainda e um maluco me encara, vai se foder, você é meu espelho, não vou quebrar meu reflexo, mas a maioria quebra, faz o que o sistema quer.” (p. 17). Sendo assim, mesmo com a narração em primeira pessoa com identidade onomástica, somada à presença de conteúdos que levam a crer que se trata de um relato autobiográfico, outros aspectos do texto, como a forma fragmentada da sua organização e o fato de estar em um livro anunciado como uma

coletânea de contos colocam em dúvida o seu aspecto autobiográfico ou de testemunho.

Não se duvida que o texto pretenda ser próximo ao real, com certo grau de realismo ou, conforme Silva (2008) e Pellegrini (2009), sob uma nova forma de realismo associado aos meios de comunicação de massa e à violência. Mas como esse realismo aparece em “O Plano”, de acordo com a relação entre sujeito, objeto e as questões que os envolvem? Ferréz parece, na mesma direção afirmada por Oliveira (2009), utilizar a si mesmo como personagem real, permitindo o protagonismo do sujeito periférico e, assim como sugere Souza (2010), construir uma voz alternativa às mídias hegemônicas a fim de mediar as experiências vividas por sujeitos periféricos pela perspectiva de dentro da periferia. Desta forma, não parece satisfatório referir-se a “O Plano” nem como um relato autobiográfico nem como literatura de testemunho, tampouco como conto, mas como autoficção, pois, para Martins (2014), a autoficção se constitui como um gênero literário em que, mesmo quando há coincidência entre as identidades de autor, narrador e protagonista, se firma um contrato ambíguo de leitura, estabelecido no interior da obra, configurando um jogo de dúvida entre realidade e ficção: “[...] o termo dará conta de desligar o leitor da noção de autobiografia e de convidá-lo para uma leitura marcada pela ambiguidade, pelo entre-lugar (entre autobiografia e romance), pela multiplicidade de práticas literárias, de personalidades e de verdades.” (2014, p. 23).

A proximidade entre tema e autor também colabora para recepções voltadas mais ao real do que ao fictício, contudo, o contrato de leitura parece continuar em um entre-lugar. Privilegiando, então, a abertura ficcional do texto, é possível compreender que, apesar da predominância da representação do espaço urbano e periférico nas obras de Ferréz ser um dos elementos constitutivos da nova literatura marginal, uma primeira leitura de “O Plano” pode ignorar o sentido particular da elaboração do espaço nesse conto em razão da recorrência de ambientes periféricos nos textos do escritor paulistano. Nesse texto, entretanto, a configuração do espaço amplia consideravelmente as possibilidades de sentido. A ação narrada de “O Plano” ocorre em um ônibus noturno de São Paulo, lotado – “Muita gente no banhão” (FERRÉZ, 2006, p. 15), que “balança que só a porra”, levando o narrador até a sua casa. O narrador, em seguida, se dirige à sua biblioteca, onde possui livros que não aprecia: “o livro do Dr. Lair Ribeiro [...] tenho vontade de rasgar, mas vou deixar lá na biblioteca, deve servir para alguém, sei lá, vai saber, tem louco pra tudo,

né não?” (2006, p. 17); e outros que o agradam: “o *Memórias de um Sobrevivente*, isso é livro de verdade” (2006, p. 17). Após começar a folhear esse livro decide “cerrar” um café na casa de seu amigo André, a quem não considera fraco como o seu antigo parceiro – “decido ir pra casa do André, vou cerrar um café por lá mesmo, um outro, o meu antigo parceiro pipocou, me decepcionou, se entregou por pouca coisa, que se foda então, ficar perto de fraco dá fraqueza” (2006, p. 17–18), e, da casa de seu amigo, ele e André decidem ir à casa de Duda, onde sentados em um confortável sofá, “o plano” é novamente iniciado quando a personagem Fabiane liga a TV.

É possível perceber a relação entre a construção do espaço e a linguagem adotada como forma de tentar criar um efeito de maior sinceridade no sentido de reafirmar a linguagem da periferia como um estilo de classe a partir da indissociabilidade entre espaço, linguagem e identidade, ao mesmo tempo em que uma sensação de inadequação do protagonista ao ambiente pode ser percebida ao longo do conto pelas críticas que elabora. A apresentação do espaço como “banzão” em vez de ônibus, por exemplo, já sugere uma contraposição à norma linguística padrão por parte do narrador. Além disso, o modo como os pensamentos do narrador são apresentados durante o percurso de ônibus difere de quando chega ao seu bairro. O narrador, dentro do ônibus, apesar de elaborar reflexões tão fragmentadas quanto as elaboradas quando está fora, as desenvolve mais: “Muita gente no banzão, muitas de maquiagem pesada, mas muitas também com os cadernos no braço, mulher de periferia é guerreira, quero ver achar igual em outro lugar.”; ou ainda: “O plano vai bem, dois manos de cadeira de rodas no final do Capelinha, um outro de muleta, um cego entra logo depois, essa porra é ou não é uma guerra?” (FERRÉZ, 2006, p. 15). Já quando chega ao seu bairro, apesar de ter saído do aperto do ônibus lotado e de ter, teoricamente, mais espaço para si, a maneira como os seus pensamentos são apresentados indica uma espécie de ruptura nas divagações proporcionadas pelo espaço-ônibus, onde desenvolvia as suas ideias: “Finalmente o ponto, a porta abre bruscamente, desço, todo mundo no pau, o motorista mal espera descer e sai em disparada, ando até em casa, já tá serenando, pizzaria aberta. Chega aí, Ferréz! Vô não, irmão, tenho que resolver algumas coisas” (2006, p. 17);

[...] subo a rua, chamo, ele [André] aparece e diz que tá indo pra casa do Duda, decidimos ir, chegamos lá, a Dona Geni já começa a fazer o café, a gente senta no confortável sofá da sala, a Mel vem brincando, que

cachorrinha da hora, a Fabiane liga a TV e o plano começa a funcionar de novo. (FERRÉZ, 2006, p. 18).

Deste modo, a construção do espaço de “O Plano”, em primeiro lugar, evidencia a diferença entre o ritmo da vida inscrito no tempo para a reflexão no interior do ônibus e o ritmo do trabalho do protagonista que sai do seu serviço à meia noite, do motorista apressado e da periferia com o comércio aberto e um ritmo acelerado ainda de madrugada e, além disso, sugere o ônibus como um espaço de interioridade onde o narrador-Ferréz, em meio a uma multidão de solitários, tem espaço para si. Estratégia que, aliás, o autor já utilizara em *Capão Pecado*, conforme observado por Eble (2016), pois em determinada cena desse romance em que um personagem se desloca de ônibus no sentido centro-periferia, o narrador o descreve como se estivesse vivendo um conflito exterior com os bairros nobres de São Paulo, em contraste com a pobreza das periferias, ao mesmo tempo em que vive um conflito interior por se sentir preso às determinações sociais. Em “O Plano”, quando o narrador desce do ônibus, a ruptura da interioridade apresentada no interior do transporte coletivo é marcada pela porta do ônibus aberta bruscamente, pela pressa das pessoas, do motorista saindo em disparada e pelo comércio, ainda aberto, em que alguém chama o narrador-Ferréz, marcando o seu despertar para a exterioridade. Entrando no bairro onde mora, o fluxo da consciência cede espaço para ações descritas secamente como se o narrador, afetado pelo espaço, também aderisse ao ritmo frenético que o impede de se concentrar em sua leitura e o leva de um lugar a outro, de sua casa para a casa de André, da casa de André para a casa de Duda e na casa de Duda para o plano, isto é, para frente da televisão que o impede de olhar para si.

O modo como o tempo é elaborado no conto aponta para a mesma direção que o espaço, pois o narrador entra no ônibus já à meia-noite. Até chegar à sua casa, o enredo avança a partir de seus pensamentos durante a viagem de volta do trabalho. Antes mesmo de embarcar, o narrador já adianta o quanto as suas viagens de volta do trabalho costumam ser cansativas, “mó viagem de rolê pra voltar”. Os advérbios de tempo marcam o quanto o narrador se sente cansado da viagem: “Tô no buzão *ainda* e um maluco me encara[...]”, “*Finalmente* o ponto[...]” (p. 17, grifo nosso). Porém, ao sair do ônibus, o tempo parece se acelerar. O narrador continua se mostrando pela sua consciência, mas, após um curto período passado na sua biblioteca, vai à rua, onde as ações do conto passam a ser narradas de maneira

extremamente breve. Pode-se entender, então, que a ênfase dada ao período transcorrido dentro do ônibus sugere a importância do momento de interioridade do narrador, quando pode escrever, pois entra no ônibus já à meia-noite, como se seu dia já tivesse sido consumido pelo trabalho e aquela fosse uma pausa apertada para que pudesse se reconhecer, uma vez que a densidade do tempo na viagem de ônibus corresponde ao ritmo da vida, enquanto a intensidade de quando chega ao bairro remete ao ritmo do trabalho. No entanto, por não ser onisciente, o narrador não pode “invadir” a consciência dos demais passageiros, então, até chegar ao seu destino, se limita a traçar impressões sobre eles. Fora do ônibus o tempo parece ser diferente, mais acelerado, expressando oposição entre o tempo voltado para a interioridade no deslocamento até sua casa e a pressa exigida pelo ritmo cotidiano.

Apesar da diferença entre o modo como o tempo é configurado dentro do ônibus e fora dele, a construção das personagens mantém a mesma lógica ao longo do conto. O narrador não cede a palavra em nenhum ponto do texto, mas esboça outros passageiros durante a sua viagem de ônibus, ora em grupos, como as mulheres moradoras da periferia viajando maquiadas ou com cadernos nos braços, ora em grupos menores, como os dois cadeirantes, ou de forma individualizada, como “um de muleta”, o cego e o “maluco que o encara”. Além desses personagens apenas descritos, o narrador faz menção a uma mulher chamada Mirisola, a que acusa de usar a periferia contra ele por utilizar os seus dados biográficos para defini-lo enquanto escritor, além de André que o acompanha até à casa de Duda, onde Dona Geni prepara o café quando Mel, a cachorrinha “da hora” “vem brincando” até Fabiane reiniciar “o plano” do sistema ao ligar a TV. Entre esses personagens, Mirisola merece destaque para pensar na estratégia de Ferréz ao se valer da autoficção para responder aos seus desafetos.

Antes de pensar especificamente sobre a referida personagem Mirisola, cabe elucidar que Faedrich (2017) considera a autoficção, assim como a autobiografia e o romance autobiográfico, uma prática de escrita do eu que, apesar de marcada pela mobilidade e fluidez do gênero, possui fronteiras determinantes para defini-la como um gênero específico. Nesse sentido, a autora discorda da concepção de que toda literatura seja autoficcional ou de que autobiografia, autoficção e romance autobiográfico possam ser compreendidos a partir de um único conceito, pois entende que a especificidade de um texto, assim como a intenção do autor, devam ser considerados para não haver confusão entre os chamados “gêneros vizinhos”,

"subgêneros" ou, no caso da autoficção, "terceira margem". Faedrich situa a autoficção na terceira margem por entendê-la como um novo gênero literário *entre* o romance e a autobiografia.

Se o romance estabelece o 'pacto ficcional' com o leitor, cujo princípio é a invenção, e a autobiografia estabelece o 'pacto autobiográfico', cujo princípio é a veracidade, a autoficção rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), mas também não adere totalmente ao princípio de invenção (pacto ficcional). Mesclam-se os dois, veracidade e invenção, identidade e não identidade, resultando no contrato de leitura marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial. (FAEDRICH, 2017, p. 96).

Sendo assim, a descrição da personagem Mirisola como sendo uma mulher aponta para a estratégia de Ferréz de utilizar a autoficção para construir um contrato de leitura ambíguo que lhe forneça mais liberdade para, nesse caso, atacar o seu desafeto, o escritor Marcelo Mirisola. Em 2007, um ano após o lançamento de *Ninguém é Inocente em São Paulo*, por meio de uma postagem em seu *blog*, Ferréz demonstra já ter se indisposto com Marcelo Mirisola.

Salve rapa, depois de falar mal de mim, e pegar carona em toda reportagem que eu saia, e até dar palpite na tatuagem do meu braço, o grande escritor de foto novelas Marcelo Mirisola vem com seus pensamentos brilhantes mais uma vez, agora o Alvo é Mano Brown, [...] (FERRÉZ, 2007).

Desta forma, a personagem Mirisola ilustra bem o modo como se configura a autoficção na escrita ferreziana que, apesar de contar com muitas referências extratextuais localizáveis, sugerindo alguma tendência documental, não permite ser etiquetada dessa maneira, seja pelos suportes de apresentação dos seus textos, nesse caso um livro de contos, ou pelas estratégias ambíguas utilizadas, a exemplo da personagem Mirisola, que também ilustra os desencontros acontecidos com frequência em "O Plano". Os personagens desse conto dão a impressão de uma multidão de solitários. O narrador, mais um solitário, os descreve e os qualifica por meio de julgamentos construídos a partir da sua consciência, sem ceder a palavra em nenhum momento, sem ao menos descrever um diálogo ou um encontro que pudesse ter acontecido. A mesma impressão é mantida fora do ônibus, quando o narrador não atende ao chamado de alguém – "[...] pizzaria aberta. Chega aí, Ferréz! Vô não, irmão, tenho que resolver algumas coisas, [...]" (p. 17) –; não lê o livro a que se propôs a ler – "Pego o *Memórias de um Sobrevivente*, isso é livro de verdade, começo a folhear, decido ir pra casa do André, vou cerrar um café por lá mesmo, um outro, o meu antigo parceiro pipocou, me decepcionou[...]" (p. 17) –; tampouco toma o café na casa de seu amigo conforme havia planejado. Ainda, no

último trecho aqui citado, é possível perceber mais um desencontro em relação à decepção do narrador com o seu antigo parceiro. Então, na casa de Duda, quando Mel, a cachorrinha, vem brincando como se fosse acontecer o único encontro do conto, “Fabiana liga a TV e o plano começa a funcionar de novo.” (p. 18).

O conflito em “O Plano”, portanto, é diluído pelo conto e sugere o que o engendra, a linguagem. Ao longo do texto a solidão do narrador-protagonista é ampliada pela multidão de solitários que o cercam. Não há diálogo, não há encontro, não há a elaboração de uma linguagem que se contraponha ao “plano” orquestrado pelos meios de comunicação de massa. Sendo assim, há um sentimento de inadequação que perpassa todo o conto, podendo ser ilustrado, primeiro, pela perspectiva do narrador a respeito das discussões nas periferias, pautadas pela indústria do entretenimento e, por fim, ao término do conto, com a imagem do narrador e de seus amigos sentados “no confortável sofá da sala” enquanto “Fabiane liga a TV e o plano começa a funcionar de novo.”. Nesse contexto e, considerando a ambiguidade do contrato proposto, pode-se afirmar que há, por um lado, algo de melancolia e ressentimento na falta de encontro do escritor com o seu leitor supostamente igual a ele, pois o “manual não vinga na favela” e, por outro lado, potencializando esse sentimento, a imagem de continuidade em uma zona de conforto enquanto “o plano” segue em funcionamento.

“O Plano”, então, faz pensar na afirmação de Barthes (2004) de que é impossível que um texto se livre da “ideologia dominante” porque carrega sombras, “[...] um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro” (2004, p. 96). Nesse sentido, o texto de Ferréz, ainda que tematicamente busque questionar o silenciamento do cidadão urbano contemporâneo diante do entretenimento de massa, replica as sombras da ideologia dominante na linguagem. Ou seja, embora questione os meios massivos de comunicação, não consegue se livrar de certas estratégias narrativas desses mesmos meios, como o narcisismo da figura do nome do autor incorporado à escrita, marcando uma tendência ao exibicionismo, e a idealização de um herói superior e autônomo expresso no ponto de vista superior do narrador em relação ao seu grupo, se associando a uma ideia individualista.

No entanto, essas sombras podem se caracterizar como parte do claro-escuro da subversão sugerida pela temática de “O Plano”, no sentido de aparecerem como

fragmentos daquilo que, conforme Pellegrini (2009), volta refratado. Até porque, de acordo com Barthes (2004), o escritor é um brinquedo de falares, constituído a partir da polissemia da linguagem, cujo engajamento, portanto, se mostra duvidoso desde a origem em razão do seu valor e do seu sentido variar conforme os movimentos da história, bem como pelo motivo de o escritor ser contemporâneo à linguagem utilizada. Então, por carregar a suspeita da ideologia do seu tempo, Barthes considera que a batalha a ser travada pelo escritor é com a linguagem. Sendo assim, a incorporação das técnicas discursivas dos meios de comunicação de massa que o narrador se propõe a atacar relaciona-se com o domínio do fluxo da consciência no conto e talvez ilustre o crescimento do uso dessa técnica na narrativa contemporânea como uma forma de representar indivíduos silenciados e apequenados diante de um volume enorme de informações que os impede de enxergarem, seja em si mesmos ou nos outros, algo novo que mereça o encontro na exterioridade, com o outro.

Em contrapartida, no conto aqui analisado, há a tentativa de um registro que conceda uma identidade, como resistência ao hegemônico. A utilização da narrativa autoficcional, somada a um registro característico da periferia e a um tom combativo, não apenas se assemelha ao *rap* pelo estilo, mas também por conferir ao narrado um caráter de exemplaridade, bem como por permitir, pelo menos, uma tentativa de ruptura do silêncio em direção a diferentes possibilidades de se dizer contrapostas ao “plano”.

3. ÉTICA PERIFÉRICA E LUGAR DE ENUNCIÇÃO

*Cada lugar uma lei, eu tô ligado.
 No extremo sul da zona sul tá tudo errado.
 Aqui vale muito pouco a sua vida.
 A nossa lei é falha, violenta e suicida.
 Se “diz que me diz que” não se revela,
 parágrafo primeiro na lei da favela.
 Legal... Assustador é quando se descobre
 que tudo deu em nada e que só morre o pobre.
 A gente vive se matando, irmão, por quê?
 Não me olhe assim, eu sou igual a você.
 Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho.
 Entre no trem da malandragem, o meu rap é o trilho.*

(RACIONAIS, 1997c)

Nesses versos de “A Fórmula Mágica da Paz” é possível identificar a sugestão de uma lei própria dos ambientes marginalizados, marcada principalmente, pela violência. Há, além disso, um questionamento dessa lógica “suicida” e a indicação do *rap* como alternativa mais produtiva. A partir dessa concepção, a intenção deste capítulo é a de refletir mais detidamente sobre a internalização dessa lei “falha, violenta e suicida” nos contos de Ferréz ou, em outras palavras, do princípio ético caracteristicamente periférico apontado pela crítica na nova literatura marginal. Para tanto, os textos “Fábrica de Fazer Vilão” e “Pegou um Axé” serão analisados por permitirem uma comparação sobre o modo como o *hip-hop* é tratado enquanto tema nos contos de Ferréz, uma vez que ambos possuem personagens *rappers*.

3.1 “FÁBRICA DE FAZER VILÃO”: o absurdo da violência pela perspectiva da periferia.

Patrocínio (2010) compreende o conto “Fábrica de Fazer Vilão” como a representação da extrema violência do racismo por meio de uma cena elaborada de forma fragmentada, relacionando-se com o sofrimento dos personagens negros atacados sucessivamente pelos policiais. Nesse mesmo sentido, Barreto (2011) ressalta o silenciamento simbólico do protagonista pela violência do capitão da polícia. E, para Eble (2016), o conto funciona como um questionamento ao imaginário social e cultural brasileiro acerca dos negros a partir da representação de polícias racistas e autoritários. Diante disso, além dos elementos já apontados pelos pesquisadores, busca-se, aqui, analisar a representação do absurdo de tal violência por meio do recurso narrativo do diálogo, pois se acredita que a sequência de agressões injustificadas por parte dos policiais corresse o risco de soar inverossímil caso o narrador contasse a cena em vez de mostrá-la.

Desta forma, a escolha do conto para a análise se justifica pela possibilidade de pensar sobre o que a crítica tem ressaltado em relação ao fato de os escritores da nova literatura marginal apresentarem a perspectiva do sujeito periférico sobre o seu próprio cenário. Essa característica, em um primeiro momento, pode sugerir maior capacidade para captar tal realidade em razão da proximidade entre autor e objeto. No entanto, partindo do pressuposto bakhtiniano (2011) sobre a produtividade do autor em se manter afastado do mundo dos personagens para se valer da sua visão excedente a fim de compreendê-los de uma forma mais acabada, uma vez que a distância possibilita ao escritor perceber os elementos singulares daquele personagem e, assim, enriquecê-lo com a dádiva da forma, pois em vez de privilegiar o acontecimento ético ao se apossar da sua criação para refletir o seu ponto de vista, investe no acontecimento estético ao elaborar uma consciência que não coincide com a sua, a proximidade de Ferréz ao universo periférico não prejudicaria a interação produtiva entre autor e personagem? A análise de “Fábrica de Fazer Vilão” permite refletir sobre essa questão, uma vez que o conto apresenta a perspectiva de um protagonista que, assim como Ferréz, se associa à periferia e ao universo do *hip-hop*. Além disso, por a ação se passar no espaço de um bar, torna-se possível comparar esse texto com “Pegou um Axé”, pois enquanto o escritor trabalha com uma matéria próxima ao seu universo no conto analisado

nessa seção, em “Pegou um Axé” o foco narrativo é o de um jornalista de classe média. Sendo assim, pelas evidentes motivações de classe na escrita de Ferréz, a comparação parece válida no sentido de analisar as estratégias do autor ao lidar com narradores pertencentes a diferentes camadas sociais.

