

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

Valentina Figuera Martínez

Rap: relato da periferia

Um estudo da linguagem poética em *Determinação*, de Ferréz

São Carlos-SP
Fevereiro de 2019

VALENTINA FIGUERA MARTÍNEZ

Rap: relato da periferia

Um estudo da linguagem poética em *Determinação*, de Ferréz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) do Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), como requisito para a obtenção do título de Mestra em Estudos de Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História, Cultura e Sociedade

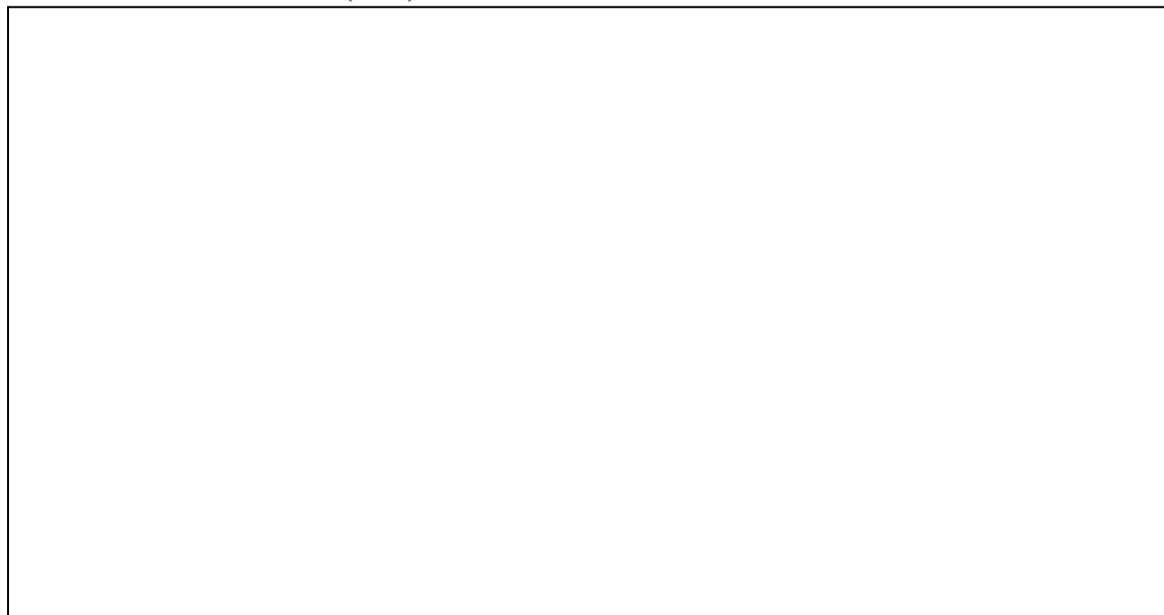
Orientadora: Prof^ª Dra. Diana Junkes Bueno Martha

São Carlos-SP
Fevereiro de 2019

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

This research was financed by the *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)* – Brazil. Financing Code: 001.

**Ficha catalográfica elaborada pelo Departamento de Processamento Técnico (DePT)
da Biblioteca Comunitária (BCo) da UFSCar**



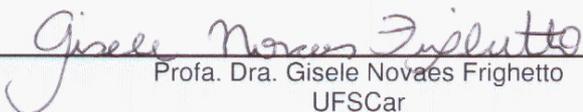


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

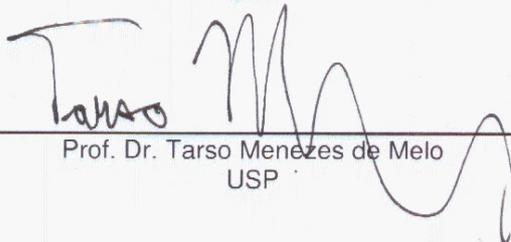
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Valentina Antonieta Figuera Martinez, realizada em 27/02/2019:

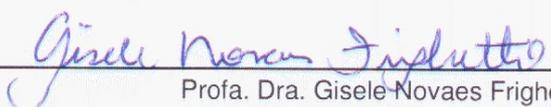


Profa. Dra. Gisele Novaes Frighetto
UFSCar

Profa. Dra. Lucía Tennina
UBA


Prof. Dr. Tarso Menezes de Melo
USP

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Lucía Tennina e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ao) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.



Profa. Dra. Gisele Novaes Frighetto

A Neca (in memoriam).

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Brasil (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos.

À minha orientadora, poeta e professora doutora Diana Junkes, pela acolhida no Brasil e por me mostrar caminhos de leveza com a poesia, pelo apoio e confiança que dedicou a minha pesquisa nesses últimos anos. Agradeço por todas as leituras atentas, pelas sugestões e críticas, pelos livros e estímulos que me ajudaram a completar este trabalho. Agradeço também pelo incentivo a continuar no universo contagiante da pesquisa.

À professora doutora Lucía Tennina e ao professor doutor Tarso de Melo, pelas generosas leituras, observações e comentários sobre meu texto de qualificação. E por aceitarem, mais uma vez, o convite para a banca de defesa.

A mi hijo, Adrián, por su paciencia, valentía y nobleza, por llenarme de amor todos los días con su sonrisa, su dulzura, sus ojos brillantes y sus dibujos. Por resistir cada ausencia y tener la sabiduría de conservar esa fortaleza, sensibilidad y pureza tan genuina.

À minha irmã Angélica Figuera Martínez, pelo amor, apoio incondicional, paciência e pelos sacrifícios durante esses anos de pesquisa acadêmica. Agradeço pela dedicação ao Adrian, pelo afeto, pelo sossego e pelas palavras de encorajamento para que eu seguisse em frente. Pelos chás quentes e comidas gostosas que inspiraram muitas linhas desta pesquisa.

Às amigas latino-americanas que ganhei no Brasil, agradeço pelo carinho. À Emilia Spahn, amiga, colega de mestrado e companheira de luta, pela força e apoio com os cuidados do Adrian, pela leitura crítica de trabalhos, pelos churrascos, mates e *pastafrolas* que avivaram tantas horas de discussões. À Valentina Vinzón, mulher guerreira e inspiradora, pela amizade sincera. Agradeço pelo caderno de notas que serviu de repositório de ideias, autores e reflexões nos últimos meses de pesquisa. Nas horas mais pesadas e cansativas olhava para a capa desse caderno em que está estampada uma ilustração desta forte menina argentina mostrando o músculo do seu braço com uma fala enérgica: “*¡Nosotras podemos!*”. À Estefanía Sepúlveda, colega de mestrado e amiga do Chile, pelo carinho e boas conversas. À Rebeca Mega, pela amizade sincera, pelas observações valiosas, pela leitura crítica, pelos brigadeiros e pelas cervejas e conversas que ajudaram a tornar mais prazeroso este caminho. À Gisele Frighetto, amiga e professora doutora

no PPGLit, pelas conversas instigantes sobre literatura contemporânea e teoria literária, pelas cervejas e piadas para descontrair o lado sofrido da pesquisa.

Ao Marcel Márquez, companheiro e cúmplice de conversas literárias, pela boa música, pelo apoio incondicional, pelos livros e pela comida que acompanharam parte desde caminhar.

Ao Juliano Pereira, músico e amigo, pelas considerações musicais, pela disposição e pela seriedade para escutarmos, juntos, o disco que dá vida a esta pesquisa.

Tupy or not tupy, that is the question.

OSWALD DE ANDRADE

Resumo

O objetivo desta pesquisa é estudar as letras das canções de *rap* de Ferréz – escritor de literatura marginal da periferia de São Paulo –, a partir de uma perspectiva literária, apresentando-as como um objeto poético rico em sonoridade, rimas e ironias, entre outros elementos que oportunizam a manifestação da cultura urbana das classes sociais marginalizadas. Antonio Candido, em *O direito à literatura*, entende *literatura* como “todas as criações de toque poético” (CANDIDO, 2004, p. 174), produzidas em todas as culturas, por todas as camadas da sociedade. Considerando este princípio que toma, portanto, a literatura como um direito humano inalienável, esta pesquisa analisa as letras do CD *Determinação*, de Ferréz, como poemas, a partir das definições de texto poético de Roman Jakobson (2010) e Octavio Paz (2013). Para a abordagem do caráter cultural, político e social, parte-se das contribuições de Ecio Salles (2007) juntamente com as reflexões sobre a releitura da história e da figura do narrador de Walter Benjamin (1987). Esta análise revela um contexto social na periferia urbana brasileira, portanto, defende-se que o *corpus* pode ser lido desde um âmbito poético transformador que responde a uma função estética, determinada pela necessidade de produzir relatos da periferia que penetrem no sistema de produção cultural. Examina-se, também, em que medida essa função transformadora tem impacto na obra poética do autor, o que já poderia justificar esta pesquisa. O presente estudo justifica-se, ainda, por tomar o *rap* como manifestação literária, ampliando as fronteiras do conceito de literatura sem perder de vista o caráter estético e poético – o que permitirá, nos termos de Benjamin (1987), a compreensão dos novos relatos que a canção de *rap* engendra.

Palavras-chave: *hip hop*; *rap*; Ferréz, literatura marginal; poesia; *Determinação*.

Resumen

El objetivo de la presente investigación es estudiar las letras de las canciones de *rap* de Ferréz – escritor brasileño de literatura marginal de la periferia de Sao Paulo –, a partir de una perspectiva literaria, presentándolas como un objeto poético rico en sonoridad, rimas aliterantes e ironías, entre otros elementos que permiten la manifestación de la cultura urbana de las clases sociales marginalizadas. Antonio Candido, en *O direito à literatura*, define a esta arte como “todas las creaciones de toque poético” (CANDIDO, 2004, p. 174) producidas en todas las culturas, en todos los estratos sociales. Por lo tanto, basados en este principio que considera a la literatura como un derecho humano inalienable, la presente investigación analiza como poemas las letras del CD de *rap Determinação*, de Ferréz, a partir de las definiciones de texto poético de Roman Jakobson (2010) y Octavio Paz (2013). Para abordar el carácter cultural, político y social se partirá de las contribuciones de Ecio Salles (2007), conjuntamente con las reflexiones sobre la relectura de la historia y la figura del narrador de Walter Benjamin (1987). Este análisis revela un contexto social en la periferia urbana brasileña, por lo tanto, se defiende que el *corpus* puede ser leído desde un ámbito poético transformador, que responde a una función estética determinada por la necesidad de producir relatos desde la periferia para penetrar el sistema de producción cultural. También se examina en qué medida esa función transformadora impacta la obra poética del autor, lo cual justifica la presente investigación. Además, el estudio planteado se justifica porque considera al *rap* como manifestación literaria, ampliando las fronteras del concepto de literatura sin perder de vista el carácter estético y poético, lo que permitirá – en los términos de Benjamin (1987) – la comprensión de los nuevos relatos que la canción de *rap* engendra.

Palabras clave: *hip hop*; *rap*; Ferréz, literatura marginal; poesía; *Determinação*.

Lista de imagens

Figura 1 – Foto em <i>Capão pecado</i> (a).	p. 43
Figura 2 – Foto em <i>Capão pecado</i> (b).	p. 43
Figura 3 – Foto em <i>Capão pecado</i> (c).	p. 44
Figura 4 – Foto em <i>Capão pecado</i> (d).	p. 44
Figura 5 – <i>Design</i> do escudo constante de uma das páginas do encarte.	p. 67
Figura 6 – Face de Ferréz, ilustrada por Mutarelli.	p. 67
Figura 7 – Encarte de <i>Determinação</i> .	p. 68
Figura 8 – Foto de Teresa Eça incluída em <i>Capão pecado</i> (2000).	p. 69
Figura 9 – Foto de Teresa Eça incluída em <i>Capão pecado</i> (2000).	p. 69

Sumário

Considerações iniciais	p. 12
Capítulo 1	p. 18
1.1 <i>The Last Hope</i> : dos Estados Unidos ao Brasil	p. 18
1.2 O <i>rap</i> na literatura marginal: retroalimentação de ritmo e poesia reverberando na periferia	p. 23
Capítulo 2	p. 34
2.1 Ferréz, datilógrafo do gueto	p. 34
2.2 Olhares acadêmicos sobre a obra de Ferréz	p. 40
Capítulo 3	p. 60
3.1 Raios X de <i>Determinação</i>	p. 62
3.2 <i>Determinação</i> : uma poética utilitária, coletiva e exortativa	p. 72
Considerações finais	p. 94
Referências	p. 99
Anexo	p. 116

Considerações iniciais

Há quase duas décadas a produção literária de Ferréz circula em diferentes espaços da periferia da cidade de São Paulo, onde surgiram autor e obra e onde o escritor exerce, também, ações sociais, voltadas para o autorreconhecimento e para a reconstrução identitária, a produção de conhecimento e valorização da comunidade. A literatura marginal – movimento que o escritor abraça desde o início da sua carreira – engloba as obras produzidas e veiculadas à margem do circuito editorial comercial, que rompem com o cânone estabelecido e com os mecanismos tradicionais de circulação literária, adotando formas híbridas para mostrar um universo literário classificado, por muitos críticos – tais como Flora Sussekind (2004, p. 12) –, como “neodocumentalismo”. São obras escritas por grupos sociais marginalizados que tematizam a sua realidade e suas vivências com fortes traços de linguagem oral, marcada pela valorização do ritmo que evoca, entre outros aspectos, a rapidez da vida na periferia das grandes cidades brasileiras do século XXI. No caso de Ferréz, especificamente, a cidade de São Paulo, contada a partir do que ele mesmo denomina “fundo do mundo” (FERRÉZ, 2003).

Hoje, uma parte significativa da literatura marginal conseguiu penetrar o mercado editorial, chegando a leitores dentro e fora da periferia. Os seus principais autores são estudados nas universidades brasileiras, sendo Ferréz um dos mais resenhados pela crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos, juntamente com Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo (DELCASTAGNÈ, 2018, p. 204). Apesar disso, ainda não existe paridade entre os estudos da literatura marginal e outros tópicos tradicionalmente de interesse da crítica literária, como renomados autores da literatura brasileira. Muitos pesquisadores e pesquisadoras deparam-se, ao longo de suas pesquisas, com obstáculos adicionais atribuídos ao estilo dos textos marginais e as suas características formais que se relacionam, muitas vezes, a um preconceito solapado.

Um exemplo desse preconceito foi enfrentado por mim logo no início da pesquisa, diante de alguns questionamentos que recebi: “De fato, você pode estudar isso?”; “Mas que teoria você vai usar para abordar esses textos?”; “Entendo o valor social, mas não é um tipo de literatura elaborada, *mind-blowing*, que instiga ao leitor a pensar, percebe?”. Mesmo nos espaços mais abertos e receptivos existe, ainda, preconceito pela origem social dos escritores, pelo uso

predominante da linguagem oral e pelas histórias retratadas que, sendo da periferia, recaem em certo sensacionalismo sobre a violência e a desigualdade.

A motivação desta pesquisa é, em primeiro lugar, a investigação dos procedimentos de criação e das motivações sócio-políticas implicadas no disco *Determinação*, em que vozes oprimidas pelo discurso religioso e pela desigualdade social encontram lugar de vazão; vozes que reivindicam lugares de fala, uma existência digna, enfrentando o “portão do Estado” (FERRÉZ, 2003). Em segundo lugar – e de modo mais amplo –, a pesquisa acabou por abarcar, por força de seu desenvolvimento, a necessidade de compreensão do movimento da literatura marginal em amplo sentido. Em terceiro lugar, sabe-se que a escolha do objeto diz muito sobre o posicionamento crítico e político do(a) pesquisador(a). Nesse sentido, e de modo mais íntimo, a motivação desse trabalho também diz respeito ao modo como percebo meu papel dentro da universidade, como alguém que valoriza e reivindica não apenas a perspectiva distanciada dos estudos sobre Ferréz, mas entende a pesquisa em sua dimensão social e política, como instância que reivindica a dignidade da condição humana em uma sociedade desigual (e, como se sabe, marcada pela injustiça social) e que reivindica, ainda, a valorização da comunidade e da coletividade como forma de transformação social.¹

O interesse pela obra de Ferréz surgiu com a leitura do livro *Saraus: Antologia. Movimento/Literatura/Periferia/São Paulo*, de Lucía Tennina (Tinta Limón Ediciones, 2014), antologia que apresenta todo um universo de autores de literatura marginal brasileiros que coletivamente estão construindo um movimento literário sólido, fora do eixo comercial, divulgando a poesia nos mais variados espaços, assumindo que ela precisa circular e ser lida/ouvida. Sem dúvida, a produção de conhecimento sobre os fenômenos literários surgidos “no fundo do mundo” é fundamental para a sua compreensão, difusão e valorização. Escrever e pesquisar sobre literatura marginal não é *arar en el mar*.

Nesta pesquisa, estuda-se o disco de rap *Determinação*, lançado em 2003 pelo compositor e escritor Ferréz, abordando-o a partir de uma perspectiva literária porque acredita-se no

¹ O leitor talvez se pergunte por que uma pesquisadora venezuelana se interessaria pela realidade brasileira. Para além da importância dessa realidade, é importante destacar que esta pesquisa é desenvolvida com base no Convênio PAEC/CAPES, para o qual fui selecionada na Venezuela para vir desenvolver o mestrado no Brasil. O projeto de pesquisa inicial abarcava um estudo comparado entre as obras de Ferréz e Apache, um *rapper* venezuelano. Todavia, dado o limite temporal do mestrado, optou-se por circunscrever o trabalho à obra de Ferréz, inclusive pela facilidade de contato com o autor e pela realização de pesquisas de campo.

parentesco entre canção e literatura como formas artísticas que dialogam na sonoridade, no ritmo, nas rimas, na oralidade e no imaginário poético construído. *Canção e literatura* provêm de uma mesma raiz e, no caso particular do *rap*, há uma compenetração sólida, consistente e cada vez mais explorada.² Neste trabalho, enfatiza-se a análise de algumas das letras e diálogos estabelecidos com outras artes, tais como fotografia, ilustração e vídeo.

Da perspectiva deste trabalho, é possível compreender que o trabalho de Ferréz neste disco tensiona elementos da sociedade tecnológica, ao mesmo tempo em que apresenta elementos de valor poético e estético fortemente arraigados à cultura negra. O disco dialoga com várias obras literárias do autor, produzidas antes e depois dele – como, por exemplo, *Capão pecado* (2000) e *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006). Tal aspecto é importante e contribui, também, para a justificativa da pesquisa na medida em que demonstra um projeto estético que se retroalimenta de modo peculiar, em espiral, com retomadas e avanços. Desse modo, ainda que o CD mostre um autor mais imaturo do que nas obras subsequentes, por ser seu primeiro trabalho musical, ele permite a avaliação desse projeto que Ferréz vem sustentando desde então.