O conto parte de uma oposição periferia X centro, segundo a qual, enquanto o lado periférico se limita à sobrevivência, a parte central, dominante, representada pela autoridade dos policiais, exercita uma violência psicológica e moral que silencia a outra parte, com base no racismo e no abuso de poder. Então, “Fábrica de Fazer Vilão” expressa adequadamente o absurdo da cena, pois o predomínio do recurso narrativo do diálogo, com quase nenhuma interferência do narrador, confere ritmo mais acelerado ao trecho, reforçando o impacto de uma situação extremamente tensa, revelando o despropósito da sequência de agressões injustificadas.

Passando então para a análise propriamente dita, o conto “Fábrica de Fazer Vilão” é o segundo texto de *Ninguém é Inocente em São Paulo* (2006), antecedido por “Bula”, que funciona como prefácio do livro, e sucedido por “O Plano”, já apresentado e analisado neste trabalho. A ação de “Fábrica de Fazer Vilão” parte do momento que antecede o sono do protagonista, quando ele procura relativizar a condição de pobreza a partir do contentamento em notar que seus vizinhos permanecem vivos, além de projetar alguma possibilidade de melhora relacionada ao seu sonho de gravar um disco de *rap*:

Cobertor fino, parece lençol, mas um dia melhora. / Os ruídos dos sons às vezes incomodam, mas na maioria ajudam. / Pelo menos sei que tem um monte de barraco cheio, monte de gente vivendo. / Ontem terminei mais uma letra, talvez o disco saia um dia, senão é melhor correr trecho. (FERRÉZ, 2006, p. 11).

O sono, entretanto, é interrompido pela mãe do personagem principal ao solicitar para que ele descesse ao bar. A partir de então o conto é dominado pela intensidade da interlocução do protagonista e sua mãe com o capitão de uma unidade das Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar, batalhão de polícia do Estado de São Paulo, popularmente conhecido por ROTA e geralmente representado pela nova literatura marginal e pelo *rap* a partir das suas ações violentas. O diálogo do conto em questão é marcado justamente pela violência intensa por parte dos policiais que, além de impedirem a fala de todos os personagens do bar, ainda os insultam injustificadamente a todo instante, expressando, principalmente, o racismo: “É o seguinte, vocês vivem de quê aqui? / Do bar, moço. / Moço é a vaca preta que

te pariu, eu sou senhor para você.” (p. 12). As agressões evoluem rapidamente até o personagem do capitão, também sem algum motivo aparente, tomar a seguinte decisão: “É o seguinte, seus montes de bosta, vou apagar a luz, e vou atirar em alguém.” (p. 13). Então, ao final do conto essa atmosfera de atitudes praticamente desprovidas de lógica alcança o seu ápice: “Todo mundo grita, depois todo mundo fica parado, o ronco da viatura fica mais distante. / Alguém acende a luz. / Filho-da-puta do caralho, atirou no teto, grita alguém.” (p. 14). Desta forma, se no início do texto o protagonista, por um lado, expressava alguma satisfação em notar que pelo menos havia vida em torno dele e, por outro, apresentava esperança em melhorar as suas condições, ao final da trama a sua expectativa positiva se mostra injustificada, reforçando a sua ideia de ter que se contentar apenas com a sobrevivência.

O tempo em que decorre a ação do conto é extremamente breve. A própria extensão do conto expressa essa brevidade, pois ocupa pouco mais de três páginas. Assim, das reflexões feitas pelo protagonista antes de dormir até o tiro no escuro fica a impressão de se terem passado poucas horas, mas não há como afirmar, uma vez que não existe no texto qualquer indicador de tempo. O único elemento possível de ser associado ao momento em que a ação ocorre é a interrupção do sono do protagonista, pois levando também em consideração a sua observação em relação aos ruídos nos barracos vizinhos pode-se compreender o período da madrugada. Além disso, essa interrupção do sono do personagem principal e a quase indefinição temporal do texto corroboram para o efeito de sentido do susto decorrente do abuso dos policiais, pois todas as ações ocorrem “de repente”, colaborando para a acentuação da tensão em torno de uma cena de extrema violência psicológica.

Como já mencionado, essa cena é ambientada em um bar, provavelmente em uma favela, pela existência de barracos onde moram o protagonista e a sua mãe. Contudo, o espaço em si quase não é descrito no texto, uma vez que o foco se volta para os sujeitos da ação. Nesse sentido, as informações oferecidas pelo texto indicam muito mais as características dos sujeitos que compõem o espaço, predominantemente negros e pobres: “É o seguinte, por que esse bar só tem preto? [...] É que todo mundo na rua é preto. Ah! Ouviu essa, cabo, todo mundo na rua é preto. Por isso que essa rua só tem vagabundo, só tem nóia” (p. 12); ou: “Você trabalha de quê, seu macaco? Tô desempregado. Tá é vagabundo, levar lata de concreto nas costas não quer, né? Ele talvez não saiba que todo mundo na minha

rua é pedreiro agora, ele talvez não saiba.” (p. 13). As interpelações racistas partem do personagem do capitão da polícia, respondidas, no primeiro trecho citado, pela mãe, e, no segundo, pelo protagonista. Sendo assim, nas citações acima, além das informações sobre os sujeitos que compõem o espaço a partir da perspectiva racista do policial, pode-se inferir uma postura acuada dos personagens do bar diante do abuso, bem como perceber, no primeiro, a repetição do termo “preto”, emulando o ritmo da fala que, de acordo com Ong (1998), obedece a um ritmo mais rápido que o da escrita, tornando-se redundante para estabelecer uma linha de continuidade.

Já no segundo trecho, a resposta formulada pelo protagonista, apesar de não ser exteriorizada, reforçando a sua postura acuada, sob o ponto de vista da construção do período, apresenta o elemento da reiteração, característico do *rap*. Assim como ocorre em “O País das Calças Bege”, aqui novamente o termo “talvez” é reiterado, porém com uma função diferente, pois enquanto em “O País das Calças Bege” a reiteração faz parte da estrutura do conto, aqui se apresenta mais como uma espécie de vício do escritor, sugerindo o pensamento fundado na oralidade pela característica da redundância, uma vez que a repetição parece ocorrer apenas para preencher o espaço. Desta forma, enquanto o espaço de “Fábrica de Fazer Vilão” é configurado pelos sujeitos que o compõem a partir da perspectiva racista do policial, reduzindo-os a uma massa de pretos, vagabundos e nóias, a resposta dos personagens do bar se fragiliza diante da presença violenta e autoritária dos policiais, reagindo somente quando “o ronco da viatura fica mais distante” e “alguém” “grita” para xingar o policial de “Filho-da-puta do caralho”.

Portanto, os sujeitos que compõem esse espaço são o protagonista, a sua mãe, além de alguns clientes do bar e os policiais. Sabe-se que o personagem é um *rapper*, a mãe uma diarista e os policiais, principalmente o capitão, são definidos pela acentuação da violência, sobretudo o racismo que, aliás, sugere as poucas informações a respeito dos outros personagens presentes no bar, a pele negra e o ofício de pedreiros. Definitivamente, há uma contraposição entre os representantes do bar da favela e os policiais, sendo os primeiros associados à pobreza, à honestidade, à negritude e ao sofrimento diante da impossibilidade de reação aos abusos dos outros, vinculados a um modo de agir extremamente cruel e autoritário baseado no racismo. Essa contraposição é marcada logo no anúncio da presença dos policiais no bar: “Todo mundo lá embaixo, o bar da minha mãe tá fechado, cinco homens, é a dona Zica, a Rota. / É o seguinte, por que esse bar só tem preto?” (p.

12). Como se percebe, as primeiras palavras dos policiais se orientam por questões raciais que serão retomadas ao longo do conto, enquanto o protagonista será definido pela sua obstinação ligada ao universo do *hip-hop* e a sua mãe pelos seus vinte anos de trabalho como diarista. Então, pode-se afirmar que a maioria dos personagens não apresenta uma trajetória que ofereça grande colaboração para a construção da dinâmica do conto, pois desde o início da trama as suas funções são rigidamente caracterizadas. O protagonista, entretanto, em razão de, no início expressar alguma esperança que, com a chegada dos policiais é confrontada e ao final completamente frustrada, reforça o sentido da dificuldade de se encontrar uma via positiva diante da violência do policial que inclusive o transforma, simbolicamente, em lixo:

Você é lixo, olha suas roupas, olha sua cara, magro que nem um preto da Etiópia, vai roubar, caralho, sai dessa. / Sou Trabalhador. / Trabalhador é o caralho, você é lixo, lixo. / Cai cuspe da boca dele na minha cara, eu sou lixo agora. Eu canto rap, devia responder a ele nessas horas, falar da revolução, falar da divisão errada no país, falar do preconceito, mas... (FERRÉZ, 2006, p. 13).

O silenciamento imposto ao personagem principal se relaciona com o modo como o texto é estruturado, pois embora o recurso narrativo do diálogo predomine no conto, sem a mediação de um narrador, pode-se afirmar que a trama seja apresentada pela perspectiva do protagonista como uma oportunidade de resposta, uma vez que além de o texto ser iniciado pelas suas reflexões antes de dormir, ainda possui algumas intervenções desse personagem, como a do trecho citado acima no qual expressa a sua impossibilidade de se impor como pertencente à cultura do *hip-hop* em face da violência do policial, ou então quando acordado pela sua mãe, sugerindo o pânico diante da chegada inesperada dos policiais: “Levanta logo, preto, desce pro bar. / Mas eu... / Desce pro bar, porra. Tô indo. / Tento pegar o chinelo, cutuco com o pé embaixo da cama, mas não acho.” (p. 11–12). O desespero da mãe fica evidente pela indicação da representação do perigo na figura dos policiais e pela constatação aparentemente supérflua do protagonista em relação a não achar os seus chinelos, mas que funciona tanto para reforçar a atmosfera de tensão do conto, pois acentua a pressa do personagem para descer ao bar, quanto a ideia em torno da sua esperança interrompida, uma vez que realça o seu sono obstruído. Sendo assim, o ponto de vista do narrador do conto se coloca na posição de uma testemunha, apresentando a sua própria história a fim de elaborar uma denúncia do abuso policial. No entanto, “Fábrica de Fazer Vilão” se

orienta no sentido de mostrar tal situação, tendo o diálogo como recurso narrativo predominante, até porque se o narrador se dedicasse mais a contar em vez de, como o faz, apresentar a cena, talvez a verossimilhança pudesse ser prejudicada em razão do nível de absurdo da sequência injustificada de violências.

Pode-se compreender, portanto, que o fato repetidamente apontado pela crítica de os escritores da nova literatura marginal apresentarem a perspectiva do sujeito periférico sobre o seu próprio cenário, no caso de “Fábrica de Fazer Vilão”, não chega a prejudicar a narrativa pela dificuldade do autor de se distanciar do mundo dos seus personagens, mas expressa uma maneira peculiar de lidar com a sua matéria. O predomínio do recurso narrativo do diálogo, por exemplo, colabora tanto para a verossimilhança do conto quanto para a constituição da cena afastada da figura do autor, com os personagens expressando as suas atitudes a partir da lógica estabelecida no quadro da narrativa. Desta forma, amparado pelas reflexões de Cortázar (2006) sobre a produtividade de um conto baseado em uma atmosfera de intensidade em que cada palavra contribui para a ação, pode-se afirmar que “Fábrica de Fazer Vilão” é um conto bem elaborado. No entanto, Cortázar também diferencia os contos que criam o interesse para o aspecto literário do acontecimento daqueles que se relacionam a elementos extraliterários, como, de acordo com o pensador, ocorre com a literatura de tese a qual, aqui, pode ser vinculada ao texto de Ferréz.

Sob essa perspectiva, “Fábrica de Fazer Vilão” pode ser compreendido na fronteira entre o que Bakhtin (2011) classifica como acontecimento estético e acontecimento ético. Isso porque o embate entre as diferentes consciências do autor e do personagem, resulta no enriquecimento substancial da forma correspondente a essa interação, enquanto o encontro entre as consciências do autor e do personagem, resulta em uma elaboração formal previsível. Sendo assim, há uma cena elaborada baseada na perspectiva de um protagonista bem resolvido esteticamente no sentido de expressar o absurdo de tal situação a partir de uma relação harmoniosa com os demais objetos da narrativa, uma vez que a sua dinâmica na evolução da trama se relaciona com a unidade de sentido do conto acerca da violência que acomete os sujeitos pobres, silenciando-os e dificultando a existência de qualquer esperança. Contudo, considerando a maneira como essa violência é elaborada, é possível associá-la à literatura de tese, mais voltada para o acontecimento ético por se relacionar ao projeto ideológico comum à cultura do *hip-*

hop, do qual Ferréz constantemente reafirma a sua vinculação, pela intenção extraliterária de denunciar a violência do Estado nos espaços periféricos.

Pode-se inferir, portanto, que “Fábrica de Fazer Vilão” se insere na lógica do *hip-hop* como uma produção simbólica contra-hegemônica tanto sob o ponto de vista temático, pois apresenta uma resposta ao imaginário preconceituoso acerca do negro em uma sociedade racista, quanto sob o ponto de vista da estrutura, uma vez que se constitui como um conto esteticamente bem realizado, mesmo sem assimilar as estratégias do universo letrado em relação à elaboração de uma narrativa na qual o interesse esteja predominantemente voltado para o texto.

3.2 “PEGOU UM AXÉ”: a representação do outro

Ao analisar o conto “Pegou um Axé”, Barreto (2011) identifica a elaboração de uma visão preconceituosa do protagonista que representa um jornalista. Para a pesquisadora, essa visão se baseia na concepção da periferia como o lugar do exótico, expressando a visão estereotipada veiculada nos meios de comunicação de massa sobre as letras de *rap* e, com isso, resultando na inexistência do diálogo entre os personagens do jornalista e dos *rappers* em razão do confronto ficcional das experiências do protagonista moldadas de forma parcial pelas mídias e as experiências vividas ou observadas dos personagens periféricos. Ademais, Barreto compreende que a elaboração do protagonista se baseia em um estereótipo pelo fato de não ser nomeado. Entretanto, o elemento da nomeação dos personagens parece atuar em outro sentido no conto, pois os personagens *rappers* são chamados somente de “nequinhos”, apesar de o protagonista registrar que eles disseram os seus nomes. Sendo assim, esta análise parte da hipótese de que o protagonista de “Pegou um Axé” não seja elaborado de uma forma estereotipada. Pelo contrário, comparado, por exemplo, aos personagens do conto “Fábrica de Fazer Vilão” analisado anteriormente, o protagonista de “Pegou um Axé” se apresenta como um dos mais dinâmicos dos contos de Ferréz, pois parece haver uma sensível transformação do personagem jornalista ao longo do conto que, apesar de não se confirmar nitidamente ao final, mais reforça o elemento do preconceito como um bloqueio para a compreensão do *outro* do que o define completamente como um estereótipo. Além disso, é possível perceber nos demais textos aqui analisados que

a não nomeação dos personagens é uma característica dos contos de Ferréz e, particularmente em “Pegou um Axé”, esse recurso parece evidenciar muito mais a visão estereotipada do protagonista em relação aos personagens *rappers* do que a sua própria constituição, que, aliás, é bem mais desenvolvida, revelando, por exemplo, a base do seu preconceito nas concepções da sua família.

Sendo assim, a análise de “Pegou um Axé” permite não apenas estabelecer comparações com “Fábrica de Fazer Vilão” no sentido de refletir sobre como Ferréz lida com narradores pertencentes a diferentes classes sociais, mas também sobre como o universo do *hip-hop* é descrito por essas perspectivas, uma vez que em ambos os contos há, pelo menos, um *rapper* como personagem. Contudo, enquanto em “Fábrica de Fazer Vilão” é o personagem do MC quem conduz a narrativa, em “Pegou um Axé” os *rappers* são apresentados pela perspectiva de um protagonista associado à burguesia. Diante disso, compreendendo que as questões de classe exercem um papel fundamental na escrita ferreziana, essa comparação permite avaliar o envolvimento do autor, declaradamente a favor da causa dos mais pobres contra a elite, com o mundo de um personagem pertencente à classe média, pois se entende que o conto “Pegou um Axé” se constitua como o resultado formal da interação entre o autor e o seu personagem. Essa interação, portanto, foi analisada a partir dos elementos da estrutura do conto, como a ação, o tempo, o espaço, os personagens, o ponto de vista e os recursos narrativos, procurando compreender, primeiramente, a lógica do personagem inserido no conto, para então identificar possíveis respostas do autor ao acontecimento narrativo, partindo do pressuposto de que o protagonista de “Pegou um Axé” apresente uma perspectiva diferente daquela de “Fábrica de Fazer Vilão” a respeito da cultura do *hip-hop* pelo motivo de representar a classe social geralmente associada, na escrita ferreziana, à figura do inimigo.

“Pegou um Axé” é o décimo quarto conto de *Ninguém é Inocente em São Paulo*, antecedido por “O Barco Viking”, que trata sobre dois meninos que desejam acessar um barco viking de brinquedo de uma unidade do *Habib's*, porém não possuem dinheiro, e sucedido por “Vizinhos”, narrativa em primeira pessoa sobre um protagonista que se muda do seu bairro por estar descontente com os seus vizinhos, mas acaba em uma vizinhança ainda mais desagradável que o denuncia injustamente acerca de um roubo de carro. Já o conto “Pegou um Axé” traz um jornalista que tem um ataque de pânico ao tentar entrevistar um grupo de *rap*. Esse

evento é narrado em primeira pessoa, expressando a perspectiva preconceituosa desse jornalista em relação aos pobres. A ação desse texto se desenvolve a partir da lembrança do protagonista, desde a sua preparação para a entrevista – “Cheguei cedo naquele encontro. [...] Bom, só sei que estou quase indo. / Vai ser a maior aventura da minha vida. / Por isso fumei um baseado antes. Mereço um pouquinho de emoção” (2006, p. 57) – ao caminho que percorre em direção ao bar onde encontrará os integrantes do grupo de *rap* – “Começamos a andar, eram tantas gírias que eu estava prestando atenção somente nos finais das frases.” (p. 58) -, até a entrevista propriamente dita – “Comecei a entrevista. / As primeiras perguntas foram sobre a profissionalização do rap.” (p. 60) -; em seguida, o texto se desenvolve para a motivação do ataque de pânico do protagonista – “Foi quando vi aquele menino com um facão nas mãos subindo a escada para o andar de cima do bar.” (p. 61) – e, finalmente, após o personagem principal delirar que havia um homem sendo mutilado no andar de cima do bar, ele volta à realidade:

Havia uma balança no balcão do bar. Uma faca cortava a todo momento uma grande peça de carne. / Pessoas saíam da fila com sacos cheios. / Os meninos do *hip-hop* haviam desistido da entrevista, estavam todos ao meu lado. / Era uma coisa que a comunidade sempre fazia, me explicaram. / Comprar um boi e dividir as partes. (FERRÉZ, 2006, p. 65).

A ação, portanto, sugere uma experiência de aprendizado, talvez não aproveitada pelo protagonista, pois se o relato é concluído com uma explicação dos “meninos do *hip-hop*” acerca de uma prática que indica o hábito da partilha na comunidade, além de o protagonista não elaborar qualquer juízo de valor sobre o acontecido no sentido de demonstrar algum aprendizado, ainda repete os seus pensamentos preconceituosos ao rememorar o encontro que tivera com o grupo de *rap*.

Além desse protagonista representando um jovem jornalista de classe média, em “Pegou um Axé” há o personagem representando o principal interlocutor do grupo de *rap* entrevistado, um jovem negro e morador de um bairro periférico. Entretanto, o personagem *rapper* é limitado a essas características, enquanto que o protagonista se apresenta de uma maneira mais complexa, pois o leitor conhece a sua personalidade acanhada na infância, a sua relação pragmática com o trabalho, além da sua relação com as drogas e a formação preconceituosa e elitista que obteve dos seus familiares. Por exemplo, ao se apresentar como um sujeito nervoso desde a sua juventude, o protagonista também revela as facilidades que tivera em

razão da influência do seu pai: “E ninguém acreditava que aquele garoto acanhado fosse entrar no maior jornal do país. / Também as coisas não foram trabalhosas. / Uns telefonemas do meu pai e pronto.” (p. 57). Então, após tentar justificar insatisfatoriamente que não dependera apenas da influência do seu pai, mas de esforço próprio, e anunciar a sua partida para o encontro com o *rapper* que entrevista, há a explicitação da personalidade rasa desse jovem jornalista a partir de afirmações em relação ao sentido da sua vida limitado ao consumo de drogas e de pensamentos machistas herdados da sua família:

Todo dia ficar naquela redação dá nos nervos. / Tudo isso para pagar a casa na praia. / Pra ser sincero, se tivesse uma maconha e uma farinha de vez em quando tava bom. / Mas fui arrumar mulher, e aí já viu, elas sempre querem alguma coisa. / O gasto com cabelo é fichinha perto da nova decoração que ela quer na casa. / As amigas fazem o mesmo com os maridos. / Meu tio me dizia que putas são mais honestas, já cobram logo adiantado. (FERRÉZ, 2006, p. 58).