No CAPÍTULO 1, é apresentada, de modo breve, a história do *hip hop* – sua origem, contexto histórico-social e suas principais influências, – bem como a chegada do movimento ao Brasil. No contexto de ditadura militar, vivida pelo país entre 1964 e 1985, o *hip hop* tornou-se uma opção de lazer e, mais do que isso, de expressão artística para jovens da periferia sedentos por produzir e criar arte com os seus próprios códigos e estéticas. Os cinco elementos do *hip hop* chegaram com força ao país e, para o caso do *breakdance*, a partir de meados da década de 1990, “Veio mais a notoriedade, [o movimento] estourou no Brasil todo. Foi uma época forte, até as academias ricas abriram espaço para a dança de rua”, conforme relata Nelson Triunfo (MARCO ZERO..., 2014). Progressivamente o movimento consolidou-se no país todo, sendo o *rap* o elemento que dialoga com a literatura marginal.

Em 1988 foi lançado o primeiro disco de *rap* que obteve repercussão nacional: *Hip hop Cultura de Rua*, com mais de 30 mil cópias vendidas, se tornando uma referência para a produção

² Em 2018, a Companhia das Letras fez dois lançamentos que respaldam esse diálogo entre canção e literatura: o disco *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC's, que virou livro; e o livro infantil *Amoras*, do rapper Emicida, “uma história cheia de simplicidade e poesia”, segundo refere a descrição da editora. Mais informações sobre as obras podem ser conferidas nos seguintes endereços: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=14619>> e <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=41343>>, respectivamente.

do gênero (TEPERMAN, 2015, p. 37). E assim foi se tecendo um movimento que congregava a poetas e *rappers* da periferia por igual para produzir versos com fortes traços da realidade desigual. Neste mesmo capítulo, incluímos um mapeamento da vinculação da literatura marginal com o *rap*, a relação orgânica entre estas duas manifestações urbanas, bem como os vínculos de alguns autores da periferia como o *hip hop*. Além do mais, mostra-se a relação de retroalimentação entre ambas as manifestações pelas proximidades territoriais e poéticas.

No CAPÍTULO 2 apresenta-se a trajetória literária e social do autor de *Capão pecado* na sua comunidade. Para um autor que tem desenvolvido inúmeros projetos literários e sociais dentro da sua comunidade – muitos deles fundamentais para o fortalecimento do movimento de literatura marginal, como a organização dos três atos da edição especial da revista *Caros Amigos*, que colocou na cena literária a produção de poetas e *rappers* –, parece um desafio superar a própria capacidade de inovação. Entretanto, Ferréz demonstra, em sua obra, que tem fôlego para tal. São dez livros publicados; programas de entrevistas; empreendedorismo constituído como movimento social na Loja 1DASUL; fundação da *ONG Interferência*, que oferece educação, cultura e arte a crianças e jovens de seis a 16 anos em Capão Redondo; lançamento de um disco de *rap*; organização de contos e crônicas de outros autores (e dele mesmo) reunidas em livros tais como *Literatura marginal: Talentos da escrita periférica* (Editora Agir, 2005); lançamento do audiolivro *Palavramas* (Editora Livro Falante, 2016); palestras e oficinas literárias por todo o país. Tudo concentrado em 20 anos de carreira. Apesar da vasta carreira como escritor e ativista social, Ferréz desafia os parâmetros entre “letrado” e “não letrado” – aspecto sobre o qual debruça-se, neste trabalho, para abrir o debate sobre o direito de fazer literatura sem formação acadêmica tradicional. O autor declara que sempre teve um ensino paralelo ao da escola, se interessando, por conta própria, pela literatura de sebo, formando parte da geração de escritores autodidatas, surgidos no período pós-ditadura militar (em especial a partir dos anos 1990) que construíram a sua carreira com iniciativas de formação próprias, aproveitando cada oportunidade para fortalecer o conhecimento empírico e construir um discurso crítico.

Nesse Capítulo são discutidos, também, aspectos da fortuna crítica das principais obras de Ferréz, sendo *Capão pecado* (2000) uma das mais discutidas do recorte de artigos acadêmicos selecionados. Esse romance é dos mais resenhados no escopo da literatura marginal e das obras voltadas à temática da violência, ao lado de *Cidade de Deus* (1998), de Paulo Lins, e *Estação*

Carandiru (1999), de Drauzio Varella. Apesar das variadas análises e considerações, a crítica destaca que *Capão pecado* reflete a realidade social brasileira por meio de novas linguagens expressivas, e defende-se que é importante reconhecer essa obra como uma tentativa de produzir um outro tipo de literatura, na qual as classes populares são *autorrepresentadas*. Essas novas formas de expressão – manifestadas através da linguagem oral menos ligada a estruturas gramaticais formais, com narração concentrada, direta e apelativa, que dialoga com outras artes e mídias, bem como propõe uma renovada produção de sentidos –, também merecem espaço dentro do campo literário. Nas palavras de Tânia Pellegrini (2008), para esse texto é necessário considerar outros critérios de análise, recorrendo a considerações teóricas de outras ciências para tentar compreender “o *sentido e a função* da produção da cultura” (PELLEGRINI, 2008, p. 202, grifo da autora).

O CAPÍTULO 3 está dedicado à análise poética das letras das canções do disco, fundamentada na teoria da poesia de Octavio Paz. Resulta importante relembrar a reflexão do poeta sobre linguagem social ou comunal que ajudou a compreender o universo poético que engendra a obra aqui estudada e a sua relação com a sociedade:

Cada vez que surge un gran poeta hermético o movimientos de poesía en rebelión contra los valores de una sociedad determinada, debe sospechase que esa sociedad, no la poesía, padece males incurables. Y esos males pueden medirse atendiendo a dos circunstancias: la ausencia de un lenguaje común y la sordera de la sociedad ante el canto solitario (PAZ, 2004, p. 70).

Os movimentos poéticos em rebelião surgem para romper paradigmas, produzindo choques pelas características formais e pelo hibridismo de influências. Vê-se, nas letras do disco *Determinação*, essa rebeldia poética plasmada em versos que não se encaixam em fórmulas preestabelecidas, seguem um ritmo próprio, violentam a gramaticalidade e, a nível semântico, questionam constantemente a subalteridade. O outro pilar da análise que permite olhar as letras desde uma perspectiva diacrônica é o pensamento de Walter Benjamin (1987), a partir do qual a noção de abertura da história para novos relatos é fundamental para a compreensão do papel de Ferréz, cuja voz poética instigante toma forma, sacudindo-se das ruínas, para apresentar uma outra versão dos fatos, questionando a condição de letargia da periferia. Críticas à condição de subalteridade, à construção de relações de poder que favorecem a exclusão, à hipocrisia de uma

sociedade que alimenta a pobreza moral e material da periferia, bem como vivências cotidianas são alguns dos elementos recriados com lirismo e diferentes figuras da linguagem. São discutidos também aspectos estéticos e políticos das letras para refletir sobre a territorialidade, a coletivização da fala, o engajamento político, bem como compreender outras reflexões críticas presentes no discurso poético.

Fundamentadas nas considerações de Paul Zumthor (2010), as discussões do Capítulo que encerra o presente estudo enfocam, ainda, a oralidade presente na poesia de Ferréz como estratégia para aproximar o ouvinte do universo linguístico da periferia, considerado “exótico ou marginal”.

Capítulo 1

“Hoje eu estou com frio. Frio interno e externo. Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus! preciso de voz”.

CAROLINA MARIA DE JESÚS In *Meu estranho diário* (1996)

1.1 *The Last Hope*: dos Estados Unidos ao Brasil

A sigla *rap* corresponde a *rhythm and poetry* (do inglês, “ritmo e poesia”), a versão mais consagrada deste elemento do *hip hop*, movimento de contestação com origem na diáspora negra que tem influenciado gerações de jovens nos últimos tempos. No final da década de 1970, os Estados Unidos atravessavam um período de instabilidade política após o escândalo de Watergate que provocou, em 1974, a renúncia de Richard Nixon à presidência – a primeira na história estadunidense. A instabilidade, entretanto, não alterou de modo significativo, nos anos subsequentes, a continuação de políticas de intervenção estrangeira e violação de direitos humanos pelo governo americano, incluindo o apoio a regimes autoritários na América Latina (como aos governos dos generais Ernesto Geisel, no Brasil, e Augusto Pinochet, no Chile). Todos os mecanismos e valores questionáveis do *establishment* estadunidense continuaram intactos, repercutindo social e culturalmente não só nos Estados Unidos, mas também em outros países do continente. O país apresentava níveis significativos de desemprego, 40% entre jovens negros (ZINN, 1980, p. 562), enquanto que, paralelamente, crescia a desigualdade social produto da distribuição desigual da riqueza.

No fim da década de 1970, o panorama em uma das cidades norte-americanas mais importantes não era muito diferente. Nova York era conhecida não somente por ter os arranha-céus mais altos do mundo, mas por ser uma cidade em falência, extremamente desigual, com graves problemas habitacionais, estagnação econômica, desemprego, invasão do *crack* e da heroína, criminalidade e falta de serviços básicos, sendo a população marginal a mais afetada. O

Bronx, distrito historicamente pobre de Nova York, com um número importante de população negra, hispânica e caribenha, era uma das regiões periféricas mais afetadas por esses problemas sociais, com mais de 60.000 casas e edifícios demolidos ou incendiados sob o argumento de implementação de programas governamentais de “renovação urbana” para deslocar a população de bairros de classe média baixa e pobre da cidade.³ Nas palavras de Joe Conzo (HIP HOP..., 2016), o Bronx “era uma grande decadência urbana“, uma região completamente destruída e carente de serviços públicos básicos. A origem do movimento *hip hop* ocorre nesse contexto de turbulência e agitação quando, em 1976, o DJ jamaicano Kool Herc transplantou ao South Bronx um velho costume dos jovens da Jamaica, o *toastie*: falas ou canções improvisadas sobre uma base instrumental.

Kool Herc preparava seleções ou colagens musicais (conhecidas como *sampling*) com os trechos instrumentais de canções escolhidas para festas que rapidamente se tornaram um sucesso entre os jovens afroamericanos. Afrika Bambaataa, ex-membro de gangue de rua e líder comunitário do Bronx, também contribuiu para o surgimento do movimento, quando, em 1978, em meio a uma grande efervescência cultural, cunha o termo “*hip hop*”, em referência a uma forma de dançar que consistia em saltar (*hop*) e movimentar os quadris (*hip*). Os DJs Grand Master Flash e Grand Wizard Theodor igualmente foram peças-chave para o desenvolvimento do movimento que marcaria o início de uma revolução musical.

O *hip hop* surgiu como a última esperança entre as ruínas simbólicas e materiais deixadas pela negligência do estado e consolidou-se como uma forma de manifestação cultural urbana perante a marginalização, a discriminação racial, a opressão e a falta de oportunidades da diáspora negra. Representa liberdade, identidade, comunidade, irmandade, atitude e consciência. O *hip hop* está composto do *rap*, que inclui o *Mestre de Cerimônia* (ou MC), o o DJ (ou *Disk-Jockey*) – o primeiro escreve e canta as letras, o segundo manipula o som –, o *breakdance* (dança) e o *grafite* (expressão plástica), elementos que, embora operem em conjunto ou separados, articulam uma forma de contestação social. Um quinto elemento também entra em jogo na história do movimento, quando Bambaataa passa a defender a importância de fomentar o

³ Mais informações sobre esta e outras estratégias similares em cidades estadunidenses, cf. *The Contested City*, de John H. Mollenkopf (Princeton University Press, 1983).

conhecimento como instrumento de transformação, combatendo a redução do *rap* a um produto meramente mercadológico.

Segundo Tricia Rose (1994), o *rap* é uma forma poética oral, desenvolvida dentro do movimento *hip hop* e fortemente vinculada a processos tecnológicos. O próprio fato de ter revolucionado a forma de fazer música com colagens musicais (*sampling*) e produzindo efeitos rítmicos manipulando, ao mesmo tempo, os vinis e os controles de uma mesa de som (*scratching*) significou uma sinergia sem precedentes da tecnologia com a poesia oral. A força da poesia é uma presença marcante no *rap*, e não em vão as raízes desse elemento estão no coletivo *The Last Poets* que, na década de 1960, inundou as ruas dos Estados Unidos com poesia *black* em protesto contra a desigualdade racial num país extremamente convulsionado após o assassinato de Martin Luther King e Malcom X. O *rap*, portanto,

[...] has remained critically linked to black poetic traditions and the oral forms that underwrite them. These oral traditions and practices clearly inform the prolific use of collage, intertextuality, boasting, toasting, and signifying in rap's lyrical style and organization (ROSE, 1994, p. 64).⁴

No Brasil, o *hip hop* entrou no início dos anos 1980 por meio do *breakdance*, quando um grupo de jovens da periferia que frequentava os bailes *black* – inspirados pelo furor do funk de James Brown – começou a se reunir no centro de São Paulo junto a MCs, DJs e grafiteiros que também acompanhavam as danças.⁵ Os bailes *black* que marcaram as décadas de 1970 e 1980 representavam uma alternativa de encontro e diversão, em plena ditadura, para uma população que não tinha praticamente nenhum tipo de acesso a oportunidades de lazer. Similar ao que acontecia no South Bronx, esses encontros mobilizaram de forma independente jovens das periferias, principalmente as de São Paulo e do Rio de Janeiro, mas espalhando-se também por outras cidades do país, com poderosos equipamentos de som tocando *funk* todos os sábados e

⁴ Tradução livre: “[...] tem continuado vinculado significativamente com as tradições poéticas negras e as formas orais que as subscrevem. Essas tradições e práticas orais explicam claramente o uso prolífico da colagem, intertextualidade, jactância, celebração e significado no estilo lírico e organização do *rap*” (ROSE, 1994, p. 64).

⁵ Em 1979 o produtor, ator e cantor Luís Carlos Miele gravou *Melô do Tagarela*, paródia da canção de hip hop grande sucesso internacional *Rapper's Delight*, do emblemático grupo estadunidense Sugarhill Gang. Essa música é, por vezes, considerada a primeira canção do gênero feita no Brasil, mas o seu criador não tem nenhum vínculo artístico, estético ou social com o rap nem com o movimento *hip hop*.

domingos. No Rio de Janeiro, muitos dos bailes eram promovidos pelas grandes equipes *Soul Grand Prix* e *Furacão 2000*. Em São Paulo o foco foi

[n]a rua Vinte e Quatro de Maio, no centro da cidade, [a qual] tornou-se ponto de encontro de Nelson Triunfo e do grupo Funk Cia. Outros dançarinos e frequentadores de bailes black também passaram a “colar”. Entre eles, Nino Brown, que mais tarde fundaria a Zulu Nation Brasil. Muitos jovens que trabalhavam como office boy transitavam por ali, aderindo ao movimento. A figura carismática de Nelson Triunfo e o talento dos dançarinos atraíam o interesse dos pedestres, que contribuía dando algum dinheiro em um chapéu que circulava ao final das apresentações. As rodas de break eram frequentemente desmanchadas pela polícia, mas os b-boys venciam pelo cansaço (TEPERMAN, 2015, p. 34).

Em 1985, a locação se transferiu para a estação de metrô São Bento, também no centro da cidade, e progressivamente se tornou um ponto de referência para o *hip hop* nacional. Também nessa época, a cultura *hip hop* começou a ganhar legitimidade com a publicação da primeira revista de dança de rua, *Dance o Break*, que retratava Nelson Triunfo, Funk Cia., entre outros *breakers*, e a gravação da abertura da novela *Partido Alto* para a Rede Globo mostrando vários dançarinos urbanos da Rua 24 de Maio de São Paulo. Outras iniciativas de divulgação criadas posteriormente⁶ (como as revistas *Pode Crê* e *Raça Brasil*) também contribuíram para a efervescência e inspiração dessa geração de jovens negros urbanos. “Veio mais a notoriedade, [o movimento] estourou no Brasil todo. Foi uma época forte, até as academias ricas abriram espaço para a dança de rua”, relata Triunfo (MARCO ZERO..., 2014). Em 1988, foi lançado o primeiro disco de *rap* que obteve repercussão nacional: *Hip hop Cultura de Rua*, com mais de 30 mil cópias vendidas, se tornando uma referência para a produção do gênero (TEPERMAN, 2015, p. 37).

Já na década de 1990, o *rap* tinha se consolidado como expressão artística nacional, retratando a identidade coletiva dos jovens da periferia e trazendo críticas à exploração capitalista, ao racismo, à discriminação e à brutalidade policial e tematizando assim as vivências dos bairros periféricos do Brasil. Na década de 2000 já estavam consolidados, na cena nacional,

⁶ As revistas *Rap Brasil* e *Rap Nacional* são, provavelmente, as mais conhecidas, mas dezenas de fanzines, jornais comunitários e publicações fora do eixo comercial circularam durante os primeiros 20 anos de surgimento e posicionamento do *hip hop* no Brasil.

coletivos culturais e ONGs que reuniam MCs, DJs, *breakers*, grafiteiros ou simplesmente pessoas interessadas no *hip hop* para organizar shows, eventos, oficinas e debates vinculados ao movimento. Houve, inclusive, em 2004, um encontro de lideranças *hip hop* com o presidente Luiz Inácio Lula da Silva, comandada pelo *rapper* MV Bill, criador, junto ao produtor Celso Athayde e à também *rapper* Nega Gizza, da Central Única das Favelas (Cufa), uma das organizações ligadas ao *hip hop* que tem ganhado maior repercussão nacional (TEPERMAN, 2015, p. 43).

Durante todo esse percurso de mais de 20 anos, o *hip hop* brasileiro tem desenhado a sua própria silhueta, espelhada numa poesia urbana que representa o imaginário subalterno. Somente na cidade de São Paulo acontecem, semanalmente, dezenas de saraus em regiões suburbanas, alimentados por poetas, *rappers*, assíduos frequentadores e leitores de poesia que interagem com a tríade poesia-*rap*-literatura desde o seu universo interior e a sua cotidianidade, mobilizando, além do mais, um mercado editorial independente. Esse circuito de saraus, que brotou significativamente em São Paulo a partir de 2001 (TENNINA, 2013, p. 13), incorpora *rappers* ou seguidores do gênero que passam a declamar ou ouvir poesias, consumir literatura com uma corporeidade particular e configurar um sistema simbólico de comunicação inter-humana que fomenta a produção de conhecimento, bem como permite visibilizar vozes obscurecidas e fomentar o autorreconhecimento da comunidade através de essa forma de arte.