Em seguida ocorre o encontro entre o jornalista e o *rapper* e, nesse ponto, há, primeiramente, o estranhamento por parte do protagonista, depois a tentativa de se aproximar do universo do outro e, por fim, a afirmação dos seus preconceitos:

Figura estranha, não para de falar, também são 500 anos de pobreza. / Falta de dinheiro deve gerar uma deprê neles do caralho. / Por isso eles usam tanta droga. / Vai ver o pai deles não trabalhou que nem o meu. / Fiquei sabendo que eles ficam só bebendo e jogando bola. / [...] Esse rapaz não deve ser mau, afinal foi minha tia que indicou. / Ela tem uma empregada que é vizinha dele. / E no final esse pessoal do *hip-hop* acha que pode mudar as coisas. / Não podem nem pagar a pensão pros filhos e querem mudar alguma coisa. / E esse negócio de sistema, de jogo. / Um dia eles acordam e notam que a coisa é assim mesmo. / Pra uns terem muito, a maioria tem que se fuder sem nada. (FERRÉZ, 2006, p. 59–60).

O trecho acima oferece a possibilidade de pensar, no plano da linguagem, a estratégia de Ferréz em relação a marcar a diferença das classes sociais dos personagens a partir das suas escolhas lexicais. A utilização de gírias pelo jornalista de “Pegou um Axé”, por exemplo, além de ser mais reduzida, não se confunde com as utilizadas por qualquer outro personagem ferreziano representante da classe trabalhadora, pois o termo “deprê” não costuma ser mobilizado. Já no nível da elaboração do protagonista desse conto, o trecho citado acima aponta para o preconceito modulando a sua visão do outro antes mesmo de conhecê-lo, impondo a relação negativa dos pobres com o álcool e outras drogas, além da inaptidão para o trabalho, sendo que, ironicamente, o mesmo protagonista afirmara anteriormente o seu gosto pelo uso de maconha e a sua irritação com o trabalho. Além disso, a tímida tentativa de aproximação do protagonista ao universo do *rapper* parece ser

frustrada, por um lado, pelo preconceito e, por outro, pela justificativa da diferença social em benefício próprio, pois a ele não interessa qualquer alteração na organização em que “Pra uns terem muito, a maioria tem que se fuder sem nada”.

Então, ao começar a entrevista, o olhar do jornalista em relação à vida dos personagens periféricos se apresenta progressivamente com mais nitidez, uma vez que não apenas revela o seu interesse pela violência que acomete o espaço da periferia, mas também baseia o seu delírio a partir do seu imaginário que define o pobre por se comportar de maneira exótica:

Comecei a entrevista. / As primeiras perguntas foram sobre a profissionalização do rap. / Mas eu queria logo é partir para a violência. / Eles deveriam ter dezenas de histórias desgraçadas. / Eu já tinha as perguntas na ponta da língua. / O que os policiais tanto procuram aqui? / Por que eles agridem vocês? / Eles discriminam vocês pela cor? / Quem comanda o tráfico? / Mas para isso eu tinha que ir devagar. / A Edilene disse que eles são bem sistemáticos. / E eu sabia que ia conseguir que eles abrissem a boca. / Eram meio ingênuos. / E por trás daquela marra toda só tinha quatro meninos com um sonho. / Ser um grupo de rap famoso. / Foi quando vi aquele menino com um facão nas mãos subindo a escada para o andar de cima do bar. / Pensei em perguntar, mas, quando ele já estava no último degrau, disse: / Desse não sobra nada. / Comecei a tremer, mas tentei disfarçar, fiz logo várias perguntas sobre o tal do *hip-hop* e eles foram respondendo. / Confesso que não entendia nada, só via bocas se mexendo. / Não conseguia parar de pensar. / Era assim que eles eram. / Com certeza havia um cara seqüestrado lá em cima e aquele menino talvez fosse machucá-lo. (FERREZ, 2006, p. 60–61).

Ao elaborar em sua consciência a questão sobre o motivo das violentas batidas policiais na favela, o protagonista nos permite um diálogo com o conto “Fábrica de fazer vilão”, sobretudo por a entrevista ocorrer em um bar. Além disso, há a efetivação no nível do delírio do imaginário preconceituoso e persecutório do protagonista acerca do comportamento selvagem dos pobres. Isso porque, o trecho acima revela a distância radical entre os personagens do jornalista e dos *rappers* notada, primeiramente, na função intermediadora da personagem Edilene, mas também pela definição categórica do protagonista em relação ao modo de ser dos personagens do bar associado a um comportamento extremamente violento. Nesse sentido, a sequência do conto acaba acentuando essa distância entre os personagens. Em primeiro lugar, ao cogitar denunciar o suposto sequestro, o protagonista expressa o seu medo em relação a pegar o celular e, além de ser roubado, também ser assassinado, sugerindo a elaboração da figura do *outro*, no caso, do pobre, como a imagem do perigo: “Tentei lembrar das propagandas do Disque-Denúncia, o número era muito comprido, não vinha inteiro na minha mente. / E se eu pegasse o meu celular, talvez até me roubassem. / Mas não me deixariam

vivo, roubo seguido de morte.” (p. 61-62). Ademais, há uma contraposição de elementos que reforçam as diferenças entre os personagens do jornalista e dos *rappers*, pois enquanto o protagonista se vincula à cultura prestigiada pelos setores hegemônicos, ao consumo e às bandas de rock a partir, respectivamente, das referências a *Woody Allen*, *Pizza-Hut* e *Korn*, os personagens dos *rappers* se associam à cultura local, ao esforço para garantir a sobrevivência e ao *rap*, a partir, respectivamente, das referências à cultura da periferia, aos problemas familiares e ao Racionais MC's. O grupo de *rap* atua ainda como mais um elemento de diferenciação, uma vez que a afirmação do protagonista sobre ouvir Racionais apenas na “balada” se contrapõe ao sentido político do grupo quando veiculado entre os periféricos, como se a relação do personagem jornalista com os Racionais duplicasse o seu contato superficial com o universo dos personagens *rappers* que se propõe a entrevistar:

Tentei lembrar de algum trecho da música do Racionais que me servisse para argumentar a favor da minha vida, mas tudo sumiu da minha mente. / Eu só escutava essas músicas quando tava na balada. / Por um momento minha vista escureceu. / Eu fiz um grande esforço para não desmaiar. / Lembrei do meu cachorro Frank. / Dos meus peixinhos Josef e Ernesto. / Lembrei dos filmes do Woody Allen. / Eu só queria comer uma Pizza-Hut novamente. / Talvez mais uma ida ao Caribe. / Agora no fundo da minha alma eu sabia que não sairia dali com vida. / Eu ficava ouvindo Korn o dia inteiro e agora não sabia uma frase de rap para salvar minha vida. (FERRÉZ, 2006, p. 62)

Então, como a máxima simbolização da diferenciação entre os personagens, o protagonista nomeia os seus animais de estimação mas, apesar de os personagens *rappers* dizerem os seus nomes, não consegue se lembrar como se chama nenhum deles, assim como também não se recorda do nome do *rapper* que vira na televisão, se referindo a todos eles por “neguinho”:

Uma vez vi um neguinho na TV, ele era do rap também, mas não lembro o nome dele. / Os meninos do *hip-hop* agora estavam parados à minha frente. / Certamente não entendiam o que estava acontecendo comigo. / Eu sei que estava quase entrando em choque. / Tinha que me acalmar. / Lá de cima vinha muito barulho, vozes misturadas. / Meu Deus, o que estariam fazendo com aquele homem? / Pedi para que cada um falasse um pouquinho da sua vida. / Eles começaram a contar dos primeiros empregos. / Imaginei o homem amarrado, implorando pela vida. / Não lembrava do neguinho que vi na TV, eu não tinha nome nenhum para falar, para me valorizar. / Os neguinhos agora falavam das dificuldades com a família. / Principalmente com o pai que sempre bebia. (FERRÉZ, 2006, p. 62–63).

Em seguida, há a materialização equivocada do delírio do protagonista ao interpretar o pedido de uma senhora por um rim em razão da dívida de um personagem chamado Bahia. Nesse ponto, o personagem passa a acreditar que a

vítima do suposto sequestro seja o referido Bahia e, ao se colocar no lugar da vítima, inicia uma tentativa de aproximação do universo periférico, demonstrando alguma solidariedade e a intenção de compreender o outro, baseado, porém, mais uma vez, em concepções preconceituosas que associam a periferia a uma violência desumana:

Uma senhora se aproximou da escada e gritou. / O rim é meu, o Bahia me deve. / Foi nessa hora que minhas pernas fraquejaram. / Sempre pensei que todos merecem uma chance. / Eles mereciam, eu também, aquele homem também. / Porra, justiça social do caralho, tão esquartejando o homem. / Os meninos me seguraram antes de eu cair por completo no chão. / Me arrastaram pra uma cadeira. / Eu pensando nos rins do pobre do Bahia. / O que será que esse tal do Bahia havia feito? / Talvez estupro. / Os meninos do *hip-hop* tentavam me dar água. / Talvez tivesse roubado algum morador, ouvi dizer que eles não perdoam isso. / Eu só conseguia imaginar os rins do homem nas mãos da velha. (FERRÉZ, 2006, p. 63–64).

A desumanização do sujeito periférico então, pela perspectiva do protagonista, é completamente efetivada quando, além de afirmar que os personagens do bar fazem parte de um “Povo desumano” (p. 64), o jornalista ainda legitima o sofrimento vivido nas periferias se amparando na visão preconceituosa do seu pai que considera que “Esse tipo de coisa eles traziam da África. / Lá era legalizada essa porra toda. / [...] eles eram amaldiçoados.” (2006, p. 64). Diante disso, pode-se inferir que esse ponto revela a incompatibilidade entre os personagens em razão do preconceito do protagonista que desumaniza os personagens da periferia. Ademais, a sequência do conto mostra ao leitor o jornalista refletido no que acusa em relação aos pobres, pois apesar de o protagonista apontar o gosto dos personagens do bar pela violência espetacularizada, é ele quem, ao longo do texto, expressa esse gosto já na sua proposta de realizar a entrevista a fim de colher “dezenas de histórias desgraçadas” (p. 61): “Seria agora, era a hora que eu imaginava. / Aquela porra de lugar era como nos países onde a pena de morte é legalizada. / Todos queriam ver o homem morrer como se fosse um show.” (p. 65). Por outro lado, ao final do texto, o imaginário do protagonista em relação ao comportamento selvagem do pobre é desmentido, uma vez que, diferentemente da expectativa do jornalista sobre a violência desumana dos personagens do bar, estes se apresentam até mais humanizados do que o outro, pois os elementos da solidariedade associados aos personagens periféricos, não apenas entre eles a partir da divisão do boi, mas também com o próprio jornalista, ao terminarem “ao lado dele”, se contrapõem ao elemento do individualismo do

protagonista: “Eu tinha tantos planos, talvez o meu próprio jornal. / Tanto estudo, tantos cursos, para acabar nesse buraco.” (p. 65).

A elaboração da temporalidade em “Pegou um Axé” acompanha essa relação conflituosa do personagem do jornalista com a periferia, pois se desenvolve de maneira predominantemente cronológica, apesar de o protagonista retomar algumas experiências da sua juventude e da sua trajetória profissional. Contudo, a ação do conto segue de uma forma linear compreendendo desde o caminho percorrido até o bar onde a entrevista se realiza até o final do delírio do personagem principal. Nesse sentido, o tempo se configura juntamente com o protagonista por quatro motivos: primeiro em razão de que a retomada da sua trajetória profissional evidencia uma personalidade nervosa e acanhada; segundo porque, ao lembrar as opiniões do seu tio acerca das mulheres, não apenas revela a influência negativa da família na sua formação de caráter, como demonstra concordância com a linha de pensamento machista; o terceiro momento diz respeito a quando o protagonista retoma as suas intenções de realizar a entrevista, acentuando o seu estranhamento com o universo do *hip-hop* e o seu interesse exclusivamente financeiro; finalmente, o quarto momento expressa a evolução da tensão do encontro do personagem principal com um universo ao qual não se identifica. Assim, a constituição do protagonista passa pela exteriorização dos seus preconceitos em torno de uma ideia de selvageria da pobreza, depois para a efetivação delirante dessa imagem amparada, mais uma vez, por concepções familiares, nesse caso na opinião do seu pai em relação às “maldições” que provocariam os sofrimentos dos pobres e, enfim, terminando na volta do personagem principal para a realidade quando afirma ter acordado “Duas horas depois [...]” (p. 65) e se deparado com a balança no balcão do bar. Pode-se inferir, portanto, que essa imagem da balança sugere uma alegoria que sintetiza e reforça o desequilíbrio da relação entre o grupo de *rap* e o jornalista, entre a periferia e o centro.

A constituição do espaço no conto também reforça o sentido de estranhamento da perspectiva do protagonista diante do universo periférico. Isso porque, em primeiro lugar, ao caminhar em direção à periferia o personagem principal se refere à piora do panorama: “A visão vai ficando pior, quanto mais a gente anda, mais barraco vai aparecendo. / Começo a me arrepender de ter insistido na idéia. / E se isso virar um pesadelo, o que vou fazer? As ruas são inacreditáveis, buraco por todos os lados.” (p. 59). Desta forma, a referência à qualidade da visão

marca não apenas a sua desidentificação com o espaço, mas também a sua percepção sobre um ambiente distante das condições com as quais está acostumado. Além disso, o questionamento sobre a possibilidade de a entrevista se tornar um pesadelo antecipa o que de fato acontece na sequência da trama. Então, sob essa perspectiva estranha ao ambiente periférico, o “Bar do Zezinho”, espaço onde a entrevista se realiza, é descrito pelo protagonista como um “boteco fedido” localizado em um “buraco” e frequentado predominantemente por personagens “chapados”. Essa descrição reforça o distanciamento do jornalista ao ambiente, marcado também na afirmação do protagonista sobre a sua preferência de entrevistar bandas de rock – “Bandas de rock são tão legais de entrevistar. / E eu pagando mó veneno ali, naquele boteco fedido.” (p. 60) – e no modo como os personagens do bar se referem ao jornalista Tim Lopes:

Bom, parece que finalmente chegamos. / Bar do Zezinho é o que ele disse. / Começou a me apresentar para a rapaziada. / Firme e forte. / Tô legal e vocês? / Então, o doutor é jornalista. / Sou sim, mas sou do bem. / Do bem era aquele tal de Tim Lopes, ha, ha, ha. / A risada ficou generalizada, não conseguia achar graça mas comecei a rir. / Sei lá o que passava na cabeça daquela gente, estava quase todo mundo chapado. (FERRÉZ, 2006, p. 60).

O trecho acima parece reforçar o choque de pontos de vista já percebido na contraposição entre o *rap* como importante elemento da cultura periférica e a predileção musical do protagonista pela banda *Korn*, uma vez que, no caso da referência a Tim Lopes a colisão das perspectivas é muito mais sensível, pois há o elemento da crueldade no riso dos personagens do bar em torno da morte do jornalista e a tentativa de isenção do protagonista, se juntando ao riso a fim de ser aceito pelo grupo.

Sob esse ângulo, os elementos da estrutura do conto são orientados pela colisão entre a perspectiva do centro representada pelo protagonista e a perspectiva periférica inscrita na forma do texto, pois enquanto o recurso narrativo predominante na voz do personagem principal é o do monólogo interior, refletindo os seus pensamentos preconceituosos, quando passa para a narração propriamente dita é possível perceber um contraste entre os julgamentos negativos feitos por ele acerca dos personagens *rappers* e o modo solidário como estes se apresentam no nível da cena, apesar da precariedade como o espaço a que pertencem é descrito. Essa contraposição entre o ambiente degradado sob o ponto de vista do narrador, no tempo da enunciação, e os pensamentos preconceituosos do protagonista, no tempo do enunciado, constrói um efeito de sentido favorável ao universo periférico desde o

início do texto, pois o tom da apresentação do personagem principal associada a facilidades na sua vida profissional em razão da influência do seu pai, sugerindo ausência de esforço por sua parte, somada aos seus pensamentos sobre o trabalho e as mulheres colocam em xeque a sua percepção sobre os personagens periféricos inseridos em um contexto completamente oposto. Considerando o conjunto do livro *Ninguém é Inocente em São Paulo*, essa contraposição gera um efeito ainda mais produtivo, uma vez que a voz desse jornalista de classe média se insere como um elemento estranho às vozes dos narradores dos demais contos, todas periféricas e representando a classe mais pobre.

A partir da representação de um jornalista de classe média o preconceito em relação aos mais pobres é problematizado por meio do recurso da denúncia do delírio persecutório, enfatizando a concepção errônea acerca de um imaginário que pressupõe o pobre como um selvagem e, tendo chegado ao final do texto aparentemente sem alterar as suas convicções a esse respeito, o personagem se apresenta ficcionalmente como alguém que, embora tenha tido as melhores condições para o seu desenvolvimento intelectual, não é capaz de lidar com uma realidade diferente da sua em razão do preconceito enraizado em sua perspectiva. Sendo assim, a sua elaboração parece se orientar por uma intenção de ridicularizar a classe média, uma vez que as reflexões do protagonista sobre os personagens periféricos reveladas pelo recurso do monólogo interior acabam desmentidas no plano da narração, sugerindo alguma incapacidade de percepção crítica por parte do personagem principal.

Além disso, a construção do protagonista como sendo incapaz de ouvir o outro, não apenas coloca em xeque a sua condição de entrevistador, como também sugere que ele seja o principal responsável pela impossibilidade de diálogo com os demais personagens da trama, chegando ao limite de não nomear os *rappers*. Considerando, então, os recursos formais como o resultado da interação entre autor e personagem, pode-se inferir que o texto seja orientado a fim de expressar uma relação conflituosa entre classes a partir de uma visão maniqueísta posicionada em favor dos mais pobres e contra os mais ricos, configurada, por um lado, como um questionamento sobre as motivações do preconceito contra as camadas marginalizadas e, por outro, como uma crítica à violência associada aos espaços periféricos transformada em produto, uma vez que a elaboração de um protagonista de classe média, egoísta e preconceituoso, pode sugerir um questionamento sobre o

mérito daqueles que se propõem a falar sobre a periferia com interesses exclusivamente financeiros. Esse questionamento pode se relacionar com a amenização das marcas do pensamento fundado na oralidade no texto, se apresentando apenas em algumas estruturas aditivas, sobretudo pela repetição do conectivo “e”. Soma-se às estruturas aditivas a escolha do vocabulário do protagonista formado por gírias estranhas às mais comumente utilizadas em obras periféricas, como se, no nível da forma, fosse reforçado o distanciamento entre a perspectiva do personagem do jornalista e as experiências dos personagens dos *rappers*.

Portanto, ao avaliar o conto se baseando nas reflexões teóricas de Cortázar (2006) a respeito desse gênero, mais especificamente sobre a produtividade da limitação prévia de um acontecimento de um conto, além do nível de tensão existente no texto até a chegada de um *clímax* oferecendo uma síntese capaz de provocar uma abertura no horizonte do leitor, pode-se inferir que “Pegou um Axé” satisfaz a maioria desses elementos. O acontecimento é bem delimitado, uma vez que o texto se orienta completamente em torno da entrevista e não se perde em reflexões supérfluas, pois cada pensamento do protagonista reforça a impossibilidade de que essa entrevista ocorresse satisfatoriamente. Ademais, o desfecho do conto com a imagem da balança e os personagens *rappers* ao lado do assustado protagonista pode sugerir uma alegoria da hipótese de qualquer equilíbrio ser tomada como uma ameaça pela perspectiva desse jornalista de classe média, oferecendo, portanto, uma síntese produtiva para a narrativa. Contudo, em relação à sustentação da tensão do conto há pontos passíveis de questionamentos, uma vez que as revelações sobre o nervosismo do protagonista em sua apresentação, além do seu desejo por “aventura” ao se propor a realizar a entrevista e a sua conjectura sobre a chance de esse encontro se tornar um pesadelo acabam denunciando precocemente a constituição do delírio, reduzindo, assim, a tensão em relação ao suposto sequestro no bar.

4. ORALIDADE, MÍDIAS DIGITAIS E REDES

*Revista pra mim era polícia.
 Até eu ganhar a votação da Rolling Stones.
 A meta é ficar mais famoso que os Beatles
 sem compor Sgt. Pepper's Lonely.
 Hey Jude, eu já fui egocêntrico,
 falocêntrico, eu centrifugo tudo isso
 e vou me construir de novo.
 Tô dando orgulho pra minha quebrada.
 Quando o tempo fechar
 vai faltar Willian Bonner pra Maju.
 Pra quem já bebeu água suja,
 hoje é praia e suquin de caju.
 Pra esses cu prosperidade é crime,
 e eu sou réu confesso.
 Eles vão comentar o seu fracasso.
 Nunca aplaudir o seu sucesso
 Onde "nóis" solta a voz é estouro.
 Ó minhas irmãs e meus irmãos no jogo...
 (DJONGA; CONKÁ, 2018).*

A relação entre *hip-hop* e mercado gera opiniões controversas que podem ser identificadas nos versos da faixa “Estouro”, de Djonga e Karol Conka, pois a celebração da inserção no mercado e das conquistas materiais é logo seguida por uma justificativa de que o sucesso não deve ser motivo de culpa. Nesse sentido, a intenção deste capítulo foi a de identificar nos contos de Ferréz possíveis estratégias de inserção no mercado. Para isso, os textos “Meu Querido Crime”, “O Barco Viking” e “A Natureza de Nêgo Jaime” serão analisados por apresentarem, no nível temático, relações com o sistema capitalista e, na elaboração formal, com exceção de “Meu Querido Crime”, certo distanciamento das estratégias associadas ao *rap* de acordo com a perspectiva aqui adotada. Ademais, considerando as atuais transformações no cenário cultural motivadas pelo avanço da internet e das redes digitais, procurou-se delinear algumas influências desse contexto na escrita dos contos de Ferréz, sobretudo no que se refere às marcas de oralidade, além da relação entre o autor e o seu público. Por esses motivos, portanto, este capítulo oferece a possibilidade de pensar sobre as aberturas que a obra de Ferréz

proporciona ao provocar reflexões mais dinâmicas sobre o contexto que engendra a consciência do sujeito marginalizado, uma vez que os contos analisados apresentam, tanto no nível formal quanto temático, diferentes formas de participar do “jogo”.

4.1 “MEU QUERIDO CRIME”: literatura marginal nas mídias hegemônicas

Brandileone (2016) ressalta o princípio ético que orienta as expressões artísticas periféricas, bem como as facilidades oferecidas pelas ferramentas tecnológicas para a produção e divulgação de obras desse tipo. Penteado (2016), no mesmo sentido, defende que os dispositivos eletrônicos permitiram o desenvolvimento de estratégias para acessar setores antes fechados para camadas desprivilegiadas da sociedade pela burocracia controlada por membros da classe hegemônica. Finalmente, Malmaceda (2017) considera que as novas tecnologias não apenas tenham oferecido a possibilidade de moradores de periferia participarem do jogo, mas de o revolucionarem, pelo modo como o *rap* dissocia a palavra falada de uma elaboração extremamente trabalhada, se opondo, assim, à poesia reconhecida e controlada pelas instâncias de legitimação, para associá-la ao entretenimento ao alcance de todos; quando auxiliada pelas novas ferramentas tecnológicas, tal produção amplia consideravelmente o seu alcance, já que sua forma mais palatável ao consumo rápido a aproxima dos meios digitais.

Assim, o conto “Meu Querido Crime” oferece a possibilidade de pensar sobre os desdobramentos da oralidade secundária (secundária porque recebe a influência de textos escritos, diferente da oralidade primária que não possui nenhum substrato letrado) na era eletrônica por se tratar de um texto extremamente marcado pela oralidade e pela proximidade temática e estrutural ao *rap*, além de ter sido publicado não apenas em livro, mas também no *blog* de Ferréz.

O conto é elaborado de uma forma bem distante da norma padrão da língua escrita. Por quê? Essa escolha colabora para a construção do significado? De que modo? Talvez o modo de dizer do narrador, um bandido questionando algumas concepções éticas sobre as práticas criminosas, ressalte muito mais o aspecto sonoro da palavra do que os recursos expressivos próprios à escrita. Sendo assim, a análise do conto permite ratificar a proximidade entre a escrita ferreziana e o *rap* a

partir da tematização do universo dos criminosos orientada por um princípio ético em comum formatado por uma consciência mais próxima à oralidade do que à escrita totalmente internalizada. Nesse sentido, a escrita do conto se caracteriza por um modo de articular o pensamento baseado não nos recursos oferecidos pela letra, mas nos recursos do pensamento fundado na oralidade, como as repetições e o uso de expressões formulares. Além disso, é possível pensar também sobre os desdobramentos da oralidade secundária na era eletrônica, já que tanto a nova literatura marginal quanto o *rap* possuem hoje significativa relação com a internet.

“Meu Querido Crime” é o décimo texto de *Os Ricos Também Morrem*, antecedido por “Prato Feito”, narrado em primeira pessoa por um trabalhador que vê seu ex-patrão e se lembra de seus antigos sofrimentos onde trabalhava, e sucedido por “O País das Calças Bege”, já analisado neste trabalho. O narrador de “Meu Querido Crime” inicia o conto indagando um narratário – “Meu querido o quê, rapaz?” (FERRÉZ, 2015a, p. 55) -, remetendo ao título do texto. Em seguida passa a se justificar em relação a um terceiro que o teria questionado sobre roubar pai de família em vez de roubar bancos: “Ele que começou, ele disse na frente de todo mundo, ‘acha safadeza roubar pai de família, que o certo era roubar um banco’.” (2015a, p. 55). Nesse ponto da narrativa já é possível perceber uma das características dos processos mentais de uma cultura oral, pois o narrador parte de uma expressão formular de um conjunto temático específico – das práticas criminosas -, e constrói a sua argumentação apoiado em um interlocutor indefinido.

A partir de então o narrador relata diversas experiências criminosas mal sucedidas, mas, expressando alguma culpa internalizada, sempre remói o questionamento de que não deveria roubar pais de família. Em certos momentos, porém, parece que o responsável por esse questionamento não se trata de um terceiro, mas do narratário, como nos trechos a seguir: “Agora é fácil você gritar ‘acha safadeza roubar pai de família, que o certo era roubar banco’. Sabe merda nenhuma, não, aquele caminhão da Coca, você lembra?” (55–56); “Agora, prestenção, então, antes de ficar de falação tem que entender.” (p. 56). Nessas duas passagens, pode-se, ainda, perceber o tom agônico característico da estrutura da oralidade que envolve a troca sonora em tons extremos, pois o contato em presença, de acordo com Ong (1998), coloca a palavra em um contexto mais aproximado da luta por não permitir, como na mediação através da escrita, um nível de distanciamento do discurso. Sendo assim, o questionamento não parece surgir

do título, tampouco do narratário, pois o discurso reduzido a somente uma afirmação e deslocado para a posse do narrador funciona como estratégia para desconstruir essa afirmação com que, por fazer parte do senso comum, talvez o narratário também concorde e, por isso, participe de toda a argumentação do narrador, assumindo, por vezes, o lugar do contestado.

Nesse sentido, pode-se conceber “Meu Querido Crime” como um conto que, na concepção de Cortázar (2006), se dirige para uma construção esférica, a constituir um pequeno ambiente no qual narrador e personagens se equivalem, pois ambos vivem dentro de um texto emulando extrema tensão. A resposta é construída pelo narrador de forma agressiva, agônica, criando um efeito colado à oralidade como se o incômodo estabelecido pelo questionamento, marcado pela sua reiteração e pelos constantes palavrões que marcam a agressividade da voz narrativa, não permitisse o tempo e a distância possibilitados pela escrita. Porém, observando as marcas de oralidade, faz mais sentido entender esse tipo de construção como característica da oralidade secundária, pois embora o conto seja esférico em certo sentido, o que remeteria ao tipo de acabamento permitido pela escrita, outras marcas de oralidade presentes no conto, como o tom agonístico, a tendência à adição, à repetição e à redundância, além de serem mais situacionais e menos abstratas fazem crer que a proximidade entre narrador e narratário esteja mais para uma característica do pensamento oral. Isso porque a suposta estratégia do protagonista de se valer de um receptor, mesmo se virtual, para refletir sobre um tema apoiado em estruturas formulares, como a afirmação de que seria “safadeza roubar pai de família, que o certo era roubar um banco”, remete a esquemas do pensamento fundado na oralidade.

Contudo, embora essas características sugiram uma estrutura que represente uma consciência oral, na verdade se trata de um texto escrito. Desse modo, pode-se afirmar, no máximo, que o conto apresenta características da oralidade secundária, pois, apesar de a escrita não parecer plenamente internalizada, o narrador se vale das ferramentas oferecidas pela letra para que possa, por exemplo, subverter a expressão formular em vez de mantê-la intocada, conforme o hábito de uma cultura oral que preza pela preservação das fórmulas em razão do trabalho de se estabelecer um conhecimento somente por meio da repetição constante.

Sendo assim, a ação do conto pode ser concebida como o próprio discurso do narrador evocando diferentes lugares nos quais praticou, ou tentou praticar os

seus crimes. O primeiro espaço mencionado é o matagal onde ficou escondido para tentar assaltar um caminhão da *Shell*, mas em que não conseguiu efetivar o assalto pelo fato de o motorista ter entrado em um posto onde ocorria uma festa com a presença de uma multidão e da televisão. Em seguida relata o roubo de um caminhão da Coca-Cola com que tivera dificuldades em obter lucro por não possuir um espaço para escondê-lo, tendo que recorrer ao pagamento de “um chão”. Por conta do prejuízo derivado desse pagamento, acaba abandonando o caminhão em um lugar neutro, não dominado pelo crime organizado. Na sequência, relata as dificuldades de lidar com o crime organizado que se impõe como dono dos bairros e estabelece regras. Como alternativa, resolve roubar o filho do dono de um mercado e utiliza a estratégia de se disfarçar de gari para não ser notado: “Um carro blindado filho da puta, eu de gari, limpando rua, num sol da porra” (2015a, p. 57). Além do tom agônico já mencionado, nessa passagem é possível perceber também uma forte marcação rítmica em que, exceto na oração “limpando rua”, a posição das sílabas tônicas que vai se revezando da segunda para a terceira segue um padrão: “¹Um ²car-¹ro ²blin-³da-¹do ²fi-¹lho ²da ³pu-¹taeu ²de ³ga-⁴ri, ¹lim-²pan-¹do ²ru-¹a, ²num ³sol ¹da ²por-ra”. Na elaboração desses espaços pelo narrador, então, há um movimento de invisibilização também remetendo a uma ideia de falta potencializada pelo que cala em relação ao tempo da sua prisão quando perdera os bens que lhe davam a aparência de um bem nascido.

No mesmo sentido, o tempo do conto é o das memórias do narrador orientadas por uma moral própria. A narrativa parte de suas lembranças motivadas pela indignação em relação à fala de que deveria roubar bancos em vez de pais de famílias e segue um movimento de lembranças, demonstrando as suas dificuldades no mundo do crime e uma lembrança específica que o marca pela humilhação. Logo após, continua com a sua justificativa à fala motivadora do incômodo seguida do exemplo de suas perdas na cadeia, até, por fim, construir uma resposta à indagação inicial. Sendo o único personagem ativo da narrativa e apresentando-se como alguém que escolhera a vida do crime por desejar trabalhar de maneira autônoma, o narrador não cede a palavra em nenhum momento do conto, de modo que os outros personagens são apenas mencionados por ele, alguns se dividindo entre os “zé-povinho”, aos quais se opõe, com destaque ao aposentado que trabalha como empacotador do mercado alvo da tentativa de assalto do protagonista, e outros criminosos que atuam ao seu lado. Além desses personagens, há também um

narratário não definido, o filho de um dono de mercado representando “o playboy”, e sabe-se da existência de Joaquim, o filho do protagonista, aliás, o único com nome. Como nenhum desses têm acesso à voz, sendo todos evocados pelo narrador, acabam moldados de acordo com os seus argumentos, como ocorre com o filho do dono do mercado, por exemplo: “o filho é ousado, bem-nascido, berço de ouro, carro blindado. Me bateu com o malote, todo mundo no mercado gritando.” (p. 57), ou com

O tiozinho aposentado que embala as porras, o tiozinho cagueta do caralho gritava mais que todo mundo, revoltado, num era bem-nascido, nunca teve nem berço, imagina de ouro, nem carro blindado, mas parecia até que aquele malote cheio, cheio, que foi bem na minha cara, era o dinheiro dele, porra! (FERRÉZ, 2015a, p. 57).

É possível perceber na comparação em torno da ideia do berço de ouro mais uma espécie de refrão como apoio do texto. Além disso, o modo como o narrador descreve o filho do dono do mercado e o tiozinho promove uma inversão do olhar geralmente voltado para o criminoso, da mesma forma que ocorre no momento em que “todo mundo no mercado” grita; ou seja, aqui é o olhar do criminoso voltado para as suas vítimas que o coloca como o alvo da atenção. Ainda sobre as passagens citadas acima, a contraposição entre o malote utilizado como uma arma pelo filho do proprietário e o aposentado que continua trabalhando, neste mesmo mercado, defendendo o malote como se fosse dele, evidencia a relação desigual entre o jovem proprietário em posse de um malote “cheio, cheio” e o “tiozinho” que, embora já aposentado, continua trabalhando e ainda defende o dinheiro de seus patrões como se fosse seu, revelando, assim, uma servidão introjetada através de sua revolta a partir de uma representação situacional. O narrador, então, constrói o seu discurso entre essas duas figuras, sendo atacado por ambas, pois ao buscar romper com a servidão e se apropriar da arma do “senhor”, é atacado com o malote pelo filho do proprietário e delatado pelo “tiozinho” representante da força de trabalho.⁵

⁵ Curiosamente, quando se pensa na ideia de Verazanni (2013) sobre a apropriação ou a subversão de Ferréz da forma folhetinesca, nota-se que o escritor se assemelha à sua obra, pois, assim como o narrador de “Meu Querido Crime” se situa na fronteira entre o enfrentamento ao proprietário e a vigilância de outro trabalhador, Ferréz talvez também não subverta nem se aproprie de nada completamente, mas ocupe essa fronteira que reflete as contradições de uma perspectiva à margem que se espelha no centro. Por exemplo, a apresentação de *Capão Pecado* feita por Mano Brown, talvez o artista mais representativo do rap nacional, também é significativa nesse sentido, pois sugere a intenção de forjar uma instância de legitimação própria da cultura periférica, rompendo, assim, com as instâncias tradicionalmente reconhecidas. O que reflete a ambiguidade de se posicionar contra o centro, tentando, inclusive, uma ruptura, mas não oferecer alternativas que se diferenciem do funcionamento dos sistemas tradicionais baseados em palavras de autoridade.

Os personagens de “Meu Querido Crime” oferecem ainda mais um paralelo quando o filho do narrador é considerado em comparação ao filho do dono do mercado. Primeiramente, o filho do proprietário surpreende o plano do narrador em roubar o seu pai que, por ser mais velho, talvez apresentasse menos resistência – “Todo mundo disse que o cara era sossegado, que ia entregar o dinheiro, que pegava o malote do mercado toda quarta-feira. Aí fiquei de limpeza da rua, o dia todo, e o cara atrasa, e quando chega num é ele, é um mais novo. O filho, ele mandou o filho.” (p. 57). Percebe-se, nesse trecho, além da repetição notada em praticamente todas as passagens, uma estrutura aditiva – “que... que... que... e.... e....” -, a qual atua como características da psicodinâmica da oralidade. Pensando, porém, nos personagens, entre eles há uma relação desigual de força em que o filho do proprietário já se utiliza do capital enquanto o filho do narrador aparece como um problema financeiro: “um dia desses eles me pegam por causa da pensão, a pensão sim! Do Joaquim! Aí! Eu tô fudido, com isso num tem acerto, é cadeia de ponta a ponta. Se eu fosse um bem nascido, berço de ouro, carro blindado.” (p. 58). Desse modo, mediado pela ideia que pode ser entendida como um questionamento a uma riqueza herdada do nascimento em berço de ouro e isolada em um carro blindado, também repetida como uma espécie de refrão do conto, o narrador constrói a sua argumentação no sentido de não se dispor a trabalhar para defender a riqueza de um outro como se fosse a sua, como o “tiozinho”. Assim, o argumento do narrador insere uma condicional ao questionamento que toma como mote, pois sugere que se não fosse pela falta, não precisaria enfrentar os carros blindados e ter a sua pobreza, talvez também herdada, isolada dentro de uma cadeia, seja pelas experiências frustradas no mundo do crime ou pela falta de dinheiro para pagar a pensão do seu filho. Os dois refrãos parecem se resolver com a perda dos bens materiais que concediam ao narrador a aparência de um “bem nascido”:

Fui pego, aí, você lembra, saí de Mizuno, relógio Tag, camisa Abercrombie, todo boyzão, bem-apessoado, pra parecer bem-nascido, mesmo sem berço de ouro, nem carro blindado, aí voltei depois de dois anos, você lembra, mermão? Descalço, com uma sacolinha com duas camisas, magro pra carai. Até o chinelo na cadeia os mano pediu, porra! Isso é foda, diz aí? (FERRÉZ, 2015a, p. 58).

O trecho acima talvez possa refletir também as ambiguidades com as quais a nova literatura marginal e a cultura periférica têm lidado. Assim como o narrador do conto aqui analisado revela ter sido preso quando sustentava a aparência do playboy e, na cadeia, acaba praticando um ato solidário que, se não forçado, parece,

pelo menos, lhe pesar, também a escrita explicitamente compromissada e pedagógica da nova literatura marginal talvez não seja tão produtiva esteticamente, tampouco como ferramenta para interferir na realidade. Em caráter de comparação ao *rap*, os grupos nacionais atualmente mais populares, como 1Kilo, Haikaiss e Hungria Hip Hop⁶, apresentam maior abertura estética, inserindo, por exemplo, o elemento do violão de maneira mais acentuada, um canto mais melodioso, muitas vezes com o recurso do *autotune* e de batidas de funk, elementos possíveis de serem associados à redução do compromisso ético. Isso porque, considerando as diferenças com os grupos da geração de 1990 e início dos anos 2000, como Facção Central, Realidade Cruel e SNJ, que apresentavam, predominantemente, levadas (métrica, estilo ou encaixe da voz na batida) mais discretas para evidenciar as letras, quase todas dirigidas a problemas sociais, com praticamente nenhum espaço para o lirismo⁷, os grupos da nova geração demonstram maior preocupação com as levadas, notada já na substituição desse termo por *flow* (fluxo), refletindo, talvez, um espelhamento no modo norteamericanizado mais popularizado atualmente de se fazer *raps* mais associados ao entretenimento do que ao compromisso político. Pensando, então, na aceitação da nova literatura marginal no interior da cultura do *hip-hop*, talvez seja mais produtivo não somente firmar um compromisso de ser cada vez mais politizada na superfície dos textos, mas sobretudo mais atraente, como, de acordo com Oliveira (2015), parece ser o cuidado do Racionais MC's que consegue sempre soar contemporâneo não apenas tematicamente, mas também estruturalmente, sendo capaz de alterar significativamente o tom pedagógico das longas músicas de *Raio-X Do Brasil*, de 1993, em um contexto de maior mobilização política da periferia, para, no álbum *Cores e Valores*, em 2014, quando a periferia aumenta ligeiramente o seu poder de consumo, apresentar uma linguagem mais abstrata em faixas que não ultrapassam os três minutos de duração. Assim, diferente do narrador de “Meu Querido Crime”, que é preso após conseguir copiar a

⁶ De acordo com o site VICE, os três grupos de rap nacional com mais inscritos em seus canais do *YouTube* são: Haikaiss, com 2,5 milhões de inscritos, 1Kilo, com 4 milhões, e Hungria Hip Hop, com 5 milhões. O que provoca discussões que refletem as consequências do descompromisso ético no interior do movimento, pois esta matéria (https://www.vice.com/pt_br/article/bj3ze3/rap-brasileiro-racismo-nabrisa), na verdade, discute um suposto caso de racismo praticado por NaBrisa, a *rapper* brasileira com maior número de inscritos no *YouTube*.

⁷ Em matéria veiculada no site UOL (<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/09/23/apos-11-anos-black-alien-volta-para-cima-em-disco-sobre-recuperacao.htm>) sobre o lançamento do disco de Black Alien, em 2015, a polêmica envolvendo o *rapper* sobre abordar o tema do amor é lembrada. Em 2004, ao lançar a música “Como eu te quero”, o *rapper* causou estranhamento por falar de amor em um rap.

aparência dos “playboys” e acaba devolvido à sua condição de sujeito pobre com a possibilidade de voltar à cadeia, o grupo de *rap* se renova a cada obra por meio de um trabalho que não se estagna, não sendo cooptado pelo sistema capitalista por não se permitir ser pego pela obviedade de fórmulas repetidas.

Nesse sentido, comparando *Ninguém é Inocente em São Paulo* (2006) a *Os Ricos Também Morrem* (2015) é possível notar algum esforço de Ferréz para, por um lado, abordar diferentes temas sob pontos de vista até então não explorados pelo escritor, como no conto “Minha Enfermeirinha”, narrado em primeira pessoa por um menino que deseja comprar uma revista pornográfica; e, por outro, apresentar alguma renovação no estilo da sua linguagem, como no conto “Tumulto”, escrito sem qualquer sinal de pontuação, sugerindo, assim, uma acentuação da autonomia criativa do escritor, sem afetar, contudo, a sua proposta ideológica associada às necessidades coletivas da periferia. O que, em termos de comparação, não ocorre com o narrador de “Meu Querido Crime”, pois, como pai do Joaquim e, portanto, pai de família, é ele quem acaba sendo roubado, independentemente da sua aparência de “playboy”:

E ao filho da puta que ‘acha safadeza roubar pai de família, que o certo era roubar um banco’, achava safadeza roubar pai de família? / Tô devendo 6 parcela pros pulícia da última fita, e ainda 3 parcela pros advogado, num é mole, não, um dia desses eles me pegam por causa da pensão, a pensão sim! Do Joaquim! (FERRÉZ, 2015a, p. 58).

Já no que se refere à constituição do espaço nesse conto, pode-se identificar uma relação com o modo de elaboração dos personagens, pois ambas se associam ao sentido de contraposição entre a riqueza herdada e isolada dos proprietários e a pobreza a serviço destes ou escondida dentro das cadeias. Isso porque, na elaboração dos espaços, há um movimento de invisibilização remetendo também a uma ideia de falta potencializada pelo o que o narrador cala em relação ao seu tempo na prisão onde perdera os bens que lhe davam a aparência de um bem nascido. Desse modo, “Meu Querido Crime” associa-se à ideia de Cortázar (2006) sobre a linha dos “contos de efeito”, ao condensar todos os elementos da estrutura do texto em torno do acontecimento que, na verdade, é linguístico. O conto evolui a partir da contestação à afirmação de que seria safadeza roubar pai de família e que o certo seria roubar um banco. Essa contestação é ilustrada pela ação do narrador tentando, sem sucesso, roubar um proprietário, mas sugerindo ter acabado como vítima. Portanto, o próprio narrador, apesar de ter um filho, não é percebido como

“pai de família”, pensamento contido na afirmação contestada. Ao final do conto essa afirmação é invertida em favor da perspectiva masculina do narrador, isto é, um pai de família ameaçado (por dever) pelas estruturas jurídicas.