No subcapítulo a seguir discute-se, em detalhes, essa relação para entender porque o *rap*, não apenas na sua origem, mas na sua constituição estética, se alimenta da poesia e vice-versa.

1.2 O *rap* na literatura marginal: retroalimentação de ritmo e poesia reverberando na periferia

Um dos desafios ainda vigentes deste século é a superação das condições de pobreza, concentrada nas periferias dos grandes centros urbanos. Anualmente, delegações de milhares de países se congregam em reuniões internacionais para atualizar números, discutir estratégias e estabelecer compromissos com vistas à superação das desigualdades sociais. A imprensa noticia com frequência os embates resultantes da violência, da criminalidade, da presença de milhares de dependentes de *crack* pululando nas ruas devido à pobreza: “Se tá difícil pra mim, imagina pra você?”, dizia o adesivo colado no carro de um *prayboy*, segundo relata uma das personagens de *Ninguém é inocente em São Paulo* (FERRÉZ, 2006, p. 25).

De fato, ao caminhar pelas ruas de São Paulo, nos dias atuais, encontra-se, sem muito esforço, grande parcela da população sofrendo os efeitos da pobreza e da exclusão, sem acesso a serviços públicos básicos, para não mencionar que, em tais condições, seu acesso à cultura é praticamente nulo, de modo que a voz dessa população é silenciada. São mais de 880 milhões de habitantes dos países em desenvolvimento morando em favelas,⁷ sendo que no Brasil já há mais de 27 milhões de pessoas residindo em domicílios inadequados, ou seja, em situação de precariedade ou vulnerabilidade.⁸

Apesar das alarmantes estatísticas que revelam as condições de precariedade social em que vive a população mais vulnerável, é possível vislumbrar no Brasil um movimento literário da periferia vinculado ao *hip hop* que está contribuindo para que existam espaços de produção e aquisição de conhecimento. Para traçar um mapa desse movimento descreve-se, neste subcapítulo, o desdobramento do *rap* no movimento de literatura marginal brasileira, a relação orgânica entre estas duas manifestações urbanas, bem como os vínculos de alguns autores da periferia como o *hip hop* e a presença de figuras literárias, poéticas e de traços ideológicos característicos do *rap* em textos de literatura marginal. Além disso, mencionam-se *rappers* que

⁷ Com dados do UN HABITAT. *2016 World Cities Report*. Urbanization and Development: Emerging Futures. Key Findings and Messages.

⁸ Com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Síntese de Indicadores Sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira 2018*. Disponível em <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101629.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

iniciaram na produção literária como consequência dos vínculos com a literatura marginal. O recorte de escritores e *rappers* a ser mencionados constitui uma parcela representativa dentre os vários que produzem em *saraus*, *slams* e outros espaços de divulgação e circulação literária; trata-se dos principais produtores que despontaram no início da década de 2000, cujos trabalhos – destacados pela linguagem fluída e renovados recursos narrativos e poéticos adotados – foram visibilizados além das suas comunidades graças à publicação de três volumes especiais sobre literatura marginal na revista *Caros Amigos*.

Ferréz, um dos principais representantes do movimento de literatura marginal, é também exemplo dos vários escritores periféricos mobilizados pelo *rap*. Esse gênero musical, que tem forte presença na periferia, torna-se um instrumento político para viabilizar a produção artística nessas regiões suburbanas, retratando fenômenos cotidianos através de artistas “excluídos” que adquirem “voz” para mostrar a sua realidade. Por sua vez, a literatura marginal, similarmemente, constitui-se como um movimento contemporâneo liderado por autores oriundos de bairros periféricos que buscam representar o seu imaginário coletivo, a sua cotidianidade, através de histórias subalternas⁹ não retratadas na esfera literária comercial.

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. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram *boyzinhos* e eu passei a falar que era ‘literatura marginal’ (FERRÉZ, 2004 apud NASCIMENTO, 2006, p. 15).

Existe uma clara delimitação espacial que identifica ambos os movimentos. São periféricos e marginais porque não produzem a partir do centro da concentração da riqueza e do poder, pelo contrário, provêm de territórios negligenciados, segregados de qualquer direito básico fundamental – aspectos que influenciam a estética e a forma de representação.

A Literatura Marginal, e todo o movimento *hip hop* que aglutina inúmeros jovens da periferia, revelam justamente uma ideia contrária à de exclusão, afirmando o poder de articulação e contestação desses sujeitos (PATROCÍNIO, 2013, p. 33).

⁹ Cf. *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Chakravorty Spivak (2010).

Ambos acabam, portanto, congregando públicos para refletir sobre a condição subalterna e ressignificar sujeitos discursivos que atuam fora da centralidade na sociedade, buscando mostrar uma realidade hostil, “um pedaço do inferno”, onde “até o IBGE passou e nunca mais voltou”, segundo relatam os Racionais MC’s.¹⁰

O romance *Capão pecado*, por meio de um narrador que denuncia violência, injustiça, exclusão social e carências materiais, mas que também demanda um espaço dentro da literatura, apresenta características similares às letras de *rap*, tais como a linguagem oralidade e as rimas, documentando a vida na periferia por meio de narrativas pedagógicas¹¹ e de posicionamento ideológico. O primeiro e mais evidente elemento vinculado ao *rap* no livro está no canto inferior direito da capa da primeira edição (Labortexto Editorial, 2000), onde aparece, em destaque, a participação de Mano Brown, líder do Racionais MC’s, sugerindo que a publicação está sendo respaldada pelo conhecido *rapper*, quem escreveu o texto da orelha. Esse fato é muito importante, como será discutido no CAPÍTULO 2 a propósito da presença do Racionais MC’s e sua influência na obra de Ferréz. Tomando o “respaldo” de Mano Brown como elo que vincula Ferréz a um contexto mais amplo do surgimento dos movimentos artísticos da periferia, nota-se não apenas a historicidade desse processo, mas o papel dos Racionais no desencadear desse movimento crítico. Antonio Eleison Leite (2014) destaca que *Capão pecado* é uma obra coletiva, não de autoria coletiva, mas que inclui paratextos com a participação de seis autores – quatro deles de grupos de *rap* que publicam seus textos na abertura dos capítulos e na orelha.¹²

Essa coletividade dos manos expressa no livro por meio dos textos e da iconografia remete às imagens do material gráfico do CD *Sobrevivendo no*

¹⁰ Do disco “Homem na estrada” (Racionais MC’s, 1994).

¹¹ Uma das características mais recorrentes nos textos de Ferréz são as narrativas pedagógicas, subordinadas à conscientização política, à educação social e à urgência da realidade contemporânea periférica para exortar o leitor, de maneira que este assuma uma parcela de responsabilidade na transformação cotidiana. Amparado pelo movimento de literatura marginal, Ferréz procura divulgar uma literatura politicamente engajada que valoriza a ação coletiva como forma de intervenção direta na transformação social. A questão da utilidade do texto literário parece ser uma prioridade para o autor, e resulta interessante refletir sobre essa função pedagógica na medida em que ela permita entender os recursos literários usados para se aproximar ao público, bem como a possibilidade de desenvolver inovações formais a serviço dos leitores.

¹² Os escritores são: Gaspar (Z’áfrica Brasil), texto de orelha; Mano Brown (Racionais MC’s), A número 1, sem troféu (abertura da primeira parte); Conexão do Morro – Senhora Zona Sul (abertura da segunda parte); Outra Versão – Se eu quero, eu posso, eu sou (abertura da terceira parte); Realismo Frontal – Talvez seja melhor seguir na honestidade (abertura da quarta parte); Conceito Moral – Ponto de Vista sobre o campo de batalha (abertura da quinta parte).

inferno, do Racionais MC's, de 1997, também abundantemente ilustrado com fotos de jovens negros em grandes grupos, todos homens, alguns de arma na mão em atitude de desafio, prontos para o combate. Há portanto uma vinculação estética muito evidente entre o livro e o CD (LEITE, 2014, s/p).

Outra obra que também apresenta elementos vinculados ao *rap* é *Ninguém é inocente em São Paulo*, uma coletânea de contos sobre a realidade da periferia escritos por Ferréz e publicada em 2006. Os textos também incluem linguagem oral, com predomínio de gírias da periferia de São Paulo, encadeamento de frases e rimas característicos das músicas de *rap*, como se evidencia em “O ônibus branco”:

Entrei, já estava lotado, não havia notado a semelhança
Dos passageiros, estava esgotado.
Não sabia mais por onde correr, os dois inimigos atrás
de mim não acertaram os tiros, estou intacto.
Nem vi de onde eles saíram, vieram cobrar treta do cara
errado, eu num tinha nada a ver com aquelas fitas, vou
sumariar tudo isso hoje mesmo quando eu chegar na quebra.
(FERRÉZ, 2006, p. 49).

Nesse conto o narrador descreve, em primeira pessoa, como foi salvo de um destino incerto. Após de ter se livrado de alguns tiros por uma perseguição equivocada – ou seja, ele não era o alvo do ataque –, o narrador, apresentado autobiograficamente e descrito nos diálogos como Ferréz, entra num ônibus lotado e encontra amigos de infância, que cumprimenta carinhosamente. Porém, depois de ter conversado com eles, mostrando-lhes afeto, um deles pede para que ele desça porque nesse ônibus já não havia espaço para o escritor. Todos os seus amigos ficam no ônibus, mas ele desce, e parece desorientado com a petição. Anda por uma rua escura por muito tempo, estranhando o silêncio da “quebra” e acha uma claridade. “Fechei os olhos e abracei todos os meus amigos que se foram”, continua. O texto expressa a tristeza de ver os amigos transitarem por caminhos diferentes, enquanto ele é salvo pela literatura de uma vida sem futuro, conforme se pode inferir do texto. “Não consegui parar de chorar, pois sei que o ônibus vai continuar tendo novos passageiros, sempre, sempre, sempre” (FERRÉZ, 2006, p. 50), finaliza. O conto evoca uma fuga constante de vicissitudes, tiros, morte, destino incerto e duras decisões para garantir a sobrevivência num espaço confinado à violência urbana – temáticas que também são comumente exploradas em canções de *rap*.

Após o impacto de *Capão pecado* – romance que consolidou a carreira de Ferréz, como será visto mais detalhadamente no subcapítulo 2.1 –, o autor organizou a publicação de três volumes especiais da revista *Caros Amigos* (2001, 2002 e 2004, respectivamente), que incluíram

contos e poemas de *rappers* e escritores da periferia. No total, participaram onze *rappers*, aglutinados nos Atos II e III, incluindo Gato Preto, Cascão, Mano Brown, Dugueto Shabazz¹³, Preto Ghóez, Oni, ROD, entre outros. A publicação conferiu visibilidade a um grupo de autores que passou a ganhar, progressivamente, protagonismo na cena literária brasileira e incentivou a produção literária de *rappers* para além do gênero musical. Foi o início de uma etapa de autorrepresentação na literatura marginal brasileira, com fortes marcas territoriais, permeadas por uma “[...] identidade eminentemente política em função das quais os *rappers* passaram a se organizar, denunciar e a reivindicar mudanças”, como destaca Patrícia Curi Gimeno (2009, p. 63).

Segundo afirma Heloísa Buarque de Hollanda (2014, s/p), no Brasil, o *hip hop*, além dos quatro elementos que o conformam (ou cinco, considerando o quinto elemento proposto por Bambaataa), agrega também a *literatura*, “[...] uma tendência muito forte e prestigiada do nosso *hip hop*”, afirmação que permite constatar com força maior essa vinculação poética-literária que se torna evidente desde o ponto de vista formal, biográfico e temático nos textos apresentados. Essa característica *sui generis* do *hip hop* brasileiro, embora não seja o objeto da nossa pesquisa, merece ser abordada em profundidade porque abre o debate sobre novos mecanismos de produção de literatura de corte popular em diálogo com outras manifestações artísticas divulgadas em massa.

Sérgio Vaz também teve um papel fundamental na visibilização de autores periféricos e possui vínculos artísticos com o *rap* nacional. “Por circular pelos mesmos espaços que os *rappers*, Vaz se tornou amigo e parceiro de alguns deles, tendo publicado alguns dos seus poemas em CDs de *rap*”¹⁴ (NASCIMENTO, 2006, p. 96). Autor de *Subindo a Ladeira* (1992), *A margem do vento* (1995), *Pensamentos vadios* (1999), *Literatura, pão e poesia* (2011), *Flores de alvearia* (2016), entre outros títulos, Sérgio Vaz fundou, em 2001, junto a um grupo de amigos, a

¹³ Dugueto Shabazz, MC e músico, é um caso emblemático porque incorporou formalmente a literatura como forma de expressão dentro da sua carreira artística depois de ter sido convidado a participar da *Caros Amigos*. Escreveu “Plano senzala” no Ato III da *Caros Amigos – Literatura Marginal* quando tinha apenas 19 anos, e desde então começou sua carreira como escritor. Tem participado em várias compilações musicais, literárias e poéticas de grande relevância para a cultura *hip hop* e o movimento de literatura marginal. Em 2006, publicou o seu primeiro livro, *Notícias jugulares: contos, crônicas e poesias Dugueto* (Selo Edições Toró, 2006).

¹⁴ Para o grupo 509-E, por exemplo, fez “A cerca”, que também dá título ao CD lançado em 2000; no CD da Família GOG, de 2003, contribuiu com o poema “Um sonho”; e para o CD de estréia do grupo Sabedoria de Vida, em 2004, escreveu “Coisas da Vida”. Em 2003, Vaz participou, ainda, do livro *Hip hop a lápis*, com o poema “O peregrino”.

Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa), um coletivo cultural de “resistência na periferia”. A iniciativa reúne semanalmente, há 18 anos, centenas de pessoas no bar do Zé Batidão, em Piraporinha, bairro periférico da Zona Sul de São Paulo, em saraus para difundir poesia e arte. “São poesias de autoria dos próprios frequentadores do sarau, letras de canções e muitos *RAPs* em composições que abordam a realidade local” (LEITE, 2014, s/p).

Outra peça-chave na promoção da literatura marginal – e também ligado ao *hip hop* – é Alessandro Buzo, autor que organizou, em 2007, a coletânea *Pelas periferias do Brasil*, em um esforço para impulsionar novos autores de vários estados do Brasil. Posteriormente, Buzo publicou cinco volumes, mobilizando 84 escritores (sendo 21 mulheres) oriundos(as) de 19 estados brasileiros. Buzo, autor de *O Trem – baseado em fatos reais* (2000), *Suburbano Convicto – o cotidiano do Itaim Paulista* (2004), *Guerreira* (2007), entre outros, fundou o movimento “Favela Toma Conta”, que articula o *hip hop* com a literatura por meio de eventos e intervenções culturais realizadas anualmente no Itaim Paulista, comunidade da periferia de São Paulo. O cronista também é promotor de saraus e inaugurou, no seu bairro, a Loja Suburbano Convicto, única livraria exclusiva sobre literatura marginal do Brasil que, apesar da crise econômica, luta para continuar aberta.¹⁵

Sacolinha, por sua vez, é um dos autores que participou na coletânea de Ferréz. Mora em Suzano, cidade periférica da região metropolitana de São Paulo, e antes de se consolidar como escritor trabalhou desde criança como cobrador de lotação, entregador de panfletos em faróis, pacoteiro de supermercado e assistente administrativo. A publicação do conto “Um dia comum” na *Caros amigos* rendeu-lhe o início de sua trajetória literária, permitindo difundir seu talento e capacidade narrativa. É autor de *Graduado em marginalidade* (2006), *85 letras e um disparo* (2007), *Estação terminal* (2010), *Livro Como a Água do Rio* (2012), entre outros títulos, e tem participado em várias antologias de contos, crônicas e poesias. Além do mais, Sacolinha é ativista do movimento negro, e desde 2001 tem fortes vínculos com o *hip hop*, atraído pelas críticas sociais das letras de *rap*.

Cabe destacar, ademais, que Sacolinha formou o grupo de *rap* “Pronome Possessivo”, que existiu até 2004 e fez parte da Comissão Hip Hop de Suzano, uma entidade voltada para a

¹⁵ Em 10 de junho de 2017, Alessandro Buzo publicou no blog do *Sarau Suburbano* que está pagando do seu bolso as despesas do espaço, e afirmou que se situação não mudar provavelmente “em 2018 perderemos a única livraria especializada em Literatura Marginal”.

divulgação do *rap*, do grafite e do *break*, bem como para a organização de grupos locais. Outro elemento de valor que une o escritor com a cultura *hip hop* é o Projeto Literatura e Paisagismo – Revitalizando a Quebrada, uma série de intervenções artísticas realizadas a fim de resgatar espaços públicos de sua comunidade por meio do grafite e da literatura. O autor trabalhou em parceria com grafiteiros da cidade fazendo a limpeza de áreas ociosas e aproveitando paredes para pintar trechos literários, desenhos e, “às vezes, acabo plantando uma árvore”, explica o escritor (SACOLINHA, 2017 apud CAMPOS, 2017, s/p).

Apesar dos esforços para publicar autores da periferia, existe um desequilíbrio no que diz respeito à publicação de mulheres nas iniciativas de promoção da literatura marginal. A presença feminina é desigual e, por isso, é importante incluir neste mapeamento uma das vozes que se destacam na geração de 2000, não somente por ter um discurso poético que valoriza a mulher negra da periferia, mas por ter ligações com o *hip hop*: Elizandra Souza. Nascida em 1983 no bairro de Jardim Iporanga, periferia sul de São Paulo, publicou os poemas “Um feto”, “Suicídio”, “Lixão” e “Maria” no Ato III da *Caros Amigos – Literatura Marginal*.¹⁶ Escreve desde 2001, mas essa publicação deu-lhe renome como poeta da periferia. Autora dos livros *Punga* (2007) e *Águas da cabaça* (2012), se formou como jornalista com uma bolsa universitária e começou a frequentar a Cooperifa em 2004. É editora da Agenda Cultural da Periferia, da ONG Ação Educativa e diretora executiva do Sarau das Pretas, espaço que conjuga poesia, música e dança para homenagear a cultura negra feminina.

Os seus vínculos com o *hip hop* incluem a criação do fanzine Mjiba – voltado para a divulgação da cultura negra e do *hip hop* e onde foram publicados os seus primeiros poemas – e sua participação em ações culturais relacionadas a esse movimento, que também serve como elemento catalizador da sua produção escrita. “A minha poesia é banhada de simplicidade, de identificação com a cultura afro-brasileira, as ruas; o *hip hop* me inspira muito”, relata (SOUZA, 2012 apud ROCICLEI, 2012, s/p).