Em relação aos suportes digitais em que há, pelo menos, menção a “Meu Querido Crime”, até o momento três plataformas diferentes associam-se diretamente ao conto. Duas delas de responsabilidade do próprio escritor, a *Medium*⁸, e o *blog*⁹. No dia 17 de agosto de 2015, na plataforma *Medium*, o escritor postou apenas os dois primeiros parágrafos do conto como forma de divulgação do livro *Os Ricos Também Morrem*, e, no dia 16 de novembro do mesmo ano postou, em seu *blog*, o texto na íntegra. Porém em nenhuma das postagens há interação dos leitores em forma de comentários e, na *Medium*, há apenas duas reações positivas em forma de “aplausos”, o que equivale ao “curtir” do *FaceBook*. Curiosamente, a única interação em forma de comentário, nem diretamente associada ao conto, mas ao livro *Os Ricos Também Morrem*, ocorre em um site não dirigido por Ferréz. No dia 15 de junho de 2015, Regina Carvalho assinou uma resenha sobre a coletânea de contos do escritor paulistano no site *Literatura Policial*¹⁰ em que comenta o seguinte sobre o conto aqui analisado: “Há certa tragicidade em quase todos, mas o cômico extrapola e faz o tom de “Meu querido crime”, narrador criminoso desastrado, uma obra prima, que nos faz rir com gosto.” (CARVALHO, 2015). A resenha publicada no site motivou o seguinte comentário de um leitor: “Fiquei curioso para conhecer. Linguagem diferente é essencial de vez em quando, ou sempre.” (FERRÉZ, 2015b).

Desta forma, fica evidente que Ferréz não ignora a internet como ferramenta de divulgação do seu trabalho, pois mantém em funcionamento as suas redes sociais. Porém, na mais ativa delas, o *FaceBook*, o escritor posta mais opiniões sobre assuntos variados do que, por exemplo, contos. Até mesmo porque quando posta contos há menos interação do que quando emite as suas opiniões. O que significa que apesar de a internet ser uma ferramenta que oferece variadas ferramentas aos artistas, há que saber usá-las. O *rap*, por exemplo, talvez também por sua forma se adequar melhor ao suporte pelo fato de ser mais identificado ao entretenimento, tem conseguido aproveitar do seu espaço na rede. MC’s conseguem se libertar das grandes gravadoras e consolidar os seus públicos que, aliás, não

⁸ <https://medium.com/@ferrezescritor>

⁹ <http://blog.ferrezescritor.com.br/2015/11/meu-querido-crime-conto-do-livro-os.html>

¹⁰ <https://literaturapolicial.com/2015/06/15/ferrez-os-ricos-tambem-morrem/>

atuam apenas como receptores, mas também produzem conteúdo sobre as produções de seus artistas preferidos. Em sentido inverso, a pouca movimentação do *blog* de Ferréz talvez indique que somente a reprodução do texto, exatamente como seria veiculado em um livro impresso, com o único adicional da possibilidade de comentários dos leitores, não basta para garantir o maior alcance esperado através da utilização das ferramentas digitais. Neste sentido, os saraus parecem ser mais produtivos, pois permitem contatos mais interessados. Embora a internet supere a capacidade de aglutinação dos saraus por se adequar melhor às demandas contemporâneas. Isso porque as mídias eletrônicas permitem maior alcance das produções, maior liberdade de interação em razão da distância e produção de conhecimento sem a necessidade de especializações legitimadas sobre os objetos abordados. Contudo, as ferramentas digitais não são capazes de criar o interesse a partir delas mesmas; enquanto os saraus podem até não ser os principais eventos envolvendo a cultura periférica, pois embora possuam o potencial para envolver todos os elementos do *hip-hop*, tendem a ser menos associados ao entretenimento. Sendo assim, os saraus se prestam à produção da nova literatura marginal melhor do que a internet no sentido de contemplar participantes não tão jovens como os que frequentam, por exemplo, as batalhas de rimas.

O conto “Meu Querido Crime”, portanto, é centrado na figura do seu narrador, um bandido indignado com o questionamento de suas práticas, que utiliza uma linguagem agressiva colada à oralidade, de modo a adequar a forma à matéria. Além disso, o artifício da oralidade provoca um efeito de real característico da cultura *hip-hop*. Porém, como se trata de um texto escrito, não se pode, de acordo com Ong (1998), entendê-lo como “literatura oral”, mas como um texto com características da oralidade secundária. Até mesmo porque, conforme se pretendeu mostrar, “Meu Querido Crime” possui características que se tornaram possíveis com a tecnologia da escrita, como uma reflexão mais abstrata de uma expressão formular a fim de desconstruí-la ou de enxergá-la por outros ângulos. O que seria menos viável em uma cultura oral que preza por conservar esses tipos de expressões que lhe servem para aparelhar a memória por meio da repetição.

4.2 “O BARCO VIKING” E A MÁQUINA CAPITALISTA

“O Barco Viking” provoca a reflexão sobre o modo como a representação do desejo é figurada ao lado das do consumismo e do poder aquisitivo como barreiras à realização do desejo, e como os aspectos formais do texto contribuem para essa construção de sentido. Esse conto, presente no livro *Ninguém é Inocente em São Paulo*, de acordo com Oliveira (2011), problematiza as relações dentro da periferia baseadas em uma hierarquia definida pelo poder de consumo. Carvalhal (2013), por outro lado, pontua o aspecto formal do conto que, segundo ele, permite identificar em seu narrador a persona do escritor Reginaldo Ferreira da Silva, Ferréz, mesmo se tratando de um narrador não nomeado, pois o texto sugeriria uma autorrepresentação alinhada à minoria como estratégia para reafirmar uma ideologia associada ao *hip-hop* caracterizada pela crítica ao “sistema”, além de se apresentar como uma maneira de negociar a presença do escritor nesse mesmo sistema. Diante disso, procura-se sugerir outros caminhos de leitura dos textos de Ferréz que não seguissem somente uma perspectiva político-sociológica afetada por aspectos externos ao texto, como, por exemplo, dados biográficos do autor e, assim, colaborar para ampliar as questões em torno de sua escrita.

Desta forma, a análise de “O Barco Viking” parte do pressuposto de que, ao contrário da ideia de Carvalhal (2013), a identidade de Ferréz não seja identificável no texto, pois se entende que, assim, outras possibilidades de leitura se abram ao privilegiar os aspectos ficcionais do conto. É certo que a maneira como Ferréz se expõe e constrói sua identidade extremamente ligada à periferia acaba vinculando a persona do autor não somente ao tema, mas para dentro dos próprios textos, como no caso de “O Barco Viking” em que, embora o narrador não seja nomeado, sua identidade pode ser confundida com a do autor em razão de compartilharem o mesmo ofício e o teor crítico ao “sistema”. Essa aproximação, porém, funciona, por um lado, como estratégia para despertar o interesse mercadológico pelo excêntrico, mas, por outro, pode potencializar negativamente o aspecto político do conto, pois permite que a voz da persona Ferréz se sobreponha à das personagens, reduzindo, assim, as possibilidades de leitura, já que o trabalho formal existente no texto acaba encoberto pelo real justaposto ao universo fictício.

“O Barco Viking” é o décimo terceiro conto de *Ninguém é Inocente em São Paulo* (2006), antecedido por “O Ônibus Branco”, texto em que um narrador com o

mesmo nome do escritor relata um encontro em um ônibus com antigos amigos falecidos, e sucedido por “Pegou um Axé”, já analisado neste trabalho. “O Barco Viking” é uma narrativa em primeira pessoa conduzida por um escritor que passa o sábado com a sua esposa em uma unidade do Habib’s, famosa rede de fast food. O conto se desenvolve a partir da visão desse escritor sobre dois meninos pobres cujo acesso ao brinquedo do restaurante ele ajuda a conseguir.

Há, portanto, em “O Barco Viking”, assim como notado por Santos (2008) em outros contos de *Ninguém é Inocente em São Paulo*, a tematização do desejo e a dificuldade de realizá-lo por motivos financeiros. A narrativa é conduzida pela perspectiva de um escritor focalizando dois meninos, um de nove e outro de onze anos, que estão olhando para os brinquedos do restaurante e sem dinheiro para consumir qualquer coisa. Desse modo, o relato se apoia em observações do narrador a respeito do espaço, dos que ali estão e em outras vozes não presentes no momento da ação, como os pais dos meninos e um antigo amigo do narrador. Embora não seja nomeada mais uma vez a figura de Ferréz ameaça se impor como voz narrativa, pois logo na dedicatória localizada abaixo do título do conto - “Para Gordo e Dinoitinha” -, Dinoitinha, personagem de *Manual Prático do Ódio*, segundo romance do escritor, é mencionado. Porém, apesar da presença da posição política característica tanto dos textos de Ferréz quanto de suas falas em aparições públicas, em que o “sistema” geralmente é questionado a partir de uma perspectiva da classe dominada, o registro mais próximo ao de um MC aparece de maneira mais contida. O narrador de “O Barco Viking” também se diferencia de outros narradores ferrezianos, ainda que de forma sutil, porque, ao contrário de muitos deles, concede o discurso direto para praticamente todos os outros personagens. Nesse conto, todos os personagens citados, exceto a esposa do narrador, têm relatada a sua palavra por meio do discurso direto e, embora as suas falas sejam extremamente curtas, considerando a construção do relato do narrador também por meio de períodos breves, todas as participações das personagens são relevantes e colaboram para a construção do significado do texto.

Apesar de ser um conto curto, com menos de três páginas, oito personagens participam do conto. O escritor-narrador, os dois meninos que dividem o protagonismo com o próprio narrador, os pais de cada um dos meninos, a funcionária e o garçom do Habib’s, além de um antigo amigo do narrador. Com exceção do narrador e dos dois meninos, todos os demais personagens participam

com uma fala extremamente breve, como, por exemplo, o garçom que somente responde ao chamado do escritor-narrador com um “-Sim, senhor.”. Porém a brevidade dessa participação é extremamente significativa em relação ao conjunto do texto por retratar um automatismo presente também em outras personagens do conto que se comportam obedecendo a um padrão estabelecido. A outra funcionária do Habib's, por exemplo, atua como uma espécie de antagonista que, de acordo com o narrador, impede os meninos de entrarem na fila do barco viking por considerá-los com caras de maloqueiros - “Cara de maloqueiro? Talvez foi isso que os barrou na fila. / Mas a desculpa é padrão. / - Desculpe, meninos, mas é só para quem está consumindo.” (p. 53–54). A atitude da funcionária demonstra, de acordo com a perspectiva de Deleuze e Guattari (2010), uma sujeição da sua produção desejante e impede a abertura para novos fluxos por agir de forma padronizada e orientada por imagens fixas conforme espera o *socius* voltado ao corpo pleno do capital; ou seja, embora more no mesmo bairro que os meninos, não age conforme, por exemplo, o princípio ético de produções periféricas que valorizam a solidariedade e a relação horizontal dentro de uma comunidade, mas, em vez disso, atua conforme a lógica do consumo, marcando os pobres negativamente para separá-los daqueles que trabalham para a continuidade do funcionamento da máquina.

Além dessa funcionária como personagem, há também os pais dos meninos que, não apenas parecem deixar de assumir completa responsabilidade pelos filhos, como agem por certo determinismo, a partir de suas origens: “O pai de um é pernambucano – filho meu se aprontar eu quebro no pau. O pai de outro é mineiro – sempre dei bom exemplo pra esse menino, se virá coisa ruim não é culpa minha.” (p. 53), e o próprio narrador que, ao final do conto, afirma: “Eu consumi, paguei, fingi que estava feliz, era sábado né?, dia de trabalhador curtir com a esposa. Estampeei um sorriso padrão na cara [...]” (2006, p. 55), expressando, assim uma ideia de comportamento automatizado determinado pelas posições sociais:

Cada um na sua classe e na sua pessoa recebe algo dessa potência ou é dela excluído, uma vez que o grande fluxo se converte em rendimentos, rendimentos de salários ou de empresas que definem objetivos e esferas de interesse, extração, desligamentos, partes. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 459).

As personagens infantis do conto, por outro lado, não apenas desobedecem ao padrão, como os dois meninos protagonistas que após serem impedidos pela

funcionária de entrarem na fila para o barco viking e ficarem “presos à sua realidade” conseguem, com o auxílio do escritor-narrador, “furar o sistema” e entrar no barco, como também renegam o que tentam lhe impor, como o antigo amigo do narrador que “deu um soco num cara vestido de Mickey.” A ruptura das personagens crianças com o padrão de consumo também é marcada pela linguagem, pois ao contrário de muitos outros narradores ferrezianos, o deste conto não faz uso de palavrões nenhuma vez ao longo do texto, as únicas personagens que o fazem são as crianças. Os dois meninos, ao entrarem no barco, dizem: “- Que louco, puta que pariu, que chapado!” (2006, p. 55), e o antigo amigo do narrador ao ser advertido pela diretora da sua escola após ter dado um soco no cara vestido de Mickey: “- Era um cara, porra, é apenas um cara vestido de Mickey.” (2006, p. 55). A relação entre as personagens, portanto, sugere o modo como determinados padrões vão sendo impostos, de diferentes maneiras, podendo ser ilustrado pela resposta construída pelo narrador ao seu amigo após relembrar o episódio do Mickey: “É, garoto, eles sempre mentem pra nós, eu pensei, assim como tudo nessa vida, política, escândalos, carros, cerveja, sexo, um grande elo, não devia ser assim.” (2006, p. 55).

Sendo assim, a impressão sobre o brinquedo inserido no restaurante em um contexto comercial, de acúmulo, é tensionada pela visão das crianças que o enxergam em seu valor de uso. Para Marx (2013), a impressão sobre um objeto, uma coisa, é uma relação objetiva entre o olho humano e uma coisa, porém, quando essa coisa adquire a forma-mercadoria passa a ser fetichizada em uma relação social entre produtos do trabalho humano. O caráter social da produção de mercadorias é resultado do conjunto de trabalhos privados que transforma objetos de uso em mercadorias, fazendo com que o contato social dos produtores se realize através da troca de seus produtos por meio de “[...] relações reificadas entre pessoas e relações sociais entre coisas.” (2013, p. 207). Os produtos do trabalho, separados de sua objetividade de uso através da troca, alcançam objetividade de valor social na fusão entre coisa útil e coisa de valor. Com a importância dada à troca se passou a produzir coisas úteis para serem trocadas e, com isso, há a valorização do ato de produção com a dupla função de satisfazer uma determinada necessidade social através de uma coisa útil e da abstração do dispêndio de força humana, permitindo forjar uma igualdade entre os diferentes tipos de trabalho. Há um relacionamento dos produtos como uma forma de valorar o trabalho humano,

provocando o desejo de se descobrir o segredo do valor do seu produto social, a partir da vinculação dos objetos de uso a valores do produto social como se fossem expressões materiais do trabalho humano.

Diante disso, entende-se que a escolha de uma criança impondo o seu modo de ver o mundo e rompendo com a visão do conjunto, e de uma dupla de crianças que consegue realizar os seus desejos escapando da via do consumo, embora no interior de uma unidade de uma rede de fast-food, colabore com uma ideia em direção a novos caminhos orientados menos pelo consumo planejado de forma vertical e mais pelo desejo construído horizontalmente. Apesar de que, conforme Benjamin (1994), a criança não faz parte de uma classe separada, pois se relaciona com o seu contexto. Para o pensador, não é o brinquedo que determina a natureza da brincadeira, é a criança quem transforma o brinquedo no objeto do seu desejo. "A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial." (2010, p. 247). Assim, a brincadeira de gato e rato, por exemplo, se relaciona à habilidade de agir em uma perseguição, o futebol à luta pela presa, e o barco viking, então, por se tratar, na prática, de um balanço, se relacionaria à habilidade de lidar com o desequilíbrio. Ou, simbolicamente, à exploração, motivada pela figura do barco viking. Mas, sendo os personagens crianças cativados antes de experimentar a sensação do brinquedo, seria a figuração da exclusão e do desejo de fazerem parte daquele grupo desequilibrado? Benjamin entende que a brincadeira e o sexo são regidos pela mesma lei, a da repetição. Portanto, por meio da repetição, é a brincadeira que estabelece os hábitos:

Pois é a brincadeira, e nada mais, que está na origem de todos os hábitos. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se, devem ser inculcados no pequeno ser através de brincadeiras, acompanhados pelo ritmo de versos e canções. É da brincadeira que nasce o hábito, e mesmo em sua forma mais rígida o hábito conserva até o fim alguns resíduos da brincadeira. Os hábitos são formas petrificadas, irreconhecíveis, de nossa primeira felicidade e de nosso primeiro terror. (BENJAMIN, 1994, p. 253).

Nesse sentido, Bauman (2008) afirma que a economia da transcendência de morte oferece substitutos para recursos ausentes, isto é, objetos que trazem alguma satisfação, mas nunca genuína e necessária, pois não oferecem a completude do significado da vida, ocasionando o comércio de significados de vida competitivos e sempre renováveis, além da manipulação da energia pela busca do significado da vida em direção ao que é moldado pelo capital cultural. O pensador entende que o

mau uso dos significados de vida, embora difícil de ser definido, esteja na organização dos recursos produzidos culturalmente e na regulação de acessibilidade a eles como forma de marcar a desigualdade social através desse fator estratificador. Assim, quando se reduzem as possibilidades de uma vida com significados, a energia tende a ser mal usada e, em vez de a culpa recair nas instituições, é o indivíduo que se sente culpado.

A culpa, para Bauman (2008), advém da ideia de que a sociedade, ao conhecer a mortalidade, assume os desejos de deixar traços mais duradouros e de provar experiências limites:

A sociedade “capitaliza” essa energia, suga seus sucos vitais desse desejo, desde que ela consiga fazer com exatidão o que é preciso: fornecer objetos verossímeis de satisfação, sedutores e dignos de confiança para instigar esforços que “façam sentido” e “deem sentido” à vida; esforços que consumam suficientemente a energia e o trabalho para assim preencherem a duração da vida; e variados a ponto de serem cobiçados e perseguidos por todas as posições e condições sociais, sem importar quão pródigos ou escassos sejam seus talentos e recursos.(BAUMAN, 2008, p. 9).

A breve ação em “O Barco Viking”, nesse sentido, é preenchida por pequenos esforços das personagens em busca de objetos que lhe ofereçam satisfação e, no caso do narrador, ressalta-se a dimensão da culpa em seu discurso. Sob essa perspectiva, nas onze primeiras linhas do texto o leitor já é informado sobre o espaço e o dia da semana em que se passará a história (Habib’s; Sábado), quem serão os protagonistas (os dois meninos), quem é o narrador (um escritor) e qual o objeto de desejo dos dois meninos (O barco viking) focalizados pelo narrador. Essa brevidade permanece até o final do conto, mesmo porque a natureza do relato assim exige. Há, na verdade, três movimentos: a apresentação do problema logo nas primeiras linhas, a ação do narrador para resolver o problema e, ao final, os meninos em conjunção com o seu objeto de desejo, o barco viking. Entre esses três movimentos o narrador, também de maneira enxuta, emite alguns julgamentos sobre a situação e insere informações sobre as vidas das personagens que se relacionam com as ações ocorridas no interior da unidade da rede de *fast-food*.

Essa brevidade associada ao espaço de um restaurante da rede Habib’s em um bairro não nomeado onde a ação é desenvolvida remete também a uma ideia de padronização. Como a rede de fast-food real é reconhecível e obedece a um padrão, o narrador poupa qualquer descrição esperando a capacidade do leitor de inferir o ambiente onde se passa a ação. Os únicos dados oferecidos pelo narrador em relação ao ambiente são os brinquedos que atraem as crianças no espaço externo

do restaurante, com ênfase no barco viking, permitindo inferir o primeiro estranhamento dos meninos, como bárbaros, em relação ao ambiente de consumo. Aliás, sabe-se que a unidade do Habib's se localiza em um bairro, primeiramente, pela apresentação desses dois meninos – “Dois meninos, 9 e 11 anos. / Moradores do mesmo bairro onde está instalada a loja de comida árabe mais famosa do mundo.” (p. 53). Conforme aparecem os demais personagens, o narrador revela que alguns deles são moradores do mesmo bairro, como o próprio narrador e a funcionária do restaurante. Desta forma, há marcas da globalização inseridas na constituição do espaço descrito por meio da apropriação do discurso publicitário, pois os moradores de um bairro não nomeado, se encontram na “loja de comida árabe mais famosa do mundo” com um barco viking que “diverte os filhos dos clientes, onde pagam pouco mais de cinquenta centavos por esfiha.” (2006, p. 53). Além disso, o narrador ainda relembra uma excursão que fizera com a escola para um parque de diversões inspirado nos grandes parques dos Estados Unidos e Europa, contando com um cara vestido de Mickey: “Lembrei de quando era pequeno, fui numa excursão da escola para o playcenter, um amigo meu deu um soco num cara vestido de Mickey.”(2006, p. 54). Há, portanto, referências aos universos árabe, nórdico e norte-americano orientados pela lógica do consumo em que se paga “pouco mais de cinquenta centavos por esfiha” para se ter o direito, por exemplo, de entrar no barco viking.

Sendo assim, a construção do espaço em “O Barco Viking” remete à mesma ideia sugerida pelas relações entre seus personagens, isto é, a de identidades orientadas por padrões pouco diversificados; mas, além disso, o encontro de personagens moradores do mesmo bairro na unidade da famosa rede de fast-food para, no caso do narrador, fingir felicidade para curtir o sábado com a esposa, e para os dois meninos serem iniciados aos desejos através do barco viking que os atrai, realça o refrão repetido duas vezes pelo narrador ao longo do conto - “Consumir. / Consumir. / Consumir.”. Essa repetição, próxima a uma marcha, sugere ainda a construção de indivíduos eternamente insatisfeitos por estarem sempre desejando algo, como os dois meninos, “[...]eles estão no barco ainda. / Pra sempre.” (2006, p. 55).

“O Barco Viking”, desta forma, oferece a possibilidade de pensar, entre outros aspectos, sobre a relação da obra de Ferréz com a Literatura de Testemunho, aqui não confirmada. Isso porque o narrador do conto, em vez de sair em defesa de seu

grupo através de um desabafo, problematiza-o e atua, mais uma vez, como uma espécie de herói salvador e, portanto, acima dos demais membros da comunidade. Além disso, o lugar de enunciação do escritor também parece não ser determinante para a construção do conto e muito menos fazer do narrador o próprio Ferréz, pois, embora seja possível notar o princípio ético característico de obras periféricas no sentido de questionar a lógica capitalista e a falta de solidariedade entre os membros de uma comunidade, não parece que o resultado do texto tenha dependido do endereço do escritor, assim como não há qualquer pista autorizando a identificação do narrador com o autor.

Pelo menos neste conto, o lugar de enunciação do escritor possui menos relevância do que a influência do movimento *hip-hop*, pois a sensibilidade na construção da violência presente na condição dos meninos ao mesmo tempo orientados culturalmente ao consumo, mas barrados por suas condições sociais, parece mais orientada pelo princípio ético comum ao movimento *hip-hop* do que exclusivamente pelo lugar de enunciação. Obviamente, o lugar de enunciação tem alguma influência, porque se não se mostra como principal particularidade do conto, mas sim o *hip-hop*, qual a principal particularidade do *hip-hop* senão o modo como se formaliza em cada uma das suas expressões? Ainda, qual o principal argumento da própria nova literatura marginal para se definir como tal senão a própria condição marginalizada, periférica, de um determinado lugar? Porém o conto aqui analisado se identifica ao *hip-hop*, mais especificamente ao rap, em razão da sua estrutura, não dependendo exclusivamente de um lugar de enunciação. Mais do que pela utilização, por exemplo, de gírias, já que nesse texto, aliás, há poucas, ou pelo trabalho com temas comuns às periferias, é pela estrutura episódica do conto, se concentrando em um acontecimento bem localizado e se abrindo para diversos comentários em tom pedagógico que o rap parece influenciar na construção do texto, pois o narrador de “O Barco Viking” se concentra em um episódio no interior de uma periferia e, como um MC, produz uma espécie de crônica questionando os valores hegemônicos e alertando a sua comunidade. Pode-se inferir, portanto, que assim como o lugar de enunciação periférico talvez possa ser identificado no rap e na nova literatura marginal, não seria diferente com sambas ou obras literárias canônicas que fossem elaboradas por autores oriundos das periferias, ou até mesmo por autores capazes de emularem esse lugar de enunciação. Entretanto, o que parece particularizar um movimento cultural das periferias é a orientação do

movimento *hip-hop* por um princípio ético característico no sentido de assimilar as contradições que movem os diferentes pontos de vista presentes no rap, no grafite, no break e também na literatura, entre a crítica à cultura de massa e a apropriação de seus recursos, entre a crítica aos sistemas dominantes e a negociação para participar de seus circuitos, entre o desejo de novos objetivos e interesses e o desejo que se volta para objetivos e interesses pré-marcados.

4.3 “A NATUREZA DE NÊGO JAIME”: redes da oralidade

Tennina (2012) considera que o modo como Ferréz aproxima o real de sua ficção seja uma das características mais produtivas da sua escrita por problematizar o contrato de leitura. Nessa mesma direção, Neves (2013) aponta uma proximidade da escrita ferreziana com o rap no sentido de ambos valorizarem o efeito de realidade a partir de referências a lugares localizáveis, sobretudo periféricos, e a amigos e moradores desses espaços. No caso de Ferréz, essas características influenciam a sua associação à literatura de testemunho. Barros (2017a), entretanto, entende que os contos de *Os Ricos Também Morrem* podem ser considerados relatos orais de uma comunidade periférica transformados em literatura mantendo, porém, as características linguísticas próprias desses espaços. A pesquisadora compreende ainda que, com o auxílio das ferramentas digitais, escritores periféricos, como Ferréz, conseguem estabelecer um diálogo mais próximo com os seus leitores em razão de essas ferramentas não possuírem a mesma rigidez do livro impresso. Sendo assim, a análise do conto “A Natureza de Nêgo Jaime”, publicado no *blog* do próprio escritor no dia 23 de março de 2009¹¹, antes de ser publicado em *Os Ricos Também Morrem*, oferece a possibilidade de refletir sobre essas duas publicações por apresentarem diferenças. Por que na publicação do *blog* o nome do protagonista, desde o título, é escondido atrás da alcunha de Nêgo J., sendo revelado apenas em uma dedicatória a Nêgo Jaime ao final do conto, enquanto que na publicação do livro o nome é mencionado desde o título e a dedicatória é retirada? Além disso, como a ideia de abandono percebida na leitura do texto pode ser relacionada ao contexto?

¹¹ <http://blog.ferrezescritor.com.br/2009/03/natureza-de-nego-j.html>

Pode-se especular que a intenção do texto publicado no *blog* fosse a de homenagear diretamente Nêgo Jaime, enquanto o texto sem dedicatória publicado na coletânea de contos marca mais os seus aspectos ficcionais, abrindo maiores possibilidades de interpretação não vinculadas à história “real” de um Nêgo Jaime que de fato tenha existido. Até porque em outra publicação do conto na internet, no dia 17 de março de 2017 na página “Ferréz Escritor” no *facebook*¹², a versão do *blog* foi a escolhida, com a única diferença de utilizar o mesmo título da versão impressa, a saber, “A Natureza de Nêgo Jaime”, como se a versão do *blog*, que se propõe mais próxima à realidade, fosse mais adequada a um suporte digital. Em relação à ideia de abandono percebida no texto, talvez sugira a elaboração do desejo do protagonista limitado pela sua recusa de se sujeitar ao grande conjunto, pois, assim como a sua condição social o impede de escolher, por exemplo, uma profissão que não fosse a de cimentar a natureza tanto admirada por ele, ainda não encontra apoio médico ou na própria comunidade para lidar com a sua depressão, indo ao suicídio e expondo o limite do abandono daqueles que têm as suas formas de vida desprezadas pelo grande conjunto.

Diferentemente do que ocorre com o conto “Meu Querido Crime”, publicado em diferentes suportes sem nenhuma alteração no texto, mas também sem grande interação com o público, “A Natureza de Nêgo Jaime” é publicado com algumas alterações em diferentes suportes, gerando, principalmente no *facebook*, considerável interação com os leitores. Desta forma, já que a principal diferença entre as publicações digitais e impressa de “A Natureza de Nêgo Jaime” consiste, no livro, na técnica voltada à construção ficcional substituída, nas redes digitais, por detalhes mais próximos à biografia, a análise aponta a influência dos suportes eletrônicos na produção e na recepção de diferentes gêneros textuais. Além disso, as reflexões sobre os desdobramentos da oralidade secundária na era eletrônica possibilitam avaliar os diferentes contratos de leitura orientados por gêneros textuais cada vez mais híbridos, confundindo os limites entre o real e o ficcional.

“A Natureza de Nêgo Jaime” é o décimo quarto conto de *Os Ricos Também Morrem*, antecedido por “O.M.N.I. (Objeto Matador Não Identificado)”, texto narrado em primeira pessoa por um garoto interessado em ufologia que confunde uma viatura da ROTA com um O.V.N.I. e acaba assassinado por um policial; e sucedido

¹²https://www.facebook.com/ferrez.escritor/posts/1339376849458498?comment_id=1339496499446533&reply_comment_id=1339560129440170&comment_tracking=%7B%22tn%3A%22%7D

por “Os Órfãos de Dona Néia”, narrativa em terceira pessoa sobre uma idosa apegada a algumas crianças de um orfanato que é orientada a delas se afastar para não as iludir com a possibilidade de adoção.

“A Natureza de Nêgo Jaime” é conduzido por um narrador-testemunha que conheceu Nêgo Jaime. Nas duas primeiras linhas, sugerindo estar escrevendo em nome de um grupo recorrendo ao uso da primeira pessoa do plural, o narrador parece justificar algo revelado somente ao final do conto: “Pedi para gente ir com ele, ninguém botava muita fé no que falava.” (FERRÉZ, 2015a, p. 87). Ir para onde? O que Nêgo Jaime falava? O narrador guarda a resposta para o final do conto, pois em seguida passa a descrever o personagem. De acordo com essa descrição, o protagonista do texto é um homem nordestino, negro, pai de três filhos, não levado a sério por ser muito brincalhão, mas, sobretudo, um homem que causava estranhamento por se diferenciar dos outros desde o seu modo de se vestir até àquilo a que se apegava. “Quem olhasse ao longe já veria que aquele homem não se olhava no espelho, muito menos escolhia roupa para usar.”; “A casa perto do córrego também tinha um ar de abandono, os filhos viviam brincando no escadão que dava acesso à Cohab.”; “[...] De uns tempos pra cá começou a aplicar nesse carro véio.” (p. 88). No entanto, após apontar um lado caricato de Nêgo Jaime, o narrador começa a descrever a sua estranheza mais interessante, ou seja, a sua vontade de mudar o local onde morava: “Como morava próximo à Cohab, sempre olhava para o morro cheio de lixo, pensava que podia ser uma floresta, até o dia que pirou o cabeção e foi lá com uma enxada cavar e plantar.” (p. 88). Nesse ponto é possível perceber a desidentificação do protagonista com o seu espaço e, conseqüentemente, por meio da ideia de transformação do bairro em uma floresta, um questionamento à falta de planejamento urbano. De acordo com o narrador, mesmo com a descrença dos conhecidos do protagonista que o tinham como louco, os quais podem ser concebidos como um grande conjunto apegado à conservação do funcionamento da máquina social, o protagonista insiste em transformar o morro e consegue levantar “uma plantação bonita, chamada por ele de ‘meu sítio’”. (p. 89). Esse lugar, no entanto, acaba se tornando um ponto para o uso de drogas e outras práticas com as quais Nêgo Jaime não concorda, fazendo-o desistir do cuidado de seu “sítio”, o qual volta a ser um espaço abandonado. Desta forma, o corte em relação ao *socius*, produzido pelo pensamento de Nêgo Jaime em transformar o seu bairro em uma floresta, é orientado pelo fluxo da natureza desejada pelo

protagonista, levando à realização do sítio que, no entanto, acaba cortado pelo limite imposto pelo próprio *socius*.

Nesse sentido, Deleuze e Guattari distinguem o investimento social libidinal inconsciente de grupo ou, dito de outro modo, de desejo, do investimento social pré-consciente de classe, ou seja, de interesse. Para os autores, o investimento pré-consciente de classe transita pelos grandes objetivos sociais pautados por uma classe determinada que irá espelhar as sínteses, conexões, disjunções e conexões orientadoras do grupo. “O próprio interesse pré-consciente de classe remete, portanto, às extrações de fluxos, aos desligamentos de código, aos restos ou lucros subjetivos.” (2010, p. 456). Considerando, sob essa perspectiva, a existência apenas da classe que possui interesse em um determinado regime, uma outra classe dependerá de um contrainvestimento representado por um aparelho de partido capaz de executar um corte revolucionário no domínio do pré-consciente na direção de criar novos objetivos, órgãos, meios e sínteses sociais em favor de seus próprios interesses. Porém, na prática, a classe acaba sendo representada por uma minoria como ocorre, por exemplo, na acumulação condicionada a uma parcela extremamente restrita de um grupo no regime capitalista. Para Deleuze e Guattari, isso leva a contradições no seio da classe, fazendo com que, por um lado, aqueles que teoricamente deveriam ter um interesse revolucionário acabem conservando um investimento pré-consciente de tipo reacionário e, por outro lado, que, em raros casos, aqueles cujos interesses, teoricamente, deveriam ser reacionários, passem ao investimento pré-consciente revolucionário. Diante disso, os pensadores defendem que para entender as motivações dessas contradições seria preciso levar menos em consideração a ideologia do que o desejo, pois desta forma as infraestruturas econômicas e seus investimentos poderiam ser mais bem compreendidos. “Há um investimento libidinal inconsciente de desejo que não coincide necessariamente com os investimentos pré-conscientes de interesse, e que explica como estes podem ser perturbados, pervertidos na ‘mais sombria organização’, sob qualquer ideologia.” (2010, p. 458).

Assim, pensando na elaboração do desejo do protagonista de “A Natureza de Nego Jaime”, o último corte produzido pelo aparecimento de usuários de drogas no “sítio” produz um fluxo de frustração, também ocorrido quando a mobilete comprada pelo protagonista para visitar áreas verdes acaba destruída por um caminhão na viagem que fazia para conhecer a “cachoeira da biqueira”. Ou seja, um movimento

parecido ao anterior, pois, nesse caso, Nêgo Jaime parte do desejo de estar entre a natureza para iniciar o seu trabalho - “O bicho fez uma grande obra, chapiscou parede até a mão engrossar e com esse dinheiro sacou uma mobilete.” (p. 89) – para conseguir a mobilete que o auxiliasse na realização do seu desejo, porém, com a intervenção de um elemento associado ao espaço urbano, o caminhão, mais uma vez, tem o corte orientado de volta ao *socius*. Deste modo, o movimento constante de Nêgo Jaime em busca de natureza convive com as constantes frustrações que refletem o seu próprio contraste, conforme observado pelo narrador:

Aquele homem não podia só ficar nos bares como todo mundo? Jogando seu bilhar? Tomando sua pinguinha? Não! Em vez disso tinha que tentar ser diferente, tinha que pensar tanto em planta. / E por que, se gostava da natureza tanto assim, trabalhava de pedreiro, jogando cimento em tudo que é lugar? (FERRÉZ, 2015a, p. 90).

A pergunta inicial, então, começa a ser respondida pelo narrador, revelando que Nêgo Jaime começara a ficar doente, embora muitos compreendessem a sua depressão como “vagabundagem”. Isso é evidenciado pelo efeito de consequência gerado pelo que se segue ao trecho citado acima: “Acontece que Nêgo Jaime começou a ficar doente. Todo mundo vinha me falar que o homem tava em depressão e logo depois emendavam que devia ser mesmo era vagabundagem.” (p. 90). Aqui mais uma vez a influência do *socius* é notada, pois enquanto o protagonista se recusa a se sujeitar ao grande conjunto, mesmo diante de sucessivas frustrações, o grupo permanece voltado para o *socius*, portanto, impedido de perceber a doença de Nêgo Jaime que, para os membros do conjunto, não passava de vagabundagem, isto é, prejuízo à *máquina-social*. O narrador, que começa o conto aparentando tentar se justificar de algo, nesse ponto se defende nitidamente de uma suposta culpa hipoteticamente carregada pela sua indiferença à doença do protagonista: “Eu, como todo mundo, só ouvia.”; “[...] Também, quem me culparia?” (2015a, p. 90). De acordo com o narrador, a doença de Nêgo Jaime não seria notada em razão de seu comportamento brincalhão o qual escondia a sua tristeza que o levaria ao suicídio: “E foi no meio da mata, entre as árvores mais altas, que Nêgo Jaime se enforcou.” (p. 91). Então, inicialmente, o narrador se junta ao discurso da comunidade como uma espécie de estratégia para contar com a compreensão do leitor evocado através do advérbio “né”, para, em seguida, elaborar a sua tese em defesa de Nêgo Jaime, mas, talvez, principalmente para externar a sua má consciência:

Diz o pessoal aí, que juntou tudo, né? Desemprego, depressão, esses negócio tudo junto. / Pensando bem, não era frescura nem vagabundagem. / Com tanta vastidão de verde neste país, tudo aí parado, mas cheio de dono, até que não era querer muito, ter assim um pedacinho de terra com verde, pra ele, de repente, plantar um pouco de esperança. (FERRÉZ, 2015a, p. 91).

Desta forma, o espaço da comunidade se cola ao relato sobre Nêgo Jaime como se se tratasse de uma história coletiva, pois, até mesmo a sua descrição tem como referência os outros moradores: “[...] sua vida era mais ou menos como a dos outros moradores, parecida assim como uma folha carregada pelo vento.”; assim como o seu próprio nome, cunhado ali na comunidade – “o nêgo na frente do nome não era bem o efeito da sua cor, era um apelido mais por falta de criatividade, afinal, tinha tantos Pernambucos, Cearás, Bahias, que não tinha mais vaga para ninguém.” (p. 87). Em relação ao seu apelido, ainda, já é possível notar algo da natureza desse personagem que se nega a se comportar conforme o esperado, pois o adjetivo “nêgo”, além de se assemelhar à primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo negar (Eu *nego*), foge ao determinismo do Estado de origem servindo como identidade. Além disso, é possível inferir um duplo sentido no título do texto que particulariza a natureza singular de “Nêgo Jaime”.

Já quanto ao que mais caracteriza os espaços evocados no conto é a ideia de abandono. A casa de Nêgo Jaime, de acordo com o narrador, “tinha um ar de abandono” (p. 88), assim como o morro todo cheio de lixo e o sítio ajeitado pelo protagonista após o aparecimento de usuários de drogas. Esses lugares se contrapõem ao parque Santo Dias, único espaço nomeado do conto, onde “[...] um monte de gente corre nele, outros levam as crianças pra dar um rolê.” (2015a, p. 90). Aliás, a própria descrição da movimentação amena do local destoa da história de Santo Dias que morrera assassinado por um policial quando lutava entre os metalúrgicos por melhores condições de trabalho. Assim, talvez o nome cunhado pelos moradores da comunidade de Nêgo Jaime represente melhor tanto a história de Santo Dias quanto a do protagonista do conto aqui analisado, pois, de maneira parecida como ocorre com a semelhança entre o adjetivo Nêgo e a variação do verbo negar, também o parque Santo Dias recebe um nome que, nesse contexto, associa-se à ideia de morte – “Mas o fato é que todo mundo aqui chama o lugar de ‘A mata’. E foi no meio da mata, entre as árvores mais altas, que Nêgo Jaime se enforcou.” (p. 91). A construção do espaço em “A Natureza de Nêgo Jaime”, portanto, sugere a relação entre o abandono daquela favela e o abandono das

próprias personagens indicado pelo narrador quando afirma que “É tanto problema que a gente acaba nem se envolvendo” (p. 90). Ou seja, enquanto Nêgo Jaime se permite desejar, sujeitando o grande conjunto, os outros membros da comunidade se veem limitados pelos seus problemas, isto é, pelos interesses voltados à manutenção da *máquina-social*.

Em relação às diferenças entre o conto aqui analisado, publicado em suporte impresso, e as suas versões publicadas em suportes digitais, além do modo diverso como o nome do protagonista aparece em cada uma dessas publicações, há também a manutenção de expressões mais próximas à oralidade nos suportes digitais que são substituídas por uma linguagem mais próxima à norma padrão da língua portuguesa escrita quando o texto é publicado em livro. Logo na primeira linha da versão digital do conto há a utilização do termo “agente” com a função da locução pronominal “a gente” utilizada na versão impressa: “Pedi para agente ir com ele” (FERRÉZ, 2009).

Embora esse caso não tenha exatamente a ver com a oralidade, a sua adequação à norma na versão impressa talvez expresse maior preocupação com uma recepção mais rígida do seu livro do que de uma publicação em seu *blog*. A utilização do termo “agente” dessa maneira, aliás, se mantém até o final da versão digital, mas é o trecho seguinte que concentra algumas diferenças em relação à versão impressa que mais se aproximam da expressão oral:

Muita gente gozou desse homem na época, **tava maluco**, fazer plantação em beira de favela era coisa de desocupado, mas **Nêgo J.** nunca ligou pros **zoutros**, **se não** teria que mudar sua maneira de ver as coisas, e já se achava velho pra isso. (FERRÉZ, 2009 grifo meu);

Muita gente gozou desse homem na época. / O negão ficou maluco. / Fazer plantação em beira de estrada era coisa de desocupado, mas Nêgo Jaime nunca ligou pros outros. Senão, teria que mudar sua maneira de ver as coisas, e já se achava velho pra isso. (FERRÉZ, 2015a, p. 88).