Em “Um feto” Souza demonstra essa identificação com sua condição de mulher negra periférica:

¹⁶ Os poemas foram publicados na última página da coletânea. Além de Souza, só participou mais outra mulher, cujo texto também foi deixado entre os últimos.

Embaixo da ponte a coçar a cabeça
Uma pobre menina
Que antes de idade tornou-se mulher.
Poucos sonhos restaram
E a esperança não sabe onde está.
Restaram os olhares curiosos
De uma hipócrita sociedade
Que vê seus filhos nas ruas
E diz que eles nada valem.
Culpa seus pais por a terem concebido
E não terem prevenido
E talvez um aborto praticado
Mas esquecem que ela é ainda feto
Que está nas ruas tentando desenvolver-se,
Procurando de todas as formas sobreviver.
(SOUZA apud FERRÉZ, 2004, p. 30).

O poema revela uma voz lírica feminina vulnerável à miséria e a desvalorização de uma “hipócrita sociedade”, expondo a sua condição de sujeito inacabado que lida com a indiferença da cidade. O princípio esperança não está presente, parece não haver possibilidade de redenção para esse sujeito lírico vulnerável à indiferença dos “olhares curiosos” da sociedade, que perambula pela floresta de concreto indefensa. Ser mulher, negra e da periferia requer um esforço maior para ser visibilizada e, inclusive, sobreviver a um sistema que favorece ao homem branco de classe média. “Um feto” é um poema que bem poderia ter sido lido ou criado num sarau da periferia, que dialoga com o imaginário poético e com a estrutura lírica de uma canção de *rap* por expor a temática urbana, a condição de subalternidade, a desvantagem social e as relações raciais desiguais do sujeito lírico, privilegiando versos brancos.

Outra figura relevante neste mapeamento é Dugueto Shabazz, MC, músico, poeta, escritor e educador social. Publicou “Plano senzala”¹⁷ no Ato III da *Caros Amigos – Literatura Marginal* quando tinha apenas 19 anos e desde então começou sua carreira como escritor. Tem participado em várias compilações musicais, literárias e poéticas de grande relevância para a cultura *hip hop* e a literatura marginal. Em 2006, publicou seu primeiro livro, *Notícias jugulares: contos, crônicas e poesias Dugueto*. É um dos casos emblemáticos porque incorporou formalmente a literatura como forma de expressão dentro da sua carreira artística depois de ter sido convidado a

¹⁷ O texto foi publicado sob o nome de Ridson (Ridson Mariano da Paixão). Em 2005, se transformou em Dugueto Shabazz, após converter-se ao islã. “Shabazz” está inspirado no nome islâmico de Malcom X.

participar na *Caros Amigos*. Antes, “escrevia os meus *raps* e não tinha pretensão de escrever outras coisas [...] E depois da literatura marginal, o Vaz, o Ferréz e o Ghóez passaram a me incentivar a escrever, de fato” (SABAZZ apud NASCIMENTO, 2006). Alguns trechos dessa relação dialógica aparecem em “Plano senzala”:

Violência e carência, induzidos ao vício
A ferro, fogo e sangue são seus batismos
Nos olhos pequeninos, me fortaleço e faço previsão
Sem negociação, futuro aqui será rebelião
Barraco é cela, cadeia é favela,
Viela é corredor, quarteirão é pavilhão e vice-versa
Que hora é essa? Interminável era
Mais de cinco séculos de plano senzala se complementam
[...]
Escravocrata, dita a lei e a ordem
Decisão final entre a vida e a morte
Detenção é só prisão dos ferros que o sistema prepara
Porque se morre lá dentro, se morre aqui fora
A fuga tem que ter início na mente
Prisão de ferros: vida interrompida e raramente
Se sobrevive com a consciência intata
Porque se morre um pouco cada vez que se mata
Eis um sentimento de um detento na senzala
Somos todos reféns de um assalto que nunca acaba
Jogou a todos neste caldeirão fervendo
Está lucrando enquanto o povo está morrendo.
[...]
Gado teleguiado, massa de manobra
Esta ração garante a procriação da mão-de-obra
Injeção de drogas, para seus filhos serem escravos
Criação da próxima geração de operários.
(RIDSON apud FERRÉZ, 2004, p. 6).

Em “Plano senzala” evidencia-se com mais clareza o diálogo com o *rap*. O poema revela rimas consoantes, algumas cruzadas – que obedecem ao esquema AABB, como em “A fuga tem que ter início na *mente* (A)/ Prisão de ferros: vida interrompida e raramente (A)/ Se sobrevive com a consciência *intata* (B)/ Porque se morre um pouco cada vez que se *mata* (B)”. Nota-se, também, a presença de frases curtas da enunciação coletiva (“*Somos todos* reféns de um assalto que nunca acaba/ Está lucrando enquanto *o povo* está morrendo”) aliterações (“*Violência e carência / previsão e rebelião / Barraco é cela, cadeia é favela*”), comparações (“cadeia é

favela”), metáforas (“Gado teleguiado”); um ritmo que se corresponde com o dinamismo da vida na periferia, marcada pela rapidez, violência e necessidade de sobrevivência, entre outros elementos formais característicos em canções de *rap* e poemas de poesia marginal. O poema discute a violência simbólica e fática que se vive na periferia (ou “cadeia”, para a voz lírica é o mesmo), produto dos “mais de cinco séculos” de escravidão, e abre um leque de sentidos sobre a forma de sobrevivência e ação nessas regiões esquecidas. É possível entender o significado de viver num “caldeirão fervendo”, enquanto se é testemunha de como outros lucram dos pobres. Porém, exprime também a consciência da necessidade de lutar pela redenção para superar a “prisão de ferros”.

A presença do *rap* é uma constante na geração de autores de literatura marginal surgida na década de 2000, seja porque estão inspirados pelo movimento, seja porque são MCs que passaram a publicar livros sem perder sua identidade *rapper*, utilizando a poesia para divulgar os principais conceitos ideológicos da sua cultura. Existe um processo de retroalimentação entre o *rap* e a literatura marginal, com proximidades territoriais, sociais, estéticas, poéticas, de identidade nacional e políticas que enriquecem a produção literária e potenciam a geração de conhecimento¹⁸ na periferia. Não é casualidade essa conexão, considerando que a sigla *rap* significa “*rhythm and poetry*” (ritmo e poesia).

O *rapper* brasileiro Genival Oliveira Gonçalves, o GOG, revela essa relação quando afirma que “a primeira estratégia de ação do *hip hop* e da literatura produzida (gerada) na Periferia é o resgate da nossa autoestima, ou seja, temos que reescrever histórias, rever conceitos. O *rap* e a literatura com a linguagem peculiar, do dia a dia das periferias são ferramentas vitais” (GONÇALVES apud XAVIER, 2012, p. 45). A literatura e o *rap* dialogam na linguagem utilizada, narrando histórias comuns, apresentando as mesmas temáticas, desmitificando a concepção de homogeneidade racial, imprimindo o coloquial na produção textual, utilizando neologismos, estruturas narrativas, marcas linguísticas, unidades rítmicas e recursos poéticos similares; dialogam no ativismo político-cultural dos autores, na postura crítica, expondo as calamidades, mas também positivando a favela numa tentativa de rever relações de poder

¹⁸ Sobre o poder da “literatura *hip hop*” na propagação da alfabetização acadêmica, formação do pensamento crítico e engajamento literário entre jovens da periferia, cf. *Hip Hop Literature: The Politics, Poetics, and Power of Hip Hop in the English Classroom*, de Lauren Leigh Kelly (2013).

preconceituosas. “Literatura marginal, meu, é muita coisa, mas é o *rap* da literatura” (FERRÉZ apud HERRMANN et al., 2009, p. 16).

O *rap* serve de inspiração para a literatura marginal e esta abraça o *rap* incorporando-o como texto literário – afirmação que se sustenta no fato de que a “literatura marginal [...] não pode ser tomada como um fenômeno isolado”, isto é, não se trata unicamente de ter voz própria, mas de estabelecer essa voz como meio de expressão coletiva, utilizando um espaço do qual esses grupos foram sempre excluídos: a literatura (PATROCÍNIO, 2013, p. 64). Em ambas a palavra se torna um instrumento para possibilitar mudanças, uma tentativa de conscientizar, agitar o pensamento crítico, expor uma realidade e romper com a hegemonia de pensamento. É uma tentativa. Ainda hoje, apesar dos esforços de penetração desses discursos, dominam as narrativas canônicas onde se relatam experiências a partir das perspectivas da classe média branca. O desafio será conseguir incidir de forma contínua e irreversível, através da narrativa e a poesia, nos espaços literários, e não continuar falando unicamente para o mesmo círculo já convencido da importância de se valorizar as narrativas produzidas por vozes da periferia.

Capítulo 2

2.1 Ferréz, datilógrafo do gueto

10 livros lançados, 20 anos de carreira, e o único diploma na parede é de datilografia.

FERRÉZ¹⁹

Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva) nasceu em 29 de dezembro de 1975, no bairro do Valo Velho, distrito de Capão Redondo, Zona Sul da cidade de São Paulo. Adotou esse pseudônimo no início da sua carreira literária, em 1997, em homenagem a dois líderes populares: Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (“Ferre”), e Zumbi dos Palmares (“Z”). Cresceu numa família trabalhadora da periferia, seu pai, negro, sempre trabalhou como motorista; sua mãe, branca, foi merendeira numa escola pública e empregada doméstica.

A sua formação escolar iniciou-se numa escola particular, onde ficou até a terceira série do ensino fundamental; depois passou à escola pública, onde permaneceu até a conclusão do ensino médio. Antes de se tornar escritor trabalhou como balconista de padaria dos 12 aos 16 anos, auxiliar de produção numa metalúrgica, ajudante de pedreiro, vendedor ambulante de vassouras e kits de limpeza, chapeiro de uma rede multinacional de *fast-food* e arquivista de uma empresa de recursos humanos (NASCIMENTO, 2006, p. 104).

Começou a ter contato tímido com a literatura desde criança, através da mãe que pintava poesias em panos de prato e do pai que gostava de ler literatura de cordel. Comenta que o seu pai “tinha o terceiro grau só de primário. E ele ficava lendo e lia muito mal e eu falei ‘pai, deixe eu ler para o senhor’. E aí eu lia junto com ele a literatura de cordel” (FERRÉZ, 2017, informação oral²⁰). Porém, descobriu a literatura mais profundamente entre os 12 e 13 anos através de um amigo que ia jogar uns livros fora e lhe ofereceu ficar com alguns, ele escolheu *Demian*, de Herman Hesse e, a partir daí, “o livro me transformou num leitor” (FERRÉZ, 2017, informação

¹⁹ Postagem no Facebook do escritor, publicada em 19 de março de 2018.

²⁰ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CbGyYsXihLo>>.

oral²¹). Posteriormente conheceu Charles Bukowski, Anton Chekhov e foi incorporando a autores brasileiros como João Antônio e Plínio Marcos. Ainda quando não consumiu literatura brasileira durante a sua formação inicial, argumenta que se deve a que era um “leitor sebo“ que só comprava livros de promoção por R\$1 que incluíam autores clássicos como Fiódor Dostoiévski, Norman Mailer, Anton Chekhov, Robert E. Howard e Charles Bukowski.

Musicalmente se identifica com o *rap*, desde o final da sua adolescência, e a partir desse momento surgiu o seu interesse pelo movimento *hip hop*, o senso crítico, espírito de transformação e luta pelas minorias. Em entrevista com Nascimento, destaca:

A minha ligação com o *hip hop* começou mais ou menos em 1997, quando eu lancei o livro [*Fortaleza da desilusão*]. Aí eu comecei conhecer os grupos, a ver o trabalho do GOG, do Câmbio Negro, dos Racionais, e me identifiquei, assim, ideologicamente, achei que era um movimento que tinha tudo a ver comigo, um movimento de favela, uma coisa que eu não tinha visto nem no rock, nem nos outros movimentos, eu vi no *hip hop*. E aí até hoje eu tô, apoio muito, gosto muito, eu ouço *rap* todos os dias, tá ligada? (FERRÉZ apud Nascimento, 2006, p. 104).

Nascer, crescer e passar a adolescência em Capão Redondo durante a década de noventa implica necessariamente ter estado exposto à trilha sonora do Racionais MC's, grupo oriundo da mesma comunidade, que reverberou no imaginário da periferia brasileira por todo o país. Mano Brown e Ice Blue, da periferia da zona sul de São Paulo, Edy Rock e K1 Jay, da periferia da zona norte, formaram o Racionais MC's em 1988. São oito os discos até o momento lançados pelo Racionais: *Holocausto urbano* (1990), *Escolha o seu caminho* (1992), *Raio-X do Brasil* (1993), *Sobrevivendo no inferno* (1997), *Ao vivo Racionais* (2001), *Nada como um dia após o outro dia* (2002), *1000 Trutas 1000 Tretas* (2006) e *Cores e Valores* (2014). O grupo rompeu com os esquemas tradicionais do mercado da música porque tornou-se fenômeno de vendas e de mídia sem se lançar por grandes gravadoras e sem contar com as habituais estratégias de promoção. Sempre se recusou a aparecer em qualquer “programa-comédia” da televisão. A lírica do Racionais foi uma referência importante para o escritor e para toda uma geração de jovens brasileiros da periferia que foram retratados através dessa poética-arpão. “O GOG, o Racionais, o Facção Central o Consciência Humana, são a minha escola também, eu não existiria, e toda uma

²¹ Idem.

legião de caras que existe hoje que gosta de literatura e *rap*, não existiria se não fosse eles” (FERRÉZ apud HERRMANN et al., 2009, p. 13). Tanto o Ferréz quanto os membros do Racionais são artistas consagrados, representantes da cultura de Capão Redondo, vozes com legitimidade e incidência dentro da esfera progressista nacional²².

Em 1999, o escritor fundou com um grupo de moradores da zona sul paulistana o movimento “1daSul”, cujo nome responde à ideia de que todos os membros estão unidos pela dignidade da região onde moram. O movimento, que existiu de maneira organizada até o primeiro semestre de 2005, segundo destaca Nascimento (2006, p. 106), pretendia atuar como uma posse de *hip hop*, desenvolvendo atividades culturais e sociais (como shows beneficentes, projetos de criação de bibliotecas comunitárias, doações de alimentos para famílias das favelas da região). 1daSul passou a ser também, em 1999, o nome da grife e da loja que o escritor criou no centro do Capão Redondo (que hoje tem também uma sucursal no centro de São Paulo) e que vende roupas no estilo *hip hop* (moletons e camisetas com estampas de grafite, citas de letras de *rap* e textos literários), discos e livros.

Ferréz é autor de *Fortaleza da desilusão* (1997, publicado de forma independente) *Capão pecado* (2000, Labortexto), *Manual prático do ódio* (2003, Objetiva), o livro infantil *Amanhecer Esmeralda* (2005, Objetiva), *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006, Objetiva), a história em quadrinhos *Os inimigos não mandam flores* (2006, Pixel Media), *Cronista de um tempo ruim* (2009, Literatura Marginal), o conto infantil *O pote mágico* (2012, Planeta Infantil), *Deus foi almoçar* (Planeta, 2012), a história em quadrinhos *Desterro* (2012, Anadarco) e *Os ricos também morrem* (2015, Planeta).

Além disso, vários dos seus textos têm sido incluídos em distintas coletâneas, como *Eu sou favela* (2016, Editora Nós), e tem organizado a publicação de contos e crônicas de outros

²² A esse respeito, vale a pena destacar o discurso de Mano Brown no Rio de Janeiro, durante um ato de campanha de Fernando Haddad, candidato presidencial pelo Partido dos Trabalhadores (PT), em 23 de outubro de 2018, no qual exortou à liderança política de esquerda a “falar a língua do povo” com o imperativo “volta pra base e vai procurar entender” (ver Tarso de Melo, <<https://revistacult.uol.com.br/home/mano-brown-volta-pra-base/>> e <<https://goo.gl/rdtYEe>>). Esse discurso, bastante crítico, tem potencial para pautar a atuação progressista nacional, foi defendido por Haddad no mesmo ato, que considerou que “o que ele disse é sério”, e inclusive foi citado pelo próprio ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva numa carta dirigida ao Diretório Nacional do PT (disponível em <<https://goo.gl/p6vRbH>>). Por sua vez, Ferréz participou com um poema crítico da antologia *Lula Livre Lula Livro*, organizada por Ademir Assunção e Marcelino Freire em julho de 2018, um livro-manifesto lançado em resposta à ascensão de discursos extremistas no país, que inclui a participação de 90 poetas, escritores e cartunistas de vários estados do Brasil. Ambos os casos espelham a força discursiva, legitimidade poética e capacidade de incidência no discurso político nacional.

autores (e dele mesmo) reunidas em livros como *Literatura marginal: Talentos da escrita periférica* (2005, Editora Agir). Em 2016, o autor lançou um audiolivro, *Palavramas* (Editora Livro Falante), que inclui a escritores, compositores e *rappers*, como Alan da Rosa, Zeca Baleiro, Ylsão Negredo e GOG, oralizando textos inéditos, bem como outros já publicados pelo escritor. Para a data de conclusão desta pesquisa, o autor trabalha num novo livro, promovendo uma campanha de financiamento colaborativo na qual os leitores podem participar com qualquer valor mensalmente (a partir de R\$1,00) para a publicação com o Selo Povo, editora criada por Ferréz em 2010. Além de escrever poesia, romances, contos e crônicas, livros em quadrinhos e infantis, também é compositor e tem colaborado em projetos musicais, gravando discos de *rap* e escrevendo letras para figuras do universo do *rap* e da música popular brasileira²³.

Além disso, conduz o programa de entrevistas *Ferréz em construção*, transmitido ao vivo semanalmente pelo canal de YouTube da TV 247, no qual faz discussões políticas, sociais, culturais, de direitos humanos e “assuntos que você não vê na TV normal”, segundo descreve o autor no programa inaugural. Adicionalmente criou *Ferréz cirúrgico*, programa ao vivo transmitido pelas redes sociais do escritor, no qual conversa e interage com os seus seguidores sobre temas vinculados à literatura, política, cultura, sociedade e outros assuntos de atualidade nacional ou internacional. O formato do programa é aberto, os seguidores podem fazer perguntas ou comentários que o escritor responde, permitindo estabelecer proximidade com os leitores, além de desafiar as formas tradicionais de comunicação artista-público, bem como de produção e divulgação literária. Estas iniciativas online abrem o leque de acesso à literatura, propiciam a formação de novos leitores e o senso crítico, através da promoção da leitura de autores canônicos e marginais, bem como de discussões críticas sobre diferentes temas da contemporaneidade.