Nota-se que na primeira versão, a digital, o escritor utiliza estratégias, como a opção por vírgulas em vez de pontos finais e a aglutinação do artigo os com o pronome *outros* para tornar o texto mais próximo do registro oral. Para Ong, a palavra falada, por expressar o interior humano, possibilita o agrupamento, por exemplo, de uma comunidade através de sua força interiorizadora que se liga ao sagrado: “A palavra falada é sempre um acontecimento, um movimento no tempo, completamente desprovido do repouso coisificante da palavra escrita ou impressa.” (ONG, 1998, p. 89). Nesse sentido, a versão digital de “A Natureza de Nêgo Jaime”

é percebida mais como uma atitude de homenagem ao Nêgo Jaime, que supostamente existiu, e menos como um texto a ser fruído, caso da versão impressa que se abre para diferentes possibilidades de interpretação. O que pode ser notado nos comentários dos leitores tanto no *blog* quanto na página do facebook de Ferréz: “Nossa, engraçado como as histórias tristes são belas... Que homem admirável! Queria saber: quando aconteceu? Beijos de luz, Aline” (FERRÉZ, 2009); “Eita que foi igual o meu pai (não por acaso)”, “Obrigado ferrez por dar voz a este anônimo ato de fé e força. O poder revelador da escrita é o combustível de um país melhor.” (FERRÉZ, 2017). O primeiro comentário, feito no *blog* de Ferréz, explicita uma leitura que percebe o texto como um documento, pois a leitora chega a solicitar maiores informações sobre o acontecido. Os outros dois comentários, retirados da página do facebook do escritor, também sugerem uma relação com o real no sentido de, no segundo destes, a existência anônima de Nêgo Jaime ser percebida como um fato e, no primeiro, o texto ter motivado a identificação do leitor com a sua experiência de vida.

Desta forma, entendendo, conforme Ong (1998), que diversamente do distanciamento oferecido pela escrita, permitindo análises mais refinadas por possibilitar a percepção individual de cada palavra, a versão digital de “A Natureza de Nêgo Jaime”, mais próxima ao registro oral, é marcada pelo estilo característico de um lugar de enunciação específico, não exigindo, por isso, adequação total à norma escrita que exige mais cuidado em sua elaboração pela possibilidade de correção. Partindo então do pressuposto de que, segundo Ong, o código da escrita difira do código oral no interior de uma mesma língua, sendo, de um lado, o código escrito considerado elaborado, dependente necessariamente da escrita para se constituir e da impressão para o seu desenvolvimento, e, de outro, o código oral considerado restrito, próximo ao cotidiano, bem como apoiado em construções formulares e acumulativas características das culturas orais, a versão digital do conto aqui analisado sugere a simulação de um código de base oral, centrado em seu respectivo contexto, enquanto a versão impressa, embora ainda mantenha a ligação com o seu contexto, se abre em direção a um código de base escrita, centrado na própria linguagem.

No que se refere aos desdobramentos da oralidade secundária na era eletrônica e a sua ligação com a hibridização dos gêneros literários e com a flexibilização dos contratos de leitura em relação ao real e à ficção, talvez o conto “A

Natureza de Nêgo Jaime” tenha oferecido a possibilidade de pensar no papel que os suportes assumem na construção dos contratos de leitura, pois, conforme Ong (1998), em um suporte impresso, por exemplo, tanto as palavras estão isoladas do contexto falado por estarem inseridas em um texto, quanto o próprio escritor e o leitor, cada um na sua intimidade, constroem ficções imitando uma conversa. Para o pensador, isso se relaciona ao fato de os gêneros literários retratarem diferentes modos de se imitar essa conversa indo até ao modo de *Finnegan's Wake* que, apesar de ser oral no sentido de se adaptar bem à leitura em voz alta, a voz e o público cabem somente no cenário imaginativo da própria obra que, de acordo com Ong, foi feita para a impressão, pois o modo de construção do livro não possibilitaria a reprodução exata em cópias manuscritas. No caso de “A Natureza de Nêgo Jaime”, a escrita de Ferréz parece ser predominantemente de base oral, por privilegiar a aproximação de um contexto cotidiano real associado a uma ação ligada a um lugar de enunciação específico, mas, quando veiculada em suportes impressos, carrega características que sugerem um movimento em direção ao código da escrita através de adequações a normas linguísticas e da estratégia de se dissociar o texto da homenagem a Nêgo Jaime, permitindo uma fruição mais aberta por não se relacionar o personagem a uma pessoa.

Pensando, então, na construção do protagonista de “A Natureza de Nêgo Jaime”, é possível perceber o seu sentimento de abandono provocado pelo seu desejo que rompia com os objetivos e metas traçados para a classe a que pertencia. Deleuze e Guattari (2010) consideram que as produções do capitalismo, entre elas, a arte e a ciência, nem sempre se sujeitam completamente à axiomática do regime porque fazem escapar alguns fluxos descodificados e desterritorializados, pois apesar de a máquina capitalista cercar os cortes através de constantes movimentações, não consegue impedir que continuem a ser produzidos.

Embora impossível sem a ordem das causas, a esquiza só devém real por algo que é de uma outra ordem: o Desejo, o desejo-deserto, o investimento de desejo revolucionário. E é seguramente isto que mina o capitalismo: [...] Um fluxo descodificado, desterritorializado, que corre demasiado longe, que corta fino demais e que escapa à axiomática do capitalismo. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 501).

Sendo assim, a arte e a ciência, por exemplo, e, neste caso, um conto, para Deleuze e Guattari, possuem uma potencialidade revolucionária no sentido de fazer escapar fluxos descodificados e desterritorializados que forçam um questionamento da axiomática social, podendo colaborar, então, com as sugestões de linhas de fuga

aos limites impostos pela máquina capitalista que, apesar de serem permeáveis a manifestações de interesses tidos como racionais, podem não suportar manifestações de desejo, como as de Nêgo Jaime, desconcertando essa racionalidade porque surgem de um desejo irracional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eu lembrei do Racionais, reflexão:
 aí, "os próprio preto num tá nem aí com isso, não".
 É um clichê romântico, triste.
 Vai perceber, vai ver, se matou e o paraíso não
 existe.
 Eu ainda sou o Emicida da Rinha.
 Lotei casas do Sul ao Norte,
 mas esvaziei a minha.
 E vou por aí Taliban,
 vendo os boy beber dois mês de salário da minha
 irmã.
 Hennessys, avelãs, camarins, fãs, globais.
 Mano, onde eles tavam há dez anos atrás?
 Showbiz, como a regra diz, lek,
 a sociedade vende Jesus, por que não ia vender rap?
 O mundo vai se ocupar com seu cifrão
 dizendo que a miséria é que carecia de atenção.*

(EMICIDA; PITY, 2013)

Emicida é mais um *rapper* que se insere diretamente em suas letras, reforçando essa característica das expressões da cultura do *hip-hop*. Especificamente nos versos citados acima, porém, há ainda outros elementos possíveis de serem associados aos contos de Ferréz, à nova literatura marginal e até mesmo à produção literária brasileira contemporânea. Isso porque, além da ficcionalização da vida do autor, há a tentativa de se demonstrar fidelidade às tradições locais da periferia na afirmação “Ainda sou o Emicida da Rinha” (referindo-se à “Rinha dos MC’s, um dos principais eventos de *hip-hop* que se destaca, principalmente, pelas batalhas de rimas nas quais o *rapper* Emicida ganhou notoriedade), aspecto comum na nova literatura marginal que se orienta a partir da afirmação do território periférico, porém, ao mesmo tempo, nota-se alguma celebração nos versos relacionados à conquista de sucesso pelo MC. Essa celebração, no entanto, parece ser abafada pela necessidade do eu-lírico de justificar o seu sucesso e, conseqüentemente, transformada em um tom dominado pela frustração. Já no que se refere aos aspectos de construção dos versos, a

linguagem coloquial e as gírias dividindo o espaço com a norma culta, além da relação proposta entre o *rap* e Jesus, expressam as ambiguidades comuns desse tipo de produção que transita entre o centro e a periferia, entre o orgulho e o ressentimento de pertencer a um grupo marginalizado. Ao que parece, essa ambiguidade resulta da tentativa de subverter o discurso hegemônico, pois embora a principal estratégia notada nos contos de Ferréz nesse sentido seja a assunção da marginalidade na linguagem, inserindo o sujeito periférico como o centro da ação, trata-se, predominantemente, de uma resposta às concepções dominantes e, portanto, afeta-se por esses valores. Desta forma, os contos de Ferréz, assim como a nova literatura marginal e os versos de Emicida retratam o imaginário do sujeito periférico de uma forma aberta para as contradições que envolvem uma posição social marcada pelo questionamento a um sistema opressor ao mesmo tempo em que tem os seus objetivos orientados pela mesma lógica criticada.

Nesse sentido, os contos de Ferréz mostraram-se produtivos para a análise da elaboração de personagens capazes de representar tipos presentes nas periferias e afetados pela lógica capitalista. Além disso, em função da extensão do gênero conto, o tom épico característico dos *raps* pôde ser mais bem detectado na representação dessas experiências coletivas. Por esse ângulo, também foi possível perceber a nova literatura marginal desempenhando a mesma função do *rap* de permitir o acesso à palavra aos sujeitos marginalizados. Assim, quando aqui se avalia algo como produtivo, a qualidade textual é indissociável do efeito no meio social que, no caso de Ferréz, se apresenta na firmeza da orientação da sua escrita pelo princípio ético característico do *hip-hop* que valoriza o comprometimento com a identidade periférica justapondo a ética de subverter o ponto de vista hegemônico sobre maiores preocupações estéticas. Isso não quer dizer, entretanto, que se ignore o trabalho estético, mas que o avalie a partir de pressupostos próprios ao *hip-hop* como, por exemplo, a referida contestação do discurso hegemônico, o dinamismo das construções do confronto entre o “nós” da nova literatura marginal e os “outros” representados por personagens associados às classes dominantes, a contundência da exemplaridade das narrativas, a riqueza da construção do ambiente periférico com os seus aspectos positivos e negativos, além do compromisso com o caráter de denúncia, contestação e resistência na escrita dos textos.

Os contos de Ferréz, portanto, se aproximam do *rap* pela ficcionalização do contexto das periferias a partir de pressupostos estéticos em comum. Por exemplo, a

presença marcante da oralidade nos textos ferrezianos está para o canto próximo ao nível da fala que caracteriza o *rap*. Pode-se afirmar, deste modo, que ambas as expressões prestigiam o recurso da oralidade, uma vez que as rimas, as repetições e o tom agonístico são elementos evidentes dessas produções. Além disso, tanto os contos de Ferréz quanto o *rap* se orientam a partir de uma visão maniqueísta entre centro e periferia, investem no tom pedagógico das suas narrativas exemplares e firmam contratos de leitura complexos com o público, uma vez que os dados ficcionais e factuais se entrecruzam. Este último ponto, aliás, apresenta novas questões com o advento das mídias digitais as quais estabelecem novas formas de relação entre autor, público e obra que necessitam de reflexões mais aprofundadas. Pode-se inferir, inicialmente, que o recurso da oralidade seja mais fortemente assumido nos suportes digitais em função da menor rigidez dos suportes impressos associados a uma tradição escrita capaz de impor um controle mais firme. Desta forma, os grupos de autores periféricos talvez possam se articular mais facilmente na internet, uma vez que é um espaço propício para se ignorarem as normas tradicionalmente estabelecidas, sejam elas linguísticas, éticas ou estéticas, para se reorganizarem a partir de pressupostos próprios. Essa hipótese, no entanto, careceu de maior fundamentação neste trabalho, pois se trata de um fenômeno extremamente recente que exige a continuidade das reflexões sobre a literatura produzida e consumida nos suportes digitais.

A nova literatura marginal, entretanto, é apenas um dos estilos da ficção brasileira contemporânea que circula tanto nos suportes digitais quanto impressos, com a particularidade de se relacionar com a cultura do *hip-hop* nacional, assimilando a preocupação ética à estética com a intenção de retratar a periferia a partir da perspectiva do próprio periférico, além de denunciar os abusos que acometem esses espaços, apresentar os aspectos positivos das comunidades e se oferecer como alternativa de resistência diante da desigualdade social que reduz drasticamente as possibilidades de vida dos sujeitos mais pobres. Esse forte compromisso ético da nova literatura marginal é um dos elementos que sinalizam a impossibilidade de encará-la como continuidade artística da literatura marginal das décadas de 1960\70, pois há uma diferença entre as classes dos participantes dos movimentos que o separam decisivamente, uma vez que a nova literatura marginal se orienta a partir de uma outra lógica de classe a fim de denunciar as desigualdades sociais. A posição assumida por escritores da nova literatura

marginal, como Ferréz, enriquece as perspectivas da produção literária brasileira apresentando outros pontos de vista sobre o contexto de violência do espaço periférico e as formas de resistência nesses lugares, como, por exemplo, os elementos da cultura do *hip-hop*.

Desta forma, as obras de autores como Ferréz oferecem outras possibilidades para o realismo nacional, pois além da perspectiva periférica, os recursos expressivos do *hip-hop* acabam internalizados na escrita e configurando novas maneiras de se obter o efeito de real, como a inserção de relatos de membros das comunidades em meio a uma obra de ficção, remetendo à valorização da fala no *rap*, ou a utilização de fotografias e ilustrações possíveis de serem associadas à influência do grafite. Esses recursos não apenas criam e intensificam o efeito de real ao emular a inserção das comunidades nas obras, como contam com as ferramentas digitais para que se efetivem e, com isso, expressem sentidos que extrapolam as periferias. A tendência de se aproximar vida e obra, por exemplo, faz com que a nova literatura marginal apresente alguma inclinação para a literatura de testemunho e para a autoficção. Isso porque a literatura de testemunho corresponderia à predisposição da nova literatura marginal de acentuar os dados factuais em função do compromisso político de provocar reflexões sobre direitos civis, enquanto a autoficção daria conta de empreendimentos estéticos mais ousados com o enfraquecimento do eu-biográfico. Dito de outro modo, os contos de Ferréz se aproximam ligeiramente da literatura de testemunho pela proposta de registro de traumas resultantes de situações extremas e, portanto, abrindo mão do caráter lúdico da escrita para a elaboração de uma identidade política coletiva capaz de questionar o discurso hegemônico. A autoficção, por outro lado, pode ser percebida com mais nitidez nos contos de Ferréz em função do atual contexto que favorece o retorno da influência dos autores na recepção das obras.

Esse contexto acaba favorecendo estratégias autobiográficas que emulam o relato mais próximo de experiências reais, mas, em contrapartida, para serem interessantes aos leitores, apresentam a tarefa estética de extrapolar o relato monológico para que o valor formal se sobreponha a qualquer “verdade” revelada na escrita. Nesse sentido, não basta que Ferréz apresente a perspectiva periférica e subverta as concepções dominantes, até porque desde 1960 a produção literária brasileira vem promovendo o descentramento das referências tradicionais dando visibilidade para pontos de vista antes ignorados. Além disso, desde o início de 1990

a ficção brasileira também se caracteriza, principalmente, pela assimilação das técnicas dos meios de comunicação de massa, pela proximidade entre autor e obra que problematiza os contratos de leitura e, uma de suas vertentes, pela eleição do espaço urbano para uma representação com traços brutalistas. Sendo assim, a particularidade dos contos de Ferréz, a exemplo da nova literatura marginal, parece ser a proximidade ao *rap* no sentido de incorporar recursos formais como a rima, a repetição, as gírias e a linguagem coloquial, além de representar experiências traumáticas a fim de questionar as hierarquias a partir do ponto de vista das periferias urbanas.

Excetuando, porém, as referidas particularidades acima, os contos de Ferréz não deixam de expressar a superficialidade do atual contexto narcisista que favorece as obras nas quais há a autoencenação dos escritores. Correspondendo ao fascínio pela exposição, não apenas Ferréz, mas parte dos autores da literatura contemporânea, como, por exemplo, Cristóvão Tezza, Ricardo Lísias e Silviano Santiago, internalizam em suas escritas a espetacularização da cultura midiática, mas também, a partir de narrativas de experiências traumáticas, acabam coletivizando os sofrimentos e expressando as imagens de relações sociais nos espaços urbanos baseadas no choque e na barbárie. Especificamente no caso de Ferréz, essa tendência hiper-realista na forma de narrar atua como uma espécie de estratégia de revide diante do preconceito direcionado ao sujeito periférico, uma vez que a reafirmação do seu lugar de enunciação por meio dos recursos da autoficção não apenas se vincula a uma sociedade midiática, como também a questiona com base em seus próprios termos. Isso porque, se em uma sociedade fortemente mediatizada, com a internet adquirindo cada vez mais centralidade na vida dos indivíduos, a figura do sujeito passa a ser crescentemente exaltada, visto o sucesso dos *reality-shows* que expressam o narcisismo e a indistinção entre o público e o privado, os recursos autobiográficos utilizados nos textos de Ferréz e no *rap* geralmente repetem a forma midiática, mas subvertem os seus conteúdos. Isto é, se a maioria dos produtos do entretenimento de massa exaltam o sujeito para expressar os valores hegemônicos do sucesso associado ao lucro, da riqueza vinculada ao consumo e da beleza como reflexo do individualismo, as manifestações ligadas à cultura do *hip-hop* costumam exaltar os valores do reconhecimento no interior das comunidades, do envolvimento com práticas culturais e da solidariedade.

Sendo assim, os contos de Ferréz analisados a partir da perspectiva do *hip-hop* nacional se apresentam, da mesma forma que o *rap*, como expressões com a possibilidade de representar alguma resistência aos padrões estabelecidos, sejam eles críticos ou de mercado. No entanto, essa possibilidade não se apresenta de maneira cristalina, uma vez que tanto Ferréz quanto os MC's não negam a intenção de se inserirem no mercado e de lucrarem com as suas produções. Sob essa perspectiva, o *funk* carioca representa talvez um caminho a ser evitado pelos autores de *rap* e da nova literatura marginal, pois o distanciamento do *Miami Bass*, do *Electro* e do tom local das letras do início do movimento no Rio de Janeiro, por um lado renderam os *hits* de, por exemplo, Latino e MC Leozinho que obtiveram o reconhecimento midiático e o lucro, mas, por outro, resultaram no esvaziamento ideológico dessas canções. Ao que parece, portanto, os contos de Ferréz se mostram mais produtivos quando orientados de maneira mais incisiva pela lógica do confronto que salienta a contraposição ética entre as expressões do *hip-hop* e as dos setores dominantes. Isso porque, desta forma, dificulta-se a cooptação dos contos como representações exóticas do grupo periférico, pois em vez de se moldarem por concepções já estabilizadas acerca dos marginalizados como figuras associadas a um comportamento ora bestialmente agressivo, ora estupidamente dócil, as melhores produções ferrezianas se estruturam com base no caráter coletivo da cultura do *hip-hop*, prestigiando os recursos da oralidade e das tradições locais, mas sem deixar de serem afetadas pelos valores do mundo capitalista em função do contexto do qual emergem.

Por exemplo, com o aporte teórico de Bakhtin e pelas reflexões sobre a autoficção, foi possível avaliar que alguns contos de Ferréz não alcançam o objetivo de construir personagens mais complexos do que os veiculados pelos meios de comunicação de massa por obedecer à mesma lógica de não dinamizá-los, mas de os limitar a uma visão pré-concebida pelo grupo, com a ressalva de, nesse caso, do grupo periférico e não daquele representado pelas mídias. Nesse sentido, a teoria acerca da perspectiva autoficcional permitiu refletir sobre as estratégias do escritor para a elaboração de um discurso contra-hegemônico, uma vez que privilegiando os aspectos internos dos textos a partir da orientação do seu gênero, a análise não se debruçou sobre a vida do escritor, mas sobre o modo como essas obras se configuram, se mais voltadas ao testemunho, ao conto ou à autoficção. Desta forma, foi possível estabelecer uma perspectiva crítica diferente daquela baseada no

exotismo do escritor pobre, pois se a evidente motivação de classe na escrita ferreziana apresenta alguma riqueza, esta se inscreve na forma como os seus textos internalizam e formalizam o preconceito, a segregação e a violência generalizada percebida no sistema capitalista, assim como a crítica ao individualismo potencializado pelo avanço tecnológico a partir da tomada da palavra como um exercício de liberdade para a expressão dos possíveis traumas e respostas dos sujeitos periféricos.

Deste modo, foi possível refletir sobre a concepção da violência como algo absurdo pelo ponto de vista periférico, com a intenção de questionar o estereótipo midiático da identidade do sujeito periférico limitada ao elemento da violência. Pode-se afirmar, portanto, que os contos de Ferréz não apenas se orientam de uma maneira diversa daquela vinculada aos padrões críticos dominantes por se configurarem mais pela lógica da voz do que da letra, reafirmando a postura coletivista prestigiada na cultura do *hip-hop* nacional como alternativa ao individualismo como valor burguês, como também apresentam um modo peculiar de lidar com os objetos culturais, colocando em xeque, dessa forma, a legitimidade do ponto de vista crítico que desconsidera os fundamentos da coletividade periférica. Diante disso, buscou-se compreender o *hip-hop* como uma expressão política associada às periferias urbanas e contraposta aos produtos exclusivamente comerciais vinculados à burguesia. Sob tal perspectiva, o elemento da oralidade foi privilegiado na análise dos textos a fim de identificar o choque dos pontos de vista hegemônicos e contra-hegemônicos inscritos na linguagem escrita tensionada pela lógica da voz. A partir desse procedimento foi possível identificar mais profundamente a elaboração de uma perspectiva maniqueísta que configura os personagens periféricos, basicamente, como honestos e obstinados, se contrapondo aos personagens mesquinhos e violentos associados às classes mais privilegiadas, uma vez que os textos se orientam como respostas às concepções preconceituosas acerca do sujeito negro e periférico a partir da perspectiva do marginalizado.