Em 2009 fundou a ONG Interferência, projeto que oferece educação, cultura e arte para crianças e jovens de 6 a 16 anos, no Jardim Comercial, bairro de Capão Redondo, através de oficinas e atividades de mosaico, informática, literatura infanto-juvenil, esportes, entre outras, que beneficiam a 100 crianças e adolescentes. As atividades são ministradas em salas que têm nomes de escritores ou pessoas notáveis vinculadas à literatura marginal, como Carolina Maria de Jesus, Cidinha, Monteiro Lobato, Lima Barreto, Estevão da Conceição, Preto Ghóez, de uma casa

²³ Além de *Determinação* (2006), gravou também a introdução do disco *Ilusão do sistema* do TR3F e o final do disco *Direito do campo de extermínio* de Facção Central.

que pertencia a um vizinho da comunidade, Sebastião, assassinado dentro do local por ser homossexual. O crime nunca foi esclarecido e o espaço ficou fechado por vários anos até que começou a ser usado todos os sábados para aulas de leitura com o escritor. As ações incluem, ainda, almoços e articulam ações com outros projetos comunitários da região.

Ferréz se consolidou na cena literária nacional a partir da publicação do romance *Capão pecado*, que vendeu mais de 100 mil exemplares, e da organização de textos publicados em três volumes especiais da revista *Caros Amigos*, em 2001, 2002 e 2004, respectivamente, escritos por *rappers* e escritores da periferia, alguns dos quais nunca tinham publicado. A coletânea, chamada *Caros Amigos - Literatura Marginal: a cultura da periferia*, teve uma tiragem de 30.000 exemplares, dos quais 15.000 foram distribuídos de forma gratuita em escolas da periferia, favelas, presídios e eventos comunitários (EBLE, 2006, p. 24).

Apesar da vasta carreira como escritor e ativista social, Ferréz desafia os parâmetros de conhecimento que divide o indivíduo entre “letrado” e “não letrado”, tendo desenvolvido o seu trabalho à margem da formação acadêmica tradicional. Sua escrita deixa transparecer a necessidade de notoriedade de um grupo social que não se beneficia da produção cultural do eixo dominante e que se vê limitado de criar como consequência do isolamento material e territorial. Existe, portanto, um interesse em produzir literatura, com limitações e particularidades, mas também com uma linguagem e códigos originalmente instigadores, buscando despertar sentidos sobre uma realidade social áspera, infantilizada e reproduzida com preconceitos. Ferréz pertence a essa geração de escritores autodidatas que ganharam experiência na rua com leituras e iniciativas próprias, aproveitando cada oportunidade para fortalecer o conhecimento empírico e construir um discurso crítico contra a sociedade excludente; é assim como, apesar de ter apenas um “único diploma na parede, [que] é de datilografia”, consegue escrever mais de 10 livros e consolidar 20 anos de carreira. A aprovação que parece ter maior peso para o autor vêm da sua própria comunidade, onde a recepção tem sido maciça porque veem a possibilidade de superar a obscuridade através do conhecimento.

Tal como Lima Barreto não se encaixava no convencional papel de intelectual-doutor, hoje Ferréz se coloca no universo de escritores sem formação acadêmica não por decisão própria, mas por exclusão social. Alimentar uma utópica forma de pensamento à margem das convenções literárias teve um grande custo para Barreto que, sendo crítico da burguesia e do modelo de

intelectual da época, teceu obras com impecável ironia e sarcasmo hoje reconhecidas pela grande crítica²⁴. O caso Ferréz enfrenta a intelectualidade que se coloca como a única possuidora de conhecimento. O seu trabalho surpreende e instiga o leitor com extasiantes histórias e imaginários poéticos desenvolvidos com destreza e técnica. Quando a periferia entra em cena com um autor que nunca estudou formalmente, que foi ajudante de pedreiro e vendedor ambulante de vassouras, rompem-se os paradigmas de aquisição de conhecimento, abrindo brechas na padronização intelectual.

As leituras autodidatas, a riqueza de experiências e diferentes influências vão se amalgamando entre ruínas e realidades distópicas para construir histórias usando diferentes recursos (dentre eles a linguagem oral), afirmando a reprodutibilidade e leveza do narrado, mas também desmitificando modelos intelectuais e revelando uma sensibilidade artística com valor estético. Abrir espaço para o gênio que provenha de uma classe social desprivilegiada e estudar criticamente as manifestações que dela surjam é fundamental para diversificar a arte e gerar espaços críticos inclusivos e diversos dentro dos circuitos acadêmicos. Não se trata de negar as tensões que esses textos produzem, mas estudá-los criticamente para evitar enfoques reducionistas e abrir os critérios para novas formas de produção literária. Hoje se discute cada vez menos a literariedade ou não das obras de Ferréz, ele é um autor conhecido na cena literária nacional e estudado por pesquisadores nas principais universidades brasileiras.

²⁴ Só por destacar um exemplo recente da consagração de Lima Barreto entre a crítica literária e no mercado editorial brasileiro, foi o escritor homenageado na Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) em 2017.

2.2 Olhares acadêmicos sobre a obra de Ferréz

Para mí los críticos son el mayor ejemplo de intelectualismo. En primer lugar, tienen una teoría de lo que debe ser un escritor. Tratan de que el escritor cumpla con ese modelo y, si no lo hace, tratan de meterlo dentro de él por la fuerza.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ In *The Paris Review* (1981).

Desde a publicação de *Capão pecado*, o primeiro romance de repercussão editorial de Ferréz, são várias as vozes da academia que têm analisado criticamente a sua obra, tanto desde o enfoque da tradição literária quanto histórico e sociológico. A literariedade ou não dessa obra, o embate entre o real e o ficcional, são alguns dos questionamentos colocados em várias discussões.

Antes de apresentar os olhares acadêmicos, considera-se fundamental mergulhar na discussão sobre literatura de Antonio Candido, em “O direito à literatura” (2011), concebida no sentido amplo, a qual responde, segundo o autor, a uma necessidade universal que precisa ser satisfeita e cuja satisfação deve ser um direito. Considerando as grandes desarmonias que geram injustiça, desigualdade social e miséria em muitos países (e particularmente no Brasil), Candido argumenta que a literatura é um fator indispensável para a *humanização*, isto é, o processo que constitui no homem aqueles traços “essenciais”, como o exercício da reflexão, a aquisição de conhecimento, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de transpassar os problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do amor. Segundo essa premissa, para o crítico brasileiro “as produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem as necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação [do conhecimento no subconsciente e inconsciente], que enriquece nossa percepção e nossa visão do mundo” (CANDIDO, 2011, p. 182).

Nesse sentido, o texto literário desempenha um papel fundamental para o desenvolvimento humano, tanto quanto o direito à saúde ou a viver uma vida livre de violência, que deve ser cultivado em todas as camadas sociais e defendido em todos os espaços. Os olhares

críticos sobre a produção de Ferréz são extensos, portanto, a seleção destacada visa evidenciar a evolução da crítica conforme o decorrer do tempo, apontando-se num primeiro momento tensões entre certas vozes por querer validar ou invalidar com rigor teórico-crítico os textos do autor. As reflexões mais recentes, na maioria dos casos, expõem um discurso mais amplo, valorando em maior medida o viés sociológico, as transgressões da linguagem, o afastamento das formas tradicionais de narrativa e os diálogos com outras manifestações artísticas nas obras do escritor.

Heloisa Buarque de Hollanda [s.i], em artigos intitulados “Literatura Marginal” e “A questão agora é outra”, destaca a integração do livro *Capão pecado* com o universo *hip hop* e afirma que o autor tomou como referência letras de *raps* com o um misto de crônica do gueto e convocação para a ação para a conformação do romance, o que, “pelo menos, é um ponto de partida diverso do cânone letrado”. Discute também sobre o discurso oral do livro como estratégia para documentar a periferia desde uma perspectiva interna, apontando a um público alvo dessa própria comunidade, mas que pela novidade narrativa logrou também cativar leitores de classe média. Essa sintonia com o *rap* não estaria só vinculada à estrutura rítmica e musical organizada, como a da poesia dos *rappers*,

Mas há um *ethos* mais geral, uma levada de encadeamentos, de associações recorrentes, o pacto com a crônica do gheto e com convocação dos *manos* para a ação. No livro, temos a presença de Mano Brown (líder do grupo de *rap* Racionais MCs, também residente de Capão Redondo) que comanda as epígrafes de cada capítulo. Sintoma. Sintoma de uma dicção coletiva como é a dicção *hip hop*. Sintoma de uma militância cultural inseparável da criação literária (HOLLANDA, s.i).

Além disso, Hollanda nota a presença em *Capão pecado* de um autor narrativamente comprometido como o local de sua fala, que se torna porosa e, portanto, “excessivamente receptiva da dicção local”. Destaca uma divisão da autoria da obra como o território da ação, como se “Capão Redondo *fala* através do autor de seu relato” (HOLLANDA, s.i).

Segundo a crítica, o que surpreende nos livros de Ferréz é a inversão do lugar da violência que, ao contrário de ser tema da narrativa, se constitui apenas no entorno, na condição de vida de personagens comuns que têm emoções, necessidades e sonhos. Uma das características que diferenciam esse romance de outros textos associados ao movimento de literatura marginal, segundo a Hollanda, é precisamente a não estereotipização da violência no enredo, mas o

questionamento das contradições da sociedade que reproduzem relações de poder que favorecem a violência e o senso crítico com respeito à desigualdade social. “Isso é um choque para o leitor que não vive nos cenários do crime e termina promovendo uma forma de identificação ou, pelo menos, *entendimento*, do personagem agressor, ainda não conhecida na nossa literatura” (HOLLANDA, s.i).

Flora Sussekind, por sua vez, reconhece que *Capão pecado* é um livro de importância documental inegável, e que as letras de *rap* e *funk* são um registro do cotidiano violento e excludente nas periferias das grandes cidades brasileiras, porém, afirma que se trata de um “texto enxuto, com frases curtas, dicção paradoxalmente leve, de crônica, cheio de apelidos, expressões de gueto, ditados e exemplos de violência verbal, muitos diálogos e um verdadeiro exercício tipológico” (SUSSEKIND, 2004, p. 12). Ainda destaca que esse romance, escrito em linguagem “propositadamente de gueto” por um “expadeiro, filho de um motorista de ônibus”, de algum modo evidencia o “neodocumentalismo” intensificado na ficção brasileira contemporânea, marcada por uma espécie de sobreposição entre o etnográfico e o ficcional.

A incorporação de fotografias na primeira edição de *Capão pecado* é um tema que Sussekind discute em profundidade na sua análise, destacando que produz uma “relação de dependência discursiva evidente do modo narrativo com relação à sua contraparte visual” (SUSSEKIND, 2004, p. 12). Acrescenta que a incorporação das fotografias²⁵ empobrece os recursos narrativos, reforçado por uma escrita “parajornalística”, e constitui uma imposição documental que tende

tanto à reprodução de tipologias e conceituações correntes, estandardizadas, com relação a essas populações, quanto ao congelamento da perspectiva (à primeira vista, aproximada) de observação numa presentificação restritiva, estática, fundamentada no modelo da coleção, e não na experiência histórica propriamente dita (SUSSEKIND, 2004, p. 12).

²⁵ A primeira edição do romance, publicado por Labortexto Editorial, inclui fotografias coloridas, articuladas com o texto principal, de moradores e diferentes ângulos de Capão Redondo, bem como outras em preto e branco que, em sua maioria, podem ser lidas através de legendas, palavras ou frases soltas, bastante sugestivas. A capa da primeira edição é uma foto de uma criança de olhos vendados com os braços abertos (que evoca o anjo de asas abertas de Walter Benjamin), segurando um revólver, dando as costas para barracos e ruínas da periferia. Depois do sucesso comercial, surgiram outras edições com uma capa negra mais neutra, com uma imagem de um arame farpado.

Esta imposição representacional, como a denomina a autora, acentuaria as distinções sociais já demarcadas no cotidiano, ao contrário de criticá-las. Do ponto de vista paratextual, discorda-se do fato de que as imagens da primeira edição do romance reforçam estereótipos sobre a miséria e a violência na periferia; em algumas imagens há, inclusive, uma intencionalidade sarcástica, como bem informa a lenda de uma das fotos, “sem inspiração para cartão postal”, que mostra áreas de um bairro periférico dilapidado pela desídia do Estado.



Figura 1 Foto em *Capão pecado* (a).
Fonte: Ferréz (2000).



Figura 2 Foto em *Capão pecado* (b).
Fonte: Ferréz (2000).

Acredita-se que cada imagem está respaldada pela necessidade de contar uma experiência de vida, retratar as condições de um grupo social, visando estabelecer uma ponte ente o centro e a periferia. Efetivamente algumas delas parecem mostrar uma presentificação restritiva, mas para um grupo social historicamente invalidado da literatura parece fundamental enfatizar essas

desigualdades como forma de expor as carências e apelar a uma possibilidade de transformação. Do ponto de vista aqui adotado, a intencionalidade das fotos, em parte, é reforçar a crítica social articulada no romance, mostrar a precariedade material de Capão Redondo, sem que isso afete de maneira significativa a constituição do texto, ao menos não do modo como aponta Sussekind, mas sim para a composição de uma moldura que não transforma a violência em algo pitoresco, mas situa a narrativa num quadro, numa tomada atuando de modo que fotografias e narrativas são planos que ora se sobrepõem ora se afastam.



Figura 3 Foto em *Capão pecado* (c).
Fonte: Ferréz (2000).



Figura 4 Foto em *Capão pecado* (d).
Fonte: Ferréz (2000).

Nota-se também preconceito nas palavras de Sussekind quando se refere a Ferréz como um “expadeiro, filho de um motorista de ônibus”, evidenciando parcialidade crítica pela condição social do escritor. Ainda quando no mesmo artigo a acadêmica comenta outros textos (*Estação Carandiru, Cidade de Deus, A Uma Incógnita*, de Sebastião Uchoa Leite; *Quase Sertão*, de Ítalo Moriconi, entre outros), não destaca com a mesma força o fato de os escritores serem de uma condição social determinada, aspecto que condiciona a análise. Caberia perguntar se o fato de que Ferréz não seja formado academicamente o impossibilita de ser (ou não) um bom escritor, se a educação formal é um condicionante para invalidar aptitudes literárias.

Além do mais, do ponto de vista sociológico, é importante reconhecer que essa obra é uma tentativa de produzir um outro tipo de literatura na qual as classes populares são *auto-representadas*, e não pode ser avaliada unicamente por meio de critérios da tradição literária, que costuma valorizar com mais força os textos canônicos, mas também considerando novas formas

de expressão (linguagem oral menos ligada a estruturas gramaticais formais, narração concentrada, direta e apelativa), o diálogo com outras artes e mídias, bem como uma renovada produção de sentidos que também merece ser representada no campo literário. Nas palavras de Tânia Pellegrini (2008, p. 202), para esse texto é necessário buscar outras categorias de análise recorrendo a considerações teóricas de outras ciências para tentar compreender “o *sentido e a função* da produção da cultura” (grifos da autora).

Compagnon pondera que “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão” (COMPAGNON, 1999, p. 33), pelo que valorar positivamente ou não uma obra, segundo certos critérios estéticos e culturais, tende a privilegiar nesse caso a um grupo social em detrimento do outro. Além do mais, o distanciamento temporal desde a publicação do romance dissipa as posturas polarizadas, permitindo afirmar que esse livro se tem consolidado entre os principais textos de literatura marginal na contemporaneidade e, num futuro, poderia ser incorporado nas listas dos livros estudados para os vestibulares no Brasil (como foi o caso das produções de vários poetas marginais da década de 1970 inicialmente rejeitados pela crítica, Ana Cristina César, Waly Salomão, Chacal e Paulo Leminsky; bem como o grupo de *rap* Racionais MCs, cujo álbum *Sobrevivendo no inferno* recentemente se tornou obra obrigatória de poesia brasileira para o vestibular da Unicamp²⁶).

Marisa Lajolo (2004), no ensaio intitulado “O Brasil no mapa do romance”, destaca a originalidade de *Capão pecado* pelas figurações do *rap* incorporadas no livro, não só no discurso oral que assemelha a fala deles dentro do texto literário, mas pelo prefácio posfácio e comentários escritos por estrelas do *rap*. Assim, considera que

esse inesperado aparato dá ao livro uma grande originalidade, que talvez pudesse ser considerada *pós-moderna*, talvez *pré-alguma coisa*, não se sabe bem o quê. O que se sabe, sim, é que o livro é muito bom: história enxuta, sem apelação sensacionalista, sexo e tiroteio nas horas certas. Mantém o leitor amarrado de começo a fim, percorrendo cenários urbanos e humanos que não são muito frequentes na literatura (LAJOLO, 2004, p. 85, *italico do original*).

²⁶ <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/unicamp-divulga-lista-de-livros-obrigatorios-para-o-vestibular-2020-com-tres-novidades.ghtml>.

A autora concorda com Hollanda (s.i) no tocante ao tratamento que o escritor faz da violência e dos cenários urbanos no contexto periférico. Lajolo inclusive considera que o romance é uma “obra de arte, Literatura com ele maiúsculo”, que faz o leitor mergulhar numa história de caráter renovador, porque retrata os personagens entre bailes *funk*, drogas e violência, mas incorpora o amor e a esperança entre as ruínas. Um elemento importante que a crítica destaca no final do seu artigo é o fato de que Ferréz parece “virar do avesso” o perfil da literatura brasileira, mostrando que tem atingido completa maturidade não apenas pelos temas e paisagens de que fala, mas especialmente pelas diferentes vozes com que vai construindo as diferentes realidades que convivem no Brasil.

Um fato inegável é que a publicação de esse romance (junto com *Cidade de Deus* [1998], de Paulo Lins, um pouco antes) permitiu construir um novo caminho de auto-representação na literatura, de valoração de novos elementos na escrita e também de posicionamento e aceitação de obras de literatura marginal dentro do eixo comercial e acadêmico que antes eram pouco difundidas. Um exemplo significativo, que permite corroborar isso, é a recente publicação pela Companhia das Letras do livro *O sol na cabeça* (2018), uma seleção de 13 contos de Geovani Martins (Rio de Janeiro, 1991), jovem escritor do morro do Vidigal, no Rio de Janeiro, que já com o seu primeiro livro conseguiu uma tiragem de 10 mil exemplares, além da venda dos direitos para nove países e inclusive para ser reproduzido no cinema, uma conquista importante para um leitor compulsivo que abandonou a escola na 8.^a série (hoje 9^o ano). Atualmente, no Brasil, a literatura marginal não é só publicada e comercializada por editoras independentes, mas conseguiu penetrar a indústria editorial, quer seja pela demanda por explorar a temática com fins mercadológicos ou pela ampliação dos critérios estéticos de valoração do texto literário no presente.

Fernando Villarraga Eslava (2004) no artigo “Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita”, apresenta considerações interessantes sobre o movimento. O autor procura se aproximar “sem preconceitos teóricos ou culturais” ao universo da literatura marginal, abandonando tendências tradicionalistas perante um fenômeno que tomou o cenário literário contemporâneo com mais força a partir da década de 2000. Percebe o caráter problemático da literatura marginal no que se refere à mistura, sem maiores distinções formais, da vontade documental, força do testemunho e ficcionalização das próprias experiências de vida pelos autores marginais, gerando

dúvidas e interrogantes sobre os parâmetros críticos pertinentes para abordar o fenômeno nas suas verdadeiras dimensões, sem apegos a uma matriz canônica e universalista.

Assim, para Eslava é fundamental formular indagações na perspectiva crítica preliminar de apreender a natureza, a identidade e a significação da literatura marginal para evitar as conclusões apressadas e às vezes determinantes que a “razão ilustrada” enuncia quando “sombras de corpos estranhos” ameaçam o *establishment* literário ou cultural.

O que se nota nas resenhas ou comentários críticos é a tendência genérica a desqualificar, a restringir ou a superestimar os alcances que teria o fenômeno *marginal*, sem se dar atenção específica a seus componentes híbridos ou contraditórios, às aporias que percorrem suas pretensões de representação, aos múltiplos sentidos que dele brotam em virtude de reunir um conjunto de práticas escriturais heterogêneas, enfim, ao que conforma essa literatura enquanto projeto coletivo e realidade específica no contexto da sociedade brasileira contemporânea (ESLAVA, 2004, p. 38, *itálico do original*).

Uma primeira questão a ser enfrentada, segundo o autor, é a que diz respeito às dimensões semânticas e ideológicas da própria denominação, porque os dois termos, *literatura* e *marginal*, implicam uma longa história de considerações polêmicas e desencontros, ao estarem ligadas a determinadas concepções que buscam encaixá-las em moldes canônicos elaborados por algumas culturas europeias, bem como ao que deve ser condenado, banido o deslegitimado por aqueles que controlam o poder simbólico. O pesquisador enfatiza implicações que derivam do gesto de autodenominar uma produção escrita de *literatura marginal*, sendo que isso ameaça o “direito de exclusividade” que os setores hegemônicos da sociedade têm sobre a palavra escrita (ESLAVA, 2004, p. 40). É, então, a forte e reprimida vontade de escrever o que impulsiona o “assalto ao poder da palavra”, porque essa ação implica transmitir com um vocabulário, uma técnica e uma estética própria o silenciado “grito do povo brasileiro”, parafraseando o manifesto de “Terrorismo literário” de Ferréz. Daí destacam a *função da literatura* como prática de linguagem e a *intencionalidade* expressa de construir uma auto-representação através do texto literário (ESLAVA, 2004, p. 40, *grifos nossos*).

A segunda questão tem a ver com o debate sobre a pertinência e validade que tem a alteridade, aqueles que escrevem sobre a marginalidade de uma posição de não marginalidade, para representar ao subalterno, ao que assume um role passivo no universo simbólico e artístico

por supostamente carecer de formação dentro do sistema letrado. É a mesma discussão sobre o lugar de fala dentro do universo representacional da literatura, que acaba apagando ou sublinhando certas características e preconceitos sobre a classe subalterna, na maioria das vezes sem contextualização histórica.

Ambas as questões acabam interligadas a uma série de juízos valorativos por parte de certas vozes esclarecidas, as quais procuram veementemente, segundo expõe o autor, validar ou invalidar com profundo rigor teórico e crítico as manifestações do fenômeno *marginal*. Porém, as argumentações antagônicas apresentadas terminam divorciadas, paradoxalmente, pela forte tendência a colocar em relevo as hipotéticas limitações de ambos os discursos, confrontados com os vinculados a correntes canônicas modernas, “da ânsia hermenêutica que em hipótese as motiva” (ESLAVA, 2004, p. 41). Em tal sentido, para o crítico resulta significativo afirmar que seja o predomínio do documental sobre o estético nessas obras, isto é, as deficiências ou imperícias que, embora a validez outorgada ao gesto e à substância que as sustenta, terminam sendo desdenhadas dentre o grupo de textos considerados parte das *altas literaturas*; seja o caráter de autenticidade na temática abordada, por corresponder, de acordo com o mesmo raciocínio, à experiência direta dos autores, estas escritas marginais estariam contaminadas por fatores estranhos ao mundo subalterno. O crítico condena “as nefastas influências ou contaminações que mostrariam vozes da periferia no plano dos seus codificados signos linguísticos” (ESLAVA, 2004, p. 41) e coloca em dúvida o grau de originalidade das representações que os favelados ou ex favelados realizam porque estariam dirigidas ao consumo massificado da classe média, o que reduziria seu valor simbólico e literário, além de responder à lógica “diabólica” da indústria cultural, à racionalidade discursiva imposta pela sociedade de consumo.

Por tanto, se *Cidade de Deus* e *Capão Pecado* obtêm sucesso de vendas, é porque não há dúvidas de que a temática da violência é trabalhada nessas duas obras sob a perspectiva de uma sociedade que a converte em espetáculo, o que apagaria sua respectiva legitimidade artística. Ainda mais. A própria adaptação cinematográfica da primeira viria confirmar que se trata de um artefato de fácil manipulação mercadológica, porque reúne os ingredientes básicos para seu consumo fácil por parte de um público idiotizado [...] É que os meandros psicológicos da atual classe média devem ser alimentados, segundo a tese quase explícita que sustenta essa visão crítica, com o “*exotismo*” do que existe ao

lado, mas só se conhece por referências imagéticas, em especial televisivas [...] Assim, tudo indicaria que se trata de um fenômeno orquestrado por uma combinação de fatores que vão desde o simples interesse comercial, passando pela vontade exibicionista dos agentes implicados, os anseios consumistas de determinados grupos sociais, até, logicamente, as operações ideológicas que efetuam os que precisam preservar a ordem estabelecida. Como diria o poeta: o círculo se fecha (ESLAVA, 2004, p. 44).

Certamente, em *Cidade de Deus* e *Capão pecado* há elementos associados à reprodutibilidade da cultura de massas, os quais são iniludíveis em muitas obras de literatura contemporânea, inclusive nas produzidas por intelectuais das altas esferas literárias, até porque formam parte das produções da contemporaneidade que não escapam do hibridismo, fragmentação, descentramento, reelaboração da história e noção de desafio que busca afirmar a diferença, rejeitar uma identidade homogênea. *Capão pecado*, e com certeza muitas outras obras de literatura marginal, é uma tentativa de questionar um sistema totalizante; o fechamento histórico e narrativo é contestado para construir um relato renovado desde uma perspectiva não centrada. Nos termos de Linda Hutcheon (1991, p. 22), existe um deslocamento das temáticas utilizando a intertextualidade, a ironia, e outros recursos como mecanismos para representar uma sociedade fragmentada, que vive e se reconhece no sistema capitalista, mas ao mesmo tempo o questiona.

Sobre o tratamento da violência nessas produções literárias, é inegável que satisfazem uma curiosidade mórbida pelos heróis do banditismo, mas ao mesmo tempo é um recurso utilizado por escritores marginais para retratar a sua escrita invisibilizada, apesar das recusas críticas no âmbito acadêmico. A temática da violência foi a porta de entrada à cena literária nacional, ao mercado editorial, a leitores de outras classes sociais que também conheceram um outro universo de sentidos, uma espécie de mundo paralelo propositadamente ignorado, através da literatura produzida na periferia. Além do mais, a violência mostrada nesses textos parece ser o referencial estético mais próximo dos escritores marginais. Assim como Manaus, a imigração libanesa e o elemento memorialístico estão representados na literatura de Milton Hatoum, a violência é uma temática inescapável da cosmovisão dos escritores marginais, é o ambiente ao qual estão naturalmente confinados produto da desigualdade social.

O tema da violência é, com certeza, uma faca de dois gumes porque abre possibilidades interpretativas que não podem ser descartadas levemente sem antes abrir o campo de análise a

outras variantes que vão além do literário. Novamente, emerge um tipo de literatura que não pode ser avaliada sob critérios planos, que demanda uma “dialética da marginalidade”, como bem notou João César de Castro Rocha (2006, p.36), que toma controle da imagem de alguém ou de algo desafiando o sistema sob o qual se constitui, que confronta diretamente através da exposição da violência para redimir a desigualdade social. Mesmo que os *marginais* e os *ilustrados* não consigam elaborar a representação autêntica e responsável da violência, segundo acredita o autor, é fundamental frisar que esse assalto à escrita permitiu abrir um caminho para que a subalteridade seja visível, criticada e incluída no sistema literário do qual foi apagado por questões de classe. É claro que não se pode esperar que a literatura marginal, e as obras de Ferréz como uma das pioneiras desse movimento, perfeioe sua técnica e recursos expressivos já bastante heterogêneos nas primeiras obras. É um processo paulatino, o surgimento dessas primeiras obras serviram de referência para outras gerações tal vez menos autodidatas e mais imbuídas de tecnologias e recursos, apesar da sua condição social.

Por sua vez, Benito Martínez Rodriguez, no artigo “O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção de Ferréz” (2004, p. 53-67), aponta a sua análise para os critérios de valoração e defende que a literatura do escritor

renova a demanda pela discussão de problemas como os da ‘autenticidade’ de tais vozes, das dinâmicas que nelas se desenham entre “documento”, “testemunho” e “invenção”, bem como a questão do(s) valor(es) - mercadológico, estético, político- negociados em tais textos (RODRIGUEZ, 2004 p.54).

Sobre o CD *Determinação* de Ferréz, trabalho pouco analisado pela fortuna crítica do autor, Rodriguez comenta que a sua valoração também deve ser discutida da perspectiva dos “trânsitos e transações entre palavra impressa e palavra cantada”. O disco é um projeto de afirmação com a identidade *rapper* da periferia, que visa massificar a produção poética do escritor através de um formato renovador. Por um lado, sobre a incorporação de novas técnicas composicionais ao seu trabalho de ficcionista, notável na comparação entre o primeiro e segundo de seus romances e dos escritos publicados na *Caros Amigos*, Rodriguez percebe um “adensamento dos meios de expressão e do tratamento na representação dos conteúdos”. Por

outro lado, alerta que o papel de “porta-voz autêntico” da periferia entre o público letrado, convenientes para o mercado editorial, pode ser uma “armadilha considerável”.

Igualmente, o pesquisador cotejou os recursos empregados na composição textual de *Capão pecado* e no *Manual prático do ódio*, permitindo constatar a evolução na técnica do escritor. Nota, portanto, uma

Nítida ampliação das técnicas e avanço na utilização de procedimentos narrativos no último com relação ao trabalho anterior. A opção por fragmentar a perspectiva, buscando oferecer ângulos diversos para o desenvolvimento da narrativa, a problematização dos papéis ficcionais, afastando-se do maniqueísmo do romance de estréia, as nuances na representação das personagens femininas, especial no caso da personagem Aninha, refletem um autor que busca combinar repertórios e recursos, em alguns casos, apenas recentemente assimilados (RODRIGUEZ, 2004, p. 60-61).

Em “Trama de gerações”, a pesquisadora Giovanna Bartucci (2005), analisa as características de representantes significativos da nova geração de contistas, romancistas e poetas contemporâneos brasileiros, marcados pela capacidade que têm de criar dispositivos para incorporar os seus antepassados de modo a estabelecer um diálogo criador com a sua própria escritura. Em palavras da crítica, trata-se de “herdeiro[s]” que aceitam a sua herança, que tentam mantê-la viva, mas relançando-a; um “transgressor” capaz de incorporar formas inovadoras enquanto percorre o desconhecido. Esses autores não são transgressores apenas porque desobedecem uma regra, mas porque percorrem o desconhecido, “reinscrevem a própria herança de forma inovadora”. Destaca exemplos como Paulo Lins, Ferréz, Marçal Aquino, entre outros, cujas obras têm registrado um diálogo entre o documental e o ficcional por meio do esmiuçamento das tensões sociais existentes.

“Pequenas transgressões são capazes de transformar movimentos geracionais em movimentos estéticos de idéias”, segundo Bertucci, “contudo, uma vez que a necessidade de constituição de uma ‘identidade’ parece estar presente no bojo da cultura, a pergunta que se segue deverá ser: quem é o leitor de ficção dos anos 1990?”. No caso da literatura de Ferréz, é uma forma de “re-apresentar o mundo das ‘quebradas das vielas da periferia paulista’ por meio de material autobiográfico e de uma linguagem oral, de gueto”, visando oferecer aos “manos” algo que tenha “a sua cara”.

Ângela Maria Dias (2005), por sua vez, comentou as três obras emblemáticas sobre marginalidade e exclusão da literatura brasileira contemporânea: *Cidade de Deus*, *Estação Carandiru* e *Capão pecado*, adicionando ainda no seu *corpus Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes. Assim, destaca no romance de Ferréz um esforço testemunhal do narrador diante da desumana inserção social vivenciada, construído com uma “linguagem fluída, comunicável, de forte compleição jornalística, na obsessão etnográfica com a contextualização da cena e dos caracteres, bem como na enfática objetivação da violência, em precisos recortes de extremos da torpeza humana” (DIAS, 2005, p. 88). Nota igualmente uma “linguagem monótona” no romance, com excesso de paráfrases e apostos, uma pobreza construída pela “nomeação perifrástica” de quase todas as personagens sem nome próprio e pela abundância de interjeições de dor e prazer marcadas nas cenas “repetitivas de sexo” (DIAS, 2005, p. 89).

A pesquisadora analisa, ainda, o registro fotográfico do romance, enfatizando que imobiliza cenas e espaços adversos, tipifica rostos e expressões, impedindo que a materialidade pudesse restringir-se à imaginação do leitor e impondo-a como a “cristalina verdade”, o qual reforçaria o que o discurso oral poderia sugerir ou afirmar. “As fotografias, ao concretizarem 'o retorno do morto', como dizia Barthes, interrompem a duração e paralisam o real como fetiche” (DIAS, 2005, p. 88). De igual modo, destaca a ambivalência de tons e matizes utilizados em algumas personagens, uma espécie de simultaneidade de roles em que um mesmo protagonista pode ser o “monstro” e a “vítima” ao mesmo tempo.

Existe uma dificuldade no desapego à uma tradição literária que tenta encaixar essa obra numa determinada classificação literária, principalmente quando utiliza adjetivos como neodocumental de ficção, com tinturas “tardo-naturalistas”, para se referir ao texto. Esse livro de Ferréz foi um ponto de inflexão para a literatura brasileira contemporânea e o distanciamento temporal desde a publicação desse romance estreia permite abordá-lo com critérios literários mais amplos, incluindo elementos de outras ciências para a construção da análise e entender as variantes, valorando a descritividade neodocumental e a tentativa de plasmar realismo e ficção como uma nova forma.

Tânia Pellegrini (2008), em artigo sobre as vozes da violência na cultura brasileira contemporânea, também refletiu sobre *Capão pecado*, considerando-o a encarnação da “voz da periferia” que abriu uma espécie de fresta para um mundo paralelo e propositalmente ignorado o

qual, além de produzir uma atração inescapável para o leitor de classe média predominante no Brasil, despertou mais uma vez o terror e a piedade (PELLEGRINI, 2008, p. 178). O romance de Ferréz é analisado junto a *Cidade de Deus*, *Estação Carandiru* e suas respectivas adaptações cinematográficas. A pesquisadora distância esses livros da noção de “bom-bandido” e o “malandro esperto”, representada na literatura da geração anterior por autores como Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, que convivem amigavelmente com os otários daqueles tempos, num limiar harmônico entre a lei e a contravenção. O que se tem, portanto, em *Capão pecado*, “é a representação implacável da bandidagem cega, centrada na existência de uma trágica oposição, 'otário/bicho solto', em que o segundo só pode existir às custas do primeiro” (PELLEGRINI, 2008, p.191). Igualmente, a autora destaca que o romance apresenta um eixo de denúncia das condições de vida na periferia, a qual se contrapõe a consciência da necessidade de resistir, impedindo a aniquilação. Porém, é bem marcada a impossibilidade de mudança, o que a pesquisadora considera como uma *ambivalência desse realismo* -uma vez que tanto os “bons” como os “maus” são punidos com a morte- que repousa ao mesmo tempo no protesto e na aceitação.

No que se refere ao aspecto mais formal, a crítica nota tanto uma matriz fonsequiana no descritivismo realista da matéria bruta quanto elementos de “melodrama televisivo” na construção do enredo e ainda um caráter documental, reforçado pelas fotos de Capão Redondo que enfatizam o “desleixo e a miséria”. Sobre as imagens Pellegrini adota uma posição diferenciada da crítica de Sussekind, buscando inseri-las dentro do conjunto do texto como um elemento acrescentador.

A violência é um tema que se tem configurado na literatura brasileira sob diferentes perspectivas, não só como elemento ambivalente, mas processado de diferentes formas e matizes no texto literário. Os limites do impensável são superados quando lemos histórias contadas com um realismo aterrador, que evocam desde uma “pornografia terrorista”, como já em 1975 relatara Rubem Fonseca no conto “Intestino grosso”, até pasmo pelo carácter realista. É nesse sentido que textos como *Capão pecado* se tornam, segundo a crítica, “representações da fratura do nosso 'processo civilizador', realidade traumática inescapável tal como ela se configura, com algumas nuances, na maioria dos países do terceiro mundo” (PELLEGRINI, 2008, p. 202). As representações paroxísticas da miséria e da violência examinadas nessa obra “podem funcionar

tanto como reforço dos antigos estereótipos da cultura brasileira, quanto como uma abertura para um discurso mais amplo e complexo, que comporte um viés político necessário” (PELLEGRINI, 2008, p. 202).

Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), utiliza um termo similar ao de Sussekind, “neodocumentalismo popular”, para se referir às produções de literatura marginal surgidas na contemporaneidade, o qual estaria baseado na prosa testemunha, autobiográfica e confessional. Destaca *Manual prático do ódio* (2003) e *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) afirmando que são obras que se refletem em “biografias históricas e reportagens jornalísticas sem nenhuma inovação literária” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 99). Continua afirmando que esses livros, junto com outros como *Abusados* (2009), de Caco Barcellos; *Meu nome não é Johnny* (2010), de Guilherme Fiuza; e *O doce veneno do escorpião* (2005), de Bruna Surfistinha,

apenas se trata de uma recicla-gem do documentarismo tradicional com importância literária mínima. Remetem apenas a um hibridismo de língua-gens jornalísticas e pseudoliterárias em busca do mercado crescente da *Não ficção documentária*. Entretanto, é por esse caminho que a chamada “cultura da periferia” começou a se impor sobre a literatura, apelando ao lado fortemente mercadológico e, simultaneamente, ao esforço genuíno de encontrar uma nova adequação entre a realidade social brasileira e novas linguagens expressivas (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 99, *italico do original*).

Além disso, Schøllhammer centra parte de sua análise crítica em associar a produção marginal a seu caráter mercadológico, destacando a presença de uma linguagem que incorpora a realidade periférica através de uma “representação midiática pasteurizada que dilui qualquer problema de conteúdo” (2009, p. 100). Porém, essa “imposição” da cultura da periferia na cena literária, referida pelo crítico, é defendida por Ferréz (2005, p. 10) em *Terrorismo literário*, para quem é desnecessário ter um “selo de aceitação”, mas fazer “literatura de rua com sentido [...] com um princípio”, representar uma cultura popular que se expressa com um vocabulário, código, forma, estética e sentido próprio.

Sobre a “importância literária mínima”, do ponto de vista aqui adotado, os livros não remetem apenas a um hibridismo de linguagens jornalísticas e pseudoliterárias, de fato, além do neodocumentalismo, nota-se uma técnica narrativa sólida que explora a construção de imagens,

incorpora sonoridade e ritmo ao texto por meio de um narrador reflexivo, como se observa no trecho a seguir de *Manual prático do ódio*:

Paulo morava num lugar onde ninguém se respeitava, assim ele acreditava, pois via os moradores jogarem lixos no córrego e dias depois estarem apavorados tirando os móveis de casa pois o córrego transbordava e acabava invadindo suas casas, ao seu ver a falta de respeito era com eles próprios. Os pais bebendo o dia inteiro, e jogando fora o que deveriam ser preciosos momentos de convivência com os filhos, então os pequenos ficavam brincando nos caçaníqueis, enquanto outros preferiam ficar dançando o já famoso forró do bar do Neco, todo dia era o dia de festa e todo dia era o dia de ver o álcool anestesiando homens, mulheres, idosos e até crianças, o sereno caía lentamente, o forró varava a madrugada, e o desgosto dominava de ponta a ponta uma viela, em todos uma dor de saudade, em todos a falta de algo que não sabiam bem o que era, em todos o fascínio da noite e o medo de chegar em casa e sem sono pensarem em suas vidas (FERRÉZ, 2003, p. 52).

Nesse trecho evidencia-se uma recriação contínua e interação rítmica de palavras (“...outros preferiam ficar dançando o já famoso forró do bar do Neco, todo dia era o dia de festa e todo dia era o dia de ver o álcool anestesiando homens, mulheres, idosos e até crianças, o sereno caía lentamente...”), e também se evidencia a tentativa de transmissão de um sentido para comunicar com dramatismo a carência de consciência, de perspectivas e de valorização de espaços coletivos, revelando ao mesmo tempo as ruínas de uma cotidianidade marcada pela exclusão.

Mais recentemente, Ana Paula Franco Nobile Brandileone e Mariângela Alonso, no ensaio “Entre dissonâncias e subversões: a experimentação formal nas narrativas de Ferréz e Claudio Galperin” (2018), discutem o deslocamento e a subversão dos conceitos mais tradicionais de gêneros literários, a partir dos contos “Pega ela”, incluído na coletânea *Ninguém é inocente em São Paulo*, de Ferréz; e “Justiça”, de Claudio Galperin. As autoras notam que o tratamento dado aos gêneros literários pela produção ficcional atual não se define pela coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, dados o desdobramento e o deslocamento destes gêneros que, incorporando outros, bem como técnicas e linguagens dentro de suas fronteiras, confirmam que as classificações são, em certa medida, “artificiais” (BRANDILEONE et al, 2018, p. 15). Resgatam o hibridismo no texto literário, segundo as considerações de Tânia Pellegrini, e o fato de que ele é hoje um espaço de interações

multidiscursivas, cujo objetivo é aproximar-se cada vez mais da realidade do leitor para estabelecer um diálogo constante entre o real e o imaginário.

Remontando-se ao passado, as autoras contextualizam que a contestação do conceito tradicional de gênero literário, que inclui a fusão de gêneros e formas literárias e não literárias exacerbadas na ficção brasileira contemporânea, inscreve-se nas possibilidades estéticas ditadas pelas vanguardas modernistas, de que *Serafim Ponte Grande* é um dos mais significativos romances.

As autoras defendem que “Pega ela” é uma espécie de elogio à transgressão das formas literárias. O trecho do conto vai se construindo através de diálogos entre duas personagens centrais, Lipo e Alemão, amigos de longa data, que entram em conflito com desfecho violento quando Alemão assassina a Lipo por ter se envolvido com a companheira do mandante e decreta que a mulher deve ser igualmente liquidada. A traição, tema recorrente na literatura de Ferréz, se coloca como pano de fundo para desenvolver uma história na qual a morte da figura feminina é banalizada e vista com indiferença porque se percebe como um dever para fechar o círculo, completar a vingança. Nesse sentido, as autoras notam que, ao escolher um modo de narrar em diálogos, existe no texto um afastamento das formas tradicionais de narrativa, o que demandaria uma postura mais crítica e engajada.

Ao modo de uma reunião de aforismos, as frases dos comparsas misturam ironia e suspense, construindo um universo ficcional de imagens perturbadoras ao leitor. Por não se constituir, portanto, um exemplar legítimo do conto tradicional, acionando recursos próprios do gênero dramático, o texto parece, ainda, mimetizar a estrutura rítmica do rap, gerando não apenas ambiguidade ao gênero, mas também provocando a rejeição a convenções e formas (BRANDILEONE et al, 2018, p. 18).

Nesse sentido, “Pega ela” estaria articulado com o *rap* pois a elaboração formal do texto parece estar motivada por tensões do contexto de esse ritmo urbano oriundo da periferia. Como foi exposto ao início deste capítulo, o *hip hop* é uma referência importante para o escritor, uma forma de expressão que vincula com o fazer literário não só porque se assemelha ideológica e culturalmente ao movimento de literatura marginal, mas porque convoca à possibilidade de mudança através da participação ativa, isto é, do conhecimento e da ação.

Além do mais, Brandileone e Alonso notam uma “estetização da violência”, bem como um “modo dramático” a serviço da representação de uma classe social complexa e oprimida (BRANDILEONE et al, 2018, p. 20). As tensões provocadas pelo rompimento de formas e convenções nos textos de Ferréz expõem a necessidade de estabelecer critérios de análise renovados que permitam estudar os textos do autor criticamente, reconhecendo as limitações, mas também as potencialidades criativas, que para o caso do referido conto inclui uma narrativa que “ultrapassa o estatuto literário discursivo” para ser lida como ato de transgressão e questionamento social, segundo notam as autoras.

Brandileone e Alonso levantam a hipótese de que o “modo dramático” do conto é importante como forma indicadora da precariedade dos sujeitos envolvidos na cena, vulneráveis a uma condição violenta e agônica. Assim, o texto elimina os estados mentais a partir do afastamento do narrador para dar voz e lugar aos diálogos lacônicos dos próprios personagens.

Nas formulações de Norman Friedman, diríamos que o ângulo de visão procede ao modo frontal e fixo, com pequena distância entre o enredo e o leitor, uma vez que o conto segue por uma linha de cenas sucessivas. A cena possibilita a representação dramatizada, ao modo da técnica teatral, com frases breves e ritmadas, como se os personagens Lipo e Alemão atuassem ao modo de dois rappers (BRANDILEONE et al, 2018, p. 20).

Outro elemento destacado no ensaio são os diálogos escritos com um “sentido poroso e perturbador” em linguagem coloquial, com perguntas que acompanham as variações de humor dos personagens: negatividade, tranquilidade e suspense. Para as autoras, tais variações criam fraturas que fogem aos recursos linguísticos dos contos mais tradicionais, realçando e palavrões empregados: “da hora”, “porra”. Nesse sentido, o elemento estético estaria ligado ao formal, uma vez que ambos estão implicados numa esfera reflexiva, desafiando o entendimento e a fruição do leitor.

E, finalmente, os recursos próprios ao “texto teatral” é outro elemento destacado pelas autoras, procedimento de escrita e trabalho que prezaria pela estruturação de contos em diálogos, “produzindo uma espécie de esquete teatral que registra *flashes* do cotidiano, capturados pelo olhar atento e crítico do autor” (BRANDILEONE et al, 2018, p. 22). Mapeando na obra do escritor a mobilização de recursos do texto teatral, argumentam que se trata de um procedimento

de escrita e trabalho de linguagem inaugurado em 2006 com *Ninguém é inocente em São Paulo* e retomado em 2015 com *Os ricos também morrem*. O diálogo com o teatral na obra de Ferréz inclui a sua participação em “A(u)tores em Cena”, uma série de espetáculos realizada em 2009 nos quais ele junto a outros escritores experimentaram a interpretação de personagens de obras escritas por eles mesmos sob a batuta de diretores profissionais. Ferréz subiu ao palco do Itaú Cultural, em uma das vias mais nobres da cidade de São Paulo, a Paulista, acompanhado de Sérgio Vaz, no espetáculo *Pedras Não Falam Mas Quebram Vidraças* – frase retirada de um poema de Vaz. A direção foi de Mario Pazini, cujas três décadas de carreira teatral são focadas igualmente na periferia da cidade. Idealizado por Marcelino Freire, o projeto também incluiu André Sant’Anna e João Silvério Trevisan, que autorepresentam os seus textos no espetáculo *Amor & Exílio*. Percebe-se o diálogo com outras artes e mídias no fazer literário de Ferréz, como o *rap*, a fotografia e o teatro, sempre sob a perspectiva periférica, o que contribui para a diversificação da técnica e o engrossamento do expediente literário do escritor.

De uma perspectiva mais ampla, a parcela da fortuna crítica analisada discute o romance *Capão pecado* (sete dos onze artigos acadêmicos aqui referidos falam do livro) e com frequência o romance é estudado comparativamente com *Cidade de Deus*, de Paulo Lins; e *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, bem como com obras de Marçal Aquino, Luiz Alberto Mendes, entre outros. O enfoque de análise na maioria dos ensaios destacados está mais vinculado a aspectos sociológicos, mas parte da crítica também investe em mostrar a literariedade e experimentação formal. De modo geral, os aspectos mais recorrentes destacados pela crítica nos trabalhos citados incluem o uso de uma narrativa híbrida por meio do diálogo entre o documental e o ficcional; a relação com o *hip hop*, tanto na linguagem quanto no engajamento político; a linguagem monótona; o caráter mercadológico das obras, sendo este um dos pontos mais críticos que circundam a obra do autor; aspectos formais relacionados aos recursos narrativos utilizados que se afastam das formas tradicionais de narrativa; a transgressão literária; a violência e o silêncio da crítica. Durante mais de 15 anos, as considerações críticas variaram de posturas, sendo a mais abertas aquelas publicadas mais recentemente. O distanciamento temporal permitiu abrir os critérios de avaliação e acredita-se que no futuro o panorama não será diferente. Assim como o modernismo deixou de ser a vanguarda demonizada pela crítica conservadora, a literatura marginal passou, inevitavelmente, pelo caminho da legitimidade crítica, não que o movimento se

importe ou procure validação. O fundamental é que, apesar das tensões que produzem os textos de literatura marginal, os olhares acadêmicos continuam produzindo reflexões sobre este fenômeno literário. Toda criação engendra equívocos e discuti-los alimenta a criação e produção de conhecimento.

Segundo um estudo de Regina del Castagnè realizado em 2018 sobre a crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos, Ferréz (junto a Oswald de Andrade) é o segundo escritor mais estudado na categoria “panorâmica”, que envolve a abrangência dos artigos publicados, com 17 ensaios acadêmicos que discutem obras do autor junto a um conjunto variado de escritores (DELCASTAGNÈ, 2018, p. 205). Nomes da literatura marginal como Ferréz costumam ser discutidos em grupos, muitas vezes sem se deter em uma comparação mais detalhada entre eles, como se constata no mapeamento de fortuna crítica realizado para este capítulo, o que pressupõe que a atenção dada por acadêmicos às obras do autor é parcelada. Não obstante, essa atenção representa um capital importante porque, apesar das diferentes posturas, divulga aspectos da configuração da literatura de Ferréz, e aporta conhecimento e reflexões críticas sobre as condições de desigualdade social dentro da sociedade brasileira e, mais especificamente, no que se refere à produção de conhecimento em regiões socialmente vulneráveis.

Embora haja limitações nos questionamentos, a literatura produzida nas periferias passou do anonimato à visibilidade tanto no espaço acadêmico quanto no mercado editorial. Passou de uma curiosidade para se tornar uma manifestação com linguagem e códigos próprios. De fato, são duas autoras *marginais*, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, as mais estudadas por pesquisadores de literatura, depois de Clarice Lispector (DELCASTAGNÈ, 2018, p. 204)²⁷, o qual diversifica o universo de estudos além da tradição literária. O movimento talvez não precise de legitimação, como escreveu Ferréz, porque opera organicamente dentro de espaços marginados que propiciam a criação artística sob influência de outras artes urbanas, mas é importante defender uma literatura que ressignifique o literário, a criação poética, e germine reflexões sobre o poder da arte para lograr transformações.

²⁷ O estudo de Delcastagnè destaca que não existe paridade de gênero, os homens continuam sendo os mais estudados, mas ainda assim é destavável que duas autoras marginais estejam entre as escritoras mais pesquisadas pela crítica acadêmica brasileira.

Capítulo 3

A poética exerce papel fundamental para o desenvolvimento da sociedade. É uma necessidade vital. Assim como o pensamento racional, a poesia é a base de toda construção humana, é o combustível da alma que mobiliza nossas ações, está presente tanto em situações cotidianas quanto nas mais complexas formas de interioridade. A poesia é a arte da palavra, mas o estado poético pode estar também, por exemplo, na dança, na canção e em imagens que traduzem, com ritmo, o estado do mundo contemporâneo. Ela pode se inserir em outras formas expressivas para restaurar a consciência sensível. Nas palavras do poeta venezuelano Gustavo Pereira (2017, p. 2), é uma “força moral” com muitas faces que se configuram espontaneamente na forma de uma voz poética para acalmar a dor, redimir as impurezas e libertar a alma.

Neste Capítulo, são analisadas as letras das canções do ponto de vista poético, porque acredita-se no parentesco entre canção e poesia. Ambas são manifestações ricas em ritmo, rimas, sonoridade, imagens e oralidade que se irmanam no campo literário. A canção pode ser analisada a partir do âmbito literário, reconhecendo o parentesco entre *canção* e *literatura*, uma vez que “as letras de músicas suprem parte da necessidade que todos nós temos de ouvir e dizer poesia” (FURTADO, 2003, p. 3).

No Brasil, os estudos da canção popular são um tópico de pesquisa desenvolvido com robustez em centros acadêmicos de todo o país. Frutos desse trabalho, há grupos de estudo e de pesquisa que congregam professores e alunos de graduação e pós-graduação para discutir a música popular a partir de uma perspectiva literária e/ou interdisciplinar, qualquer que seja a sua origem ou época: *blues*, *samba*, *soul*, *salsa*, *bolero*, *jazz*, *hip hop*, *pop*, *reggae*, *choro*, *rock*. O *corpus* desta pesquisa encaixa-se, portanto, dentro do universo de música popular, entendida como aquela surgida e consolidada em espaços urbanos cujos compositores são amplamente identificáveis e cuja produção é veiculada em massa por plataformas on-line de reprodução de música, pela televisão, pelo rádio ou por meio de suportes de armazenamento de som gravado, como arquivos mp3, discos de vinil e CDs.

O surgimento do rádio e a sua conseqüente consolidação como meio de comunicação na década de 1930 foi um dos fatores que contribuíram para a multiplicação e o fortalecimento da

música popular. Em termos políticos, a canção conquistou centralidade durante o período de ditadura militar no Brasil (1964-1985), em parte pela realização dos Festivais de Música Popular, eventos competitivos que abriam palco para que músicos e compositores – muitos iniciantes – apresentassem suas propostas inéditas. O ambiente repressivo foi o caldo de cultura para o surgimento de letras carregadas de sátira e ironia que hoje formam parte do repertório de música popular que posiciona ao Brasil internacionalmente como um país musicalmente vanguardista, cujos músicos conseguiram articular o local com o global, mesmo desde uma perspectiva devorativa, à maneira de Oswald de Andrade. Nesse momento, a música popular se tornou “o veículo por excelência do debate intelectual, passou a criticar as questões referentes à cultura e à política do país, o que, conseqüentemente, faziam com que esses compositores articulassem arte e vida” (NAVES, 2015, p. 20-21). A canção popular, portanto, desenvolveu um papel crítico na sociedade, servindo como válvula de escape dos aspectos da vida política, cultural e social, arrefecendo o entendimento de que tais fenômenos culturais requerem um olhar detalhado e crítico, dispensando o uso de oposições rígidas em sua análise – do tipo literatura/não literatura.

O terceiro Capítulo apresenta em detalhe o disco *Determinação*, destacando-se os vários elementos literários e visuais que compõem as temáticas discutidas nas canções, as vozes presentes, os colaboradores e o contexto histórico ao qual responde, com o intuito de expor a relação que tem o disco com a literatura e com a produção de conhecimento. Inclui, também, reflexões sobre a poética das letras das canções a partir das definições de texto poético de Octávio Paz (2004) e Roman Jakobson (2010), visando analisar como se constitui o discurso poético, bem como identificar as funções verbais presentes e os desdobramentos semânticos que se produzem na canção enquanto conjunto.

Como complemento à análise poética, apresentam-se reflexões teórico-críticas sobre a noção de história aberta de Walter Benjamin (1987), exposta em uma das conhecidas teses sobre o Conceito da História do pensador, bem como sobre a figura do narrador benjaminiano – discussões fundamentais para abordar esse objeto poético da literatura marginal. A oralidade das canções é discutida segundo as considerações de Paul Zumthor (2010), para mostrar o dinamismo e a riqueza oral na canção de *rap*. A crítica à presença da religião na periferia é uma temática explorada em profundidade no disco, e são várias as referências e ironias religiosas espalhadas

nas letras, portanto, este Capítulo também reserva espaço para mostrar essa realidade que denuncia o autor já desde 2003.

3.1 Raios X de *Determinação*

Lançado em 2003, *Determinação* é o primeiro disco de *rap* de Ferréz, que cuidou tanto da produção executiva quanto da direção artística do CD, incluindo duas crônicas de sua autoria, “O plano” e “O ônibus”, reproduzidas no encarte. Contém onze faixas, e em quatro delas o autor contou com colaborações muito interessantes de músicos e poetas reconhecidos, tais como Arnaldo Antunes em “29 de dezembro”; Chico César em “Seu pai”; e os *rappers* Smith-E, em “Frio por dentro”, e Rattão, em “Judas” – canção sobre a qual se realizou um vídeo,²⁸ incluído como “faixa interativa” no disco. No repertório, há também uma faixa instrumental, “A ameaça”, que apresenta o som de um órgão de tubos misturado com um coro de igreja, evocando a trilha sonora de um filme de horror cortado por uma fala distorcida, ininteligível, incorporando-se posteriormente a uma melodia do oriente médio e a um cântico religioso popular, similar ao de uma procissão.²⁹

A participação de Ferréz em projetos musicais de *rap* vinculados à literatura não se limita apenas a esse disco. Em 2006, lançou “Periferia lado bom”, canção que compôs e gravou para a Revista *Nova Escola*, da qual se realizou um vídeo³⁰ para o DVD *Literatura e Resistência*, documentário biográfico do escritor que inclui a participação de Marcelino Freire, Lourenço Mutarelli, Paulo Lins, Preto Ghóez, Eduardo (Facção Central), Lobão (C.R), entre outros escritores e *rappers*. Nesse mesmo ano fundou, com Maurício DTS, de Detentos do *Rap*, o grupo Tr3f, projeto musical que, depois, abandonaria para ficar só com a literatura, apesar do seu gosto pelo gênero: “Amo o *Hip hop* e sempre vou cultuar o som da favela, mas decidi que as palavras

²⁸ Dirigido por Sérgio Glasberg, o vídeo está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=afd_HjTzZe8>.

²⁹ Em consonância com o que o autor fez com algumas das letras do disco, como se verá mais adiante, no subcapítulo das análises, essa faixa reforça, em particular, uma denúncia, ironizando a penetração da religião na periferia como mecanismo de imposição de valores e desenvolvimento de relações de poder desiguais, bem como evoca a questionamentos que o autor faz ao culto religioso em geral. É a faixa número nove do disco, e precede a canção “Judas” que, como se evidencia já no título, apresenta referências religiosas.

³⁰ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UFpY-rHsbr0>>.

precisam de mim por inteiro, e tem muito mc competente pra rimar, então depois do disco do Tref (que é um projeto meu e do Maurício) vou pendurar as chuteiras (FERRÉZ, 2006).

Determinação é uma apologia à literatura marginal. Mistura a estética da periferia com o universo do escritor marginal e do *rap* mostrando fotos dos morros, uma mulher com um bebê nos braços, uma caneta, um óculos de leitura, papel e uma xícara de café na capa. As duas crônicas do encarte foram incluídas posteriormente em *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006). “O plano” é uma crítica à vocação hegemônica e à força ideológica do sistema capitalista na sociedade de massas. Se critica, também, o poder da mídia para manter adormecida a população e garantir a subsistência da classe dominante. Expõem-se críticas à precariedade do transporte coletivo, ao futebol como foco de distração dos problemas sociais e às condições de pobreza que enfrenta a população da periferia, descrita imagetivamente como “manos em cadeira de rodas [...], um outro de muleta, um cego [...], todos resignados, cada um uma sequela, chamados desgraçados” (FERRÉZ, 2003). Nota-se um narrador que se dirige ao seu leitor como se estivesse na periferia, numa conversa cotidiana com ele, bem como um elemento metaliterário quando se descreve desconforto pelas condições do ônibus, enquanto o narrador escreve e reflete: “tenho até desgosto de continuar escrevendo, mas comigo o plano não funciona” (FERRÉZ, 2003).

Em “O ônibus branco” – trazido à baila no CAPÍTULO 1 – é reforçado, em maior grau, o compromisso com o realismo, ao mesmo tempo em que desafia os limites da ficção, o pacto ficcional, dadas as estratégias que colocam a crônica entre o fato narrado e o contexto vivido. O texto é escrito em primeira pessoa e o personagem tem o nome de Ferréz. Nessa história, como já se fixou, depois de escapar de inimigos que disparavam equivocadamente em sua direção, Ferréz encontra caros amigos num ônibus lotado que, depois, abandona, por insistência de um deles, terminando por refletir que ele está destinado a seguir um caminho diferente do de seus companheiros que permaneceram nesse “ônibus branco”, entendido como uma alegoria à incerteza da vida na periferia.

Do ponto de vista do diálogo com as canções, pode-se dizer que ambas as crônicas – “O plano” e “O ônibus branco” – reiteram, a partir de outros expedientes criativos, o uso da linguagem oral da periferia e a denúncia do CD como um todo. De modo mais estreito, “O plano” dialoga com as canções “Capão pecado” e “Eu queria ter e ser” nas construções orais, na

reverberação do fazer metaliterário, na influência da mídia na população e na demanda por melhores condições de vida, como se observa nos exemplos a seguir:

- Crônica “O Plano” → “Desculpa ai meu, mas eu não gosto disso ai, pra mim [o futebol] nunca vogou nada, nunca entendi, nunca participei” (FERRÉZ, 2003).
- Canção “Capão pecado” → “Sem emprego, sem estudo/ Iludido pela televisão/ Foi só tomar a decisão/ Aderir à vida loka e ter tudo de melhor no mundão/ Lhe tomaram tudo, menos a rua (FERRÉZ, 2003).
- Canção “Eu queria ter e ser” → “Queria ter tipo uma vida menos corrida./ queria ter uma vida menos confusa./ queria acordar vendo uma cachoeira todo dia./ queria estar escrevendo o que eu queria” (FERRÉZ, 2003).

O diálogo vai além dos aspectos formal e temático, pois tanto na crônica quanto nas canções se evidencia o questionamento ao sistema de produção e consumo que sustenta a hegemonia da classe privilegiada, expondo a desproteção da classe popular e representando uma sociedade fragmentada; mas, simultaneamente, adentra-se a discussão sobre estratégias de dominação da mídia e da sociedade tecnológica, tensões que se apresentam, também, em outras canções. “Chegamos lá, a Dona Gênny 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, 2003), termina a crônica, evocando essa dualidade heterogênea de se questionar o sistema capitalista e, ao mesmo tempo, reconhecer-se dentro dele.

“O ônibus branco” também dialoga com as canções do CD no uso da oralidade, nas temáticas da violência, da valorização da amizade e do sujeito coletivo, bem como na noção de que a literatura permite salvar-se da “vida loka”. Mais concretamente, pode-se constatar esta lógica nos exemplos a seguir:

- Canção “Judas” → “Eu dedico essa letra a meu parceiro/ que chorou por você também/ e no velório não acreditava/ que você caiu do lado da favela que ninguém gostava” (FERRÉZ, 2003).
- Crônica “O ônibus branco” → “Os dois inimigos atrás de mim não acertaram os tiros, estou intacto fora o cansaço, nem vi de onde eles saíram, vieram cobrar treta do cara errado” (FERRÉZ, 2003).

O encarte, além das duas crônicas, inclui fotografias da cotidianidade da periferia, uma ilustração de Ferréz realizada por Lourenço Mutarelli, bem como citações de frases poéticas e de exortação à possibilidade de mudança social – como “O livro não muda o mundo. O livro muda as crianças. As crianças mudam o mundo”, menção que vem acompanhada de uma foto de crianças lendo livros. Na parte inferior de uma das páginas, onde está localizada a frase supracitada, destaca-se um *design* com uma pena de escrever, uma rosa e uma vela fechadas num escudo branco e preto, evocando uma estética medieval. Abaixo, lê-se “Literatura Marginal” em fonte manuscrita, o que estimula reações nostálgicas.

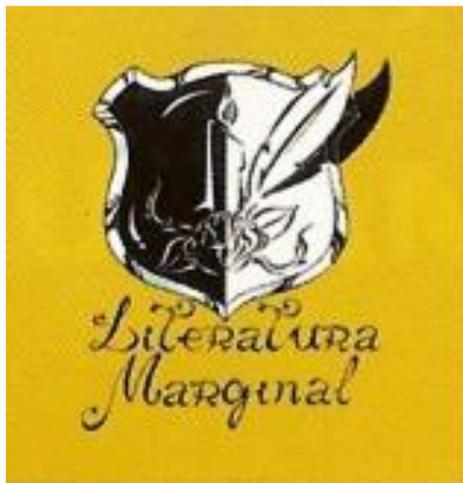


Figura 5 *Design* do escudo constante de uma das páginas do encarte.

Fonte: Ferréz (2003).

O rosto do autor – desenhado em grafite por Mutarelli – apresenta, entre outras características, o olhar desafiante, que também se observa em imagens de outros *rappers*. A arte é fechada numa imagem com o número “1” que evoca o logotipo da 1daSul,³¹ marca de roupas, bonés e acessórios criada em 1999 pelo escritor, mas que também se assemelha a uma coroa de louros romana. Na parte inferior, nota-se um pergaminho com o nome do autor.



Figura 6 Face de Ferréz, ilustrada por Mutarelli.

Fonte: Ferréz (2003).

O disco dialoga com obras literárias do escritor, principalmente com *Capão pecado* (2000). A foto da capa do disco remete à primeira edição desse romance, que também inclui imagens num segundo plano de favelas de Capão Redondo. Numa das páginas do encarte do CD, como se verá a seguir, também estão incluídas algumas das fotografias sobre o cotidiano dessa comunidade, similar às presentes na referida edição do livro – só que, no caso do disco, incluem um trabalho de conceitualização e *design*. A composição estética da imagens, tanto no disco quanto no livro, é similar (o olhar desafiante de Ferréz na ilustração de Mutarelli, referido na Figura 6, assemelha-se à foto do escritor, de autoria de Daniel Guimarães, estampada na abertura do livro). Em alguns casos foram usadas as mesmas imagens para ambas obras, o que permite situar o CD num plano amplo dentro da obra de Ferréz, e não como acontecimento isolado em sua trajetória artística.

³¹ A marca é comercializada na Loja 1dasul, localizada em Capão Redondo e que também foi fundada pelo autor para promover o “orgulho de ser da periferia” e a dignidade da Zona Sul de São Paulo.



Figura 9 Foto de Teresa Eça incluída em *Capão pecado* (2000).

Fonte: Ferréz (2000).

A epígrafe do romance *Capão pecado* é similar ao refrão da canção homônima do disco, colocada como segunda faixa:

Universo, galáxia, sistema solar São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar Universo, galáxia, sistema solar São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar (FERRÉZ, 2003).	}	Refrão da canção
Universo Galáxias Via-láctea Sistema solar Planeta Terra Continente americano América do Sul Brasil	}	Epígrafe do livro

São Paulo
São Paulo
Zona Sul
Santo Amaro
Capão Redondo

Bem-vindos ao fundo do mundo (FERRÉZ, 2000).



Epígrafe do livro

A primeira canção do disco não é um tema musical propriamente dito, mas uma *intro* com uma música de circo que se desvanece progressivamente, cedendo o passo para uma voz grave, distorcida, que apresenta o disco com um “Bem-vindos ao fundo do mundo/ Zona 1daSul/ Capão Redondo/ SP”, incorporando-se, em seguida, sons de armas de fogo. Claramente o autor busca, desde o início, gerar um choque entre as noções de harmonia e de estabilidade, com a crítica espalhada ou dispersa. A intenção não é apenas a de enaltecer a sua comunidade e mostrar a sua cotidianidade de forma harmoniosa, ressaltando unicamente suas potencialidades, mas também a de colocar o ouvinte para enfrentar a realidade social do local, provocando uma distensão e um senso de conexão com o contexto.

Dista muito dos elementos críticos presentes na Música Popular Brasileira (MPB) de finais da década de 1950, durante os anos 1960 e 1970, quando a canção bossa-novista criticava as convenções musicais, como em “Desafinado” (1958) e “Samba de uma nota só” (1959), de Tom Jobim e Newton Mendonça, em que a voz lírica argumenta que o seu comportamento presumivelmente “antimusical” é, no fundo, bossa nova, bem como a crítica ao “sambinha feita de uma nota só”, enquanto que os tropicalistas se valiam do uso da paródia ou da alegoria para expor as suas críticas à realidade política e social. No caso do *rap* de Ferréz, a crítica é mais direta, sem mediações, e não incorpora elementos como paródia, predominando uma linguagem lírica concisa, que apela para a ironia, a função fática, e a exortação: “Bem-vindos ao fundo do mundo”, é justamente como o autor se apresenta a sua comunidade, sem divagações.

Em “Judas”, faixa número 10 do CD que inclui a participação do *rapper* Rattão, tem-se outro elemento do disco que dialoga com a produção literária do autor. Foi inicialmente publicada como poema em 2002 no Ato II da *Caros amigos*, um ano antes do lançamento do disco, com uma nota explicando que o texto também seria musicalizado para o primeiro CD do autor. A canção apresenta algumas adaptações que diferem do texto original publicado na revista, com modificações em versos e alguns outros que foram suprimidos, como os dois últimos trechos

do poema: “Que os familiar tende a chorar/ A guerra é essa e não vai inimigo sobrar”. Por sua vez, o poema “Eu queria ter e ser”, publicado na *Caros amigos* nº 58, em janeiro de 2002, foi musicalizado, ou ainda, figurativizado para a faixa 11 do disco.³²

As duas crônicas anexas ao encarte do CD – “O plano” e “O ônibus branco” – foram posteriormente publicadas em *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), como já apontado anteriormente, o que reforça o diálogo, na obra do autor, entre o literário e *Determinação*. Desta forma, o CD é um suporte para mostrar tanto o trabalho literário do escritor através de um meio não literário – incorporando outras manifestações artísticas (música, videoclipe, fotografia, ilustração) –, como um movimento cultural urbano que dialoga com a literatura marginal, o *hip hop*, musicalizando textos literários que convocam às juventudes populares a serem conscientes das relações raciais, políticas e sociais que entram em jogo na sociedade.

Trata-se de uma forma de socialização da criação poética, por meio da música, que deixa transparecer uma condição de desigualdade e, simultaneamente, aposta em sua redenção. Se tomadas as letras do ponto de vista do poema, o disco amplia a noção de literatura ou do suporte do literário, desafiando a tradição sem perder de vista a necessidade de manutenção de um discurso politicamente engajado que possibilita a difusão em massa de poesia. Responde, ainda, a um contexto histórico específico, um Brasil de princípios da década de 2000 que incorporava tardiamente a visibilização das classes sociais tradicionalmente oprimidas, ainda que timidamente, apoiando-se na linguagem social ou comunal, como define Octavio Paz (2004, p. 70), para expor uma sociedade que privilegia uma heterogeneidade discursiva para garantir a hegemonia do *status quo*.

Cada vez que surge un gran poeta hermético o movimientos de poesía en rebelión contra los valores de una sociedad determinada, debe sospechase que esa sociedad, no la poesía, padece males incurables. Y esos males pueden

³² Segundo Luiz Tatit (2003), *figurativização, tematização e passionalização* são modelos de compatibilização da melodia com a letra que podem aparecer dentro de uma mesma canção em momentos diferentes, mas geralmente uma característica é a predominante. Nas canções figurativizadas, a fala é característica principal, está presente no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo, fundando os gêneros, e a gramática da frequência, fundando a tonalidade. As canções tematizadas apresentam uma tessitura mais concentrada e andamento rápido, e no plano do conteúdo geralmente denotam a construção de uma personagem, sujeito e a descrição de objetos ou valores. Nas canções passionalizadas, a melodia é mais lenta e contínua, sugere uma vivência introspectiva de um estado e, no plano do conteúdo, representam a desunião amorosa ou perda de um objeto de desejo. Nessas distâncias ou disjunções, o sentimento de falta “convive em tensão com o desejo e a esperança do reencontro” (TATIT, 1994, p. 48). Para ampliar, cf. Luiz Tatit, *O cancionista: composição de canções no Brasil* (2003).

medirse atendiendo a dos circunstancias: la ausencia de un lenguaje común y la sordera de la sociedad ante el canto solitario (PAZ, 2004, p. 70).

O movimento de literatura marginal, inaugurado na década de 2000, surgiu como resposta ao silenciamento dos negros e pobres no campo literário, como se insiste, e além de desestabilizar parte da crítica conseguiu penetrar o circuito editorial e acadêmico para expor essa surdez da sociedade com uma estética e linguagens próprios que se valem de recursos alternativos – neste caso um disco de *rap* para visibilizar uma produção escurecida. Fazer esforço para contestar valores “incuráveis” da sociedade demanda uma criação poética engajada, estabelecida com um cordão umbilical direto do sujeito oprimido, que renove a tradição e, ao mesmo tempo, a valorize como universalidade, com um dinamismo de linguagem que permita criar um universo verbal crítico.

Para a literatura brasileira, o início da década de 2000 representou uma ruptura. Uma forma distinta de fazer literatura – mostrando a periferia em raios X – seduziu aos leitores criando imaginários silenciados que passavam a um primeiro plano num processo inédito. A concepção do *fazer literário* se alterou, abrindo espaço para uma nova fase de representação do subalterno que se expressou na poesia marginal através de distintas vozes. Essa fase coincidiu com o processo de mudanças políticas e sociais que colocou lideranças progressistas na América Latina, centrando suas agendas na redução da desigualdade social (aspecto respaldado por organizações internacionais).

Para a literatura marginal, esse caminho tem sido espinhoso. A ruptura foi o começo – produto da crise sistêmica do modelo neoliberal durante a década dos anos de 1980 e 1990 – e foi abrindo caminho à consolidação das vozes marginais sólidas no campo literário que, em um processo cíclico, acabaram formando parte da tradição. “Lo nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto; y lo distinto es la negación, el cuchillo que parte en dos al tiempo: antes y ahora” (PAZ, 2004, p. 335), afirma Octavio Paz na sua análise sobre a tradição da ruptura