Esse ponto de vista, aliás, atua como recurso de insinuação de legitimidade em razão da proximidade do autor ao seu objeto, como se a suposta experiência do escritor lhe conferisse autoridade sobre o narrado. Contudo, a elaboração dos personagens associados à *outra* classe, nesse caso, às classes mais privilegiadas, se mostrou às vezes até mais produtiva do que a dos personagens periféricos, sugerindo a fragilidade dessa concepção de que a proximidade entre autor e objeto

garantisse maior expressividade das narrativas. Pode-se afirmar, por exemplo, que o elemento contextual mais evidente nos contos “Fábrica de Fazer Vilão” e “Pegou um Axé” é o desequilíbrio social, uma vez que os diferentes pontos de vista sobre a cultura do *hip-hop* nacional elaborados nesses textos se orientam pelos diferentes interesses de classe dos personagens ricos e pobres e se apresentam, inclusive, nas escolhas lexicais mais voltadas à coloquialidade dos personagens periféricos e mais distantes da oralidade aos personagens burgueses. Além disso, o elemento do preconceito acentua a percepção do desequilíbrio social por expressar o distanciamento entre as classes, ao ponto, por exemplo, da animalização dos personagens *rappers* de “Pegou um Axé” ao não serem nomeados pelo protagonista representante da classe média. Esse desequilíbrio social, portanto, é elaborado por uma perspectiva que associa a periferia à luta pela sobrevivência e ao silenciamento que lhe é imposto por uma estrutura violenta materializada pelo racismo e pelo autoritarismo policial.

Por outro lado, foi possível compreender, por exemplo, que o tom pedagógico associado ao *rap* a fim de direcionar alertas para as comunidades periféricas seja amenizado em alguns contos, embora a intenção de questionar os valores hegemônicos, como o consumismo e a cultura de massa, se mantenha. Esse questionamento se configura como uma tentativa de ruptura com as concepções dominantes por meio da subversão da norma padrão da Língua Portuguesa, bem como do abuso de gírias e palavrões a fim de desmascarar os discursos que estabelecem o senso comum. No entanto, esse compromisso ético parece ser tensionado pelos valores estéticos mais tradicionais da Literatura, uma vez que, por exemplo, “A Natureza de Nêgo Jaime” apresenta uma estrutura mais distante dos padrões críticos dominantes nos suportes digitais, ao passo que no suporte impresso apresenta diversas adequações à norma escrita e ao parâmetro letrado. Sendo assim, de um lado, há as necessidades coletivas da periferia de contestar os valores dominantes e, de outro, a autonomia criativa do escritor e os seus interesses individuais. Essa tensão se internaliza nos textos pela forte presença da figura do autor em sua obra, pois tanto pode resultar em uma produtiva estratégia de inserção no mercado pela via do exotismo em relação ao pobre que escreve sobre a sua vida quanto no abafamento das narrativas pela exacerbação da ideologia do escritor.

Além disso, o artifício das marcas de oralidade presentes nos contos de Ferréz expressa a concepção da palavra muito mais associada a uma tentativa de

agir do que a de se oferecer à fruição, visto o texto “A Natureza de Nêgo Jaime” que, apesar da sua versão impressa apresentar alguns indícios de uma tentativa de se aproximar aos padrões críticos dominantes, favorecendo uma atitude contemplativa em razão da dissociação do protagonista a um sujeito real, na sua versão digital a intenção de homenagear um suposto conhecido de Ferréz é explicitada. Ademais, o recurso da oralidade reforça o compromisso ético da nova literatura marginal com o contexto das periferias urbanas, pois diferentemente dos padrões críticos hegemônicos que prestigiam mais o resultado formal do trabalho do escritor com a linguagem, os contos de Ferréz expressam a característica do grupo identificado com a cultura do *hip-hop* nacional de questionar os valores estabelecidos a partir de um ponto de vista e de um registro caracteristicamente periféricos. Pode-se afirmar, portanto, que as características da psicodinâmica da oralidade sugeridas por Ong, sobretudo as repetições, o uso de expressões formulares, o tom agônico e a concepção da palavra como um acontecimento reforçam, nos contos de Ferréz, a potencialidade de enfrentamento aos valores hegemônicos inscritos na cultura letrada.

Contudo, a influência dos suportes digitais em relação à nova literatura marginal necessita de uma reflexão mais aprofundada, uma vez que há tanto uma influência na escrita dos textos como na recepção afetada pelo aumento da indefinição dos contratos de leitura. Isso porque, diante dos contos aqui analisados com versões digitais, foi possível inferir que há uma acentuação do desejo de real em relação aos textos veiculados na internet, talvez pela sensação de proximidade ao escritor motivada pela ideia de que ele próprio seja o responsável direto pela publicação e pela possibilidade de interação. No entanto, esse desejo de real parece conduzir os leitores para uma predileção pelos textos opinativos do escritor, vista a baixíssima interação existente nas publicações dos contos de Ferréz comparada ao grande número de comentários em outras relacionadas a posicionamentos do escritor acerca de temas como política, violência e cultura. Nesse sentido, pode-se inferir que Ferréz, a exemplo dos escritores da nova literatura marginal, ainda não encontrou os meios adequados para transformar as mídias digitais em ferramentas efetivamente produtivas para a formatação de um público, diferentemente do *rap* que não apenas atrai maior interesse por se tratar de uma expressão musical em vez de escrita em um país com tão pouco leitores, como também possui um público

mais jovem e mais consolidado para acessar os conteúdos presentes nas redes digitais.

Entretanto, partindo do pressuposto de que tanto a nova literatura marginal como o *rap* se vinculam à cultura do *hip-hop* nacional e, portanto, se configuram como expressões contra-hegemônicas, o público literário aparentemente reduzido pode refletir, na verdade, a formação de um grupo interessado esteticamente em padrões mais diversificados do que aqueles associados ao entretenimento de massa de grande apelo popular. Por outro lado, a incorporação de técnicas dos meios de comunicação midiáticos, como a assimilação do discurso publicitário e do consumismo, poderia sugerir um esvaziamento da proposta contra-hegemônica. Esse ponto, no entanto, pode se configurar como um diferencial de qualidade estética a partir da lógica do *hip-hop* nacional. Por exemplo, os contos “O Plano” e “O Barco Viking”, de Ferréz, aqui analisados, abordam o tema da alienação a partir de diferentes pontos de vista e técnicas narrativas que interferem na qualidade do resultado formal dos textos: “O Plano” evidencia a alienação promovida pelos meios de comunicação de massa, mas reproduz as técnicas desses meios; “O Barco Viking”, em contrapartida, representa o desejo orientado pelos padrões do mundo globalizado ao lado do problema do poder aquisitivo como barreira para a realização desse desejo a partir de uma estrutura narrativa que reforça a eterna insatisfação gerada por esse tipo de relação, uma vez que as breves falas dos personagens do conto não apenas reproduzem o automatismo de identidades pouco diversificadas, como atuam no sentido de desmascarar os discursos que legitimam os padrões. Há entre esses dois contos, portanto, uma diferença em relação à sujeição aos padrões dominantes e ao enfrentamento desses discursos a partir do ponto de vista associado à periferia que assimila criticamente as técnicas dos meios de comunicação de massa. Com isso, é possível identificar nos contos de Ferréz a capacidade para representar o imaginário do sujeito periférico orientado pelo consumismo, mas, além disso, os desejos íntimos dos seus personagens voltados para questões mais humanas, como, por exemplo, o sentimento de inadequação do personagem Nêgo Jaime e do protagonista de “O País das Calças Bege”.

Nesse sentido, a relação entre mercado e nova literatura marginal se apresenta em alguns movimentos que demonstram uma tentativa de inserção no cenário mais amplo da literatura brasileira por parte dos escritores periféricos e, no entanto, há uma demanda pela representação das classes marginalizadas, porém

sob o ponto de vista do pitoresco para arrastá-las para a esfera do exótico marcada, principalmente, pela violência espetacularizada. Contudo, os contos de Ferréz, sobretudo os de *Os Ricos Também Morrem*, parecem não se associar a essa espécie de “turismo de classe” que demonstra interesse pela representação exótica da periferia, pois os textos do escritor paulistano não abordam apenas o tema da violência, mas tocam em questões universais como a velhice, a infância e o amor, ambientadas nas periferias, a partir do ponto de vista de personagens periféricos e por meio de recursos estilísticos mais voltados para a voz do que para letras. Pode-se inferir, portanto, que os contos de Ferréz se vinculam menos ao mercado literário identificado com a classe dominante do que ao *hip-hop* como campo de comunicação contra-hegemônico.

Até porque os contos de Ferréz internalizam o problema da desigualdade social a partir de uma ampliação das questões que se associam a esse contexto, pois além da representação do sentimento de inadequação de personagens não identificados com os padrões hegemônicos, há, ainda, a expressão de pontos de vista permeados pela culpa, como o do narrador-protagonista de “O Barco Viking”, um senso comum perigosamente orientado pela violência, como notado em “Pegou um Axé”, afetando o medo das classes desfavorecidas, retratado em “Fábrica de Fazer Vilão” e a desorientação desses setores percebida em “O Plano” e “Negócios” culminando na representação da perspectiva de um bandido sobre as consequências e as motivações de crimes cometidos por pobres na sociedade brasileira em “Meu Querido Crime”. Nesse sentido, os contos ferrezianos aqui analisados apontam para uma explicitação da relação extremamente desigual entre as classes no Brasil e para a contestação do senso comum acerca da periferia, dos negros e das práticas criminosas como, por exemplo, da suposta imposição ética de se roubar bancos em vez de pais de família abordada em “Meu Querido Crime”. Ademais, é possível identificar nos contos a predominância da atitude contra-hegemônica característica da cultura do *hip-hop* nacional, primeiramente, pela expressão de perspectivas sinalizando interesses contrários aos padrões dominantes, como, por exemplo, da percepção desarticulada da lógica do consumo por parte dos personagens das crianças de “O Barco Viking” acerca do brinquedo de um estabelecimento comercial. Contudo, essa atitude contra-hegemônica se expressa, principalmente, na despreocupação com os padrões críticos dominantes na escrita dos contos, pois o prestígio direcionado mais à voz do que à letra, a

supervalorização do efeito de realidade dos textos e a preocupação ética que, por vezes, se sobrepõe ao resultado estético, são elementos que, além de reforçar a intenção de ruptura da nova literatura marginal, ainda desconcertam a racionalidade da crítica tradicional em função das inúmeras contradições presentes nas produções associadas à cultura do *hip-hop* nacional que se apresentam como as linhas de fuga mais produtivas para o questionamento do sistema vigente pela perspectiva periférica, uma vez que esse ponto de vista paira entre o deslumbramento com as riquezas do capitalismo, a frustração por conta da desigualdade social, as tentativas de adequação e a atitude de enfrentamento e ruptura com os padrões hegemônicos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, R. M. R. **Violência urbana como experiência coletiva e como arte em *Manual Prático do Ódio*, de Ferréz**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, MT, 2016. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/vi ewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4874697#>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- AZEVEDO, L. A. DE. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 10, n. 12, p. 31–49, 2008. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/179/182>>. Acesso em: 08 nov. 2018.
- BAKHTIN, M. O Discurso no Romance. In: **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. 5. ed. São Paulo, SP: Hucitec, 1990. p. 71–106.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6ª ed. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARRETO, C. DE O. **Narrativas da "frátria imaginada" Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5404>>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- BARROS, G. V. **A literatura marginal periférica nos movimentos sociais em rede**. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora (UFJF), MG, 2017a. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4565>>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo, SP: Perspectiva S.A., 2004.
- BAUMAN, Z. **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Tradução: Jospe Gradel. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIN, M. A. **As redes de escrituras nas periferias de São Paulo: a palavra como manifestação de cidadania**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), São Paulo, SP, 2009. Disponível em: <<https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/4052/1/Marco Antonio Bin.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. A representação de territórios marginais

na ficção brasileira contemporânea: os casos de Ferréz e Marcelino Freire. **Antares: Letras e Humanidades**, Caxias do Sul, Rs, v. 6, n. 12, p.36-50, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2972/1804>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

BRANDILEONE, A. P. N. A literatura marginal e seus mecanismos de legitimação e consagração. **Boitatá**, n. 21, p. 128–142, jan-jul 2016. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31258>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

BRANDILEONE, A. P. N. Polêmicas da vida (pós)moderna: o embate entre Ferréz e Luciano Huck. **Patrimônio e Memória**, v. 13, n. 2, p. 44–57, 2017. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/767/961>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

BRANDILEONE, A. P. F. N.; ALONSO, M. Entre dissonâncias e subversões: a experimentação formal nas narrativas de Ferréz e Claudio Galperin. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 28, n. 1, p. 13–28, 27 abr. 2018. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/12906/11087>>. Acesso em: 27 maio 2018.

BRANDILEONE, A. P. F. N. “**Terrorismo literário**”: manifesto da Literatura Marginal. V SIMELP - Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa. **Anais...Lêcce**, Itália: Università del Salento, 2017. Disponível em: <sibese.unisalento.it/index.php/dvaf/article/view/17946%0A>. Acesso em: 7 ago. 2018.

CAMPOS, G. A. DE. **Cultura na trincheira**: Literatura Marginal e o chão de fricção. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários de Literaturas de Língua Portuguesa) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02072013-105838/pt-br.php>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

CARVALHAL, T. Poéticas da apropriação: Autoficção e estratégias da margem em Washington Cucurto e Ferréz. **celarg.org**, p. 1–17, 2013. Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_public/carvalhal_thiagocc.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2018.

CARVALHO, R. **Ferréz**: Os ricos também morrem. 2015. Disponível em: <<https://literaturapolicial.com/2015/06/15/ferrez-os-ricos-tambem-morrem/>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

CENTRAL, F. A Bactéria FC. **O Espetáculo do Circo dos Horrores**. São Paulo, SP: Fação Central Produções Fonográficas, 2006.

CERA, F. B. Corpus: a vida política. **Revista Literatura e Autoritarismo**, 2007. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num10/art_08.php> Acesso em: 28 mar. 2018.

CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. Tradução: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CRUZ, A. DE S. **Narrativas contemporâneas da violência**: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7V3GHU/tese___ad_lcio_de_sousa_cruz.pdf;jsessionid=7CF9F2504BB7B346A0DF2A67CF4FE972?sequence=1>. Acesso em: 26 maio 2018.

DALCASTAGNÈ, R. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, p. 33–77, jan. 2002. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2214/1773>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

DALCASTAGNÈ, R. Vivendo a ilusão biográfica: a personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. **Literatura e Sociedade**, p. 112–125, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19634/21698>>. Acesso em 28 mar. 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 31, p.87-110, jun. 2008. Quadrimestral. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2021/1594>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, SP: 34, 2010.

DJONGA; CONKÁ, K. Estouro. **O menino que queria ser Deus**. Belo Horizonte, MG: Ceia Ent., 2018.

EBLE, L. J. **Escrever e inscrever-se na cidade**: um estudo sobre literatura e *hip-hop*. Tese (Doutorado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UNB), Brasília, DF, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/23045>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

EMICIDA; PITY. Hoje Cedo. **O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui**. São Paulo, SP: Laboratório Fantasma Produções, 2013.

FAEDRICH, A. Autoficção em teoria: a terceira margem. In: WERKEMA, A. S.; OLIVEIRA, A. L. M. DE; SOARES, M. V. N. (Org.). **Figurações do real (literatura brasileira em foco VII)**. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2017. p. 91–107.

FERNANDES, Rinaldo de. O Conto Brasileiro do Século XXI. **Revista Graphos**, UFPB/PPGL, v. 14, n. 1, p. 173-188, ago. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/13407/8087>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

FERRÉZ. **Manual prático do ódio**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2003.

FERRÉZ. **Ninguém é Inocente em São Paulo**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva Ltda., 2006.

na contemporaneidade. **Revista Entrelaces**, v. 1, n. 9, p. 130–145. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/6409/30610>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

LEITE, A. E. Marcos fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo. **Revista Estudos Culturais**, v. 1, n. 1, p. 1–20, jun. 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/98368/97105>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. 2ª ed. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2014

MALMACEDA, A. L. B. **A literatura nas canções dos racionais MC'S**: uma análise comparatista à luz de Rubem Fonseca, Paulo Lins e Ferréz. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), Lisboa, Portugal, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/30353>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

MARTINS, A. F. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS, 2014. Disponível em: <repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>. Acesso em: 28 mar. 2018.

MARX, K. **O Capital**: crítica da economia política (Livro 1; o processo de produção do capital). São Paulo, SP: Boitempo, 2013.

MIRANDA, W. S. Diálogos possíveis: do rap à literatura marginal. **Darandina**: revista eletrônica, v. 4, n. 1, p. 1–18, 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/Diálogos-possíveis-do-rap-à-literatura-marginal.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

MOASSAB, A. **Brasil Periferia(s)**: a comunicação insurgente do *Hip-Hop*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, SP, 2008. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/5158>>. Acesso em: 27 maio 2018.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **'Literatura marginal'**: os escritores da periferia entram em cena. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/en.php>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

NAVES, S. C. “Eu quero frátria”: a comunidade do rap. In: NAVES, S. C.; ORG, F. C. (Org.). **A canção brasileira**: leituras do Brasil através da música. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2015. p. 64–75.

NEVES, L. M. B. DAS. **Ferréz e a Literatura marginal**: literariedade em discussão em *Capão pecado* e *Manual prático do ódio*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, RS, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.furg.br/handle/1/4860>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

OLIVEIRA, Acauam Silvério. **O fim da canção?** Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09102015-154802/pt-br.php>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

OLIVEIRA, A. “Quanto vale o show?”: Racionais MC's e os dilemas do rap brasileiro contemporâneo. **Música Popular em Revista**, v. 1, p. 113–137, 2018. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/1010>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

OLIVEIRA, R. P. DE. De Coetze a Ferréz : lições de humanismo e realismo. **Nau Literária**, v. 05, p. 1–11, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/9759/5786>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

OLIVEIRA, V. L. DE. Outros retratos , outras vozes na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 50, p. 237–253, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000100237&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 28 mar. 2018.

ONG, W. **Oralidade e cultura escrita**. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

PATROCÍNIO, P. R. T. DO. **Escritos à margem**: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=16720@1>. Acesso em: 05 set. 2018.

PATROCÍNIO, P. R. T. DO. Ferréz: ética e realismo. In: FARIA, A.; PATROCÍNIO, P. R. T. DO; PENNA, J. C. (Eds.). **Modos da margem**: figurações da marginalidade na literatura brasileira. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2015. p. 456–481.

PELLEGRINI, T. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 11, p. 11–36, 2009. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/212>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

PENNA, J. C. **Escritos da sobrevivência**. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2013.

PENTEADO, G. O narrador do gueto: marginalidade e engajamento na literatura de Ferréz. **Boitatá**, v. 21, p. 241–256, jan-jun 2016. Disponível em: <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.inf.br/site/arquivos/revistas/1/L09-O NARRADOR DO GUETO.241-256.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. 1ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016.

RACIONAIS MC'S. Diário de um detento. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo, SP: Cosa Nostra Fonográfica, 1997.

RACIONAIS MC'S. Salve. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo, SP: Cosa Nostra Fonográfica, 1997b.

RACIONAIS MC'S. Fórmula mágica da paz. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo, SP: Cosa Nostra Fonográfica, 1997c.

ROCHA, J. Rapensando. In: OLIVEIRA, S. R. (Org.). . **Literatura e Música**. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 135–157.

SANTOS, C. C. DOS. **Capão Pecado e a construção do sujeito marginal**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-09032009-174435/>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2009.

SEGRETO, Marcelo. **A linguagem cancional do rap**. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-16062015-131826/pt-br.php>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

SEGRETO, M. A presença da fala na melodia do rap. **Música Popular em Revista**, v. 1, p. 7–34, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/1002/1097>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Ed.). . **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: UNICAMP, 2003. p. 45–56.

SEVERIANO, J. Um panorama da música popular brasileira na virada do milênio. In: **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo, SP: Ed. 34, 2008. p. 454–461.

SILVA, M. F. DA. No enalço da contemporaneidade: um olhar para a narrativa brasileira da década de 90. **Ícone - Revista de Letras**, v. 3, n. 2, p. 31–52, 2008. Disponível em: <<http://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/5121/3391>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

SOUZA, R. DE. **O “caso Ferréz”**: um estudo sobre a nova literatura marginal. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, SP, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94076/souza_r_me_assis.pdf?squence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 mar. 2018.

SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária: Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. **Literatura e Sociedade**, p. 60–81, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/19619/21683>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

TAMAGNONE, Diego; OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. A igualdade da lei e a diferença da literatura: a narrativa marginal de Ferréz. **Revista Língua & Literatura**, Frederico Westphalen, Rs, v. 15, n. 24, p.31-47, ago. 2013. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/826/1557>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

TENNINA, L. Ferréz: além do documental. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 50, p. 277–292, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/24146/17246>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

VERAZZANI, G. D. **Capão Pecado e as estratégias de sabotagem**: um romance popular às ideologias dominantes e mobilização das massas. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juíz de Fora (UFJF), Juíz de Fora, MG, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.ufjf.br:8080/xmlui/handle/ufjf/1408?show=full&locale-attribute=en>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

XAVIER, Andreza Silva. **Do hip hop à literatura, da literatura ao hip hop**: vozes da resistência em *Ninguém é Inocente em São Paulo*, de Ferréz. TCC (Letras – Português Bacharelado/Licenciatura) Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2012. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/3978/1/2012_AndrezaSilvaXavier.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2018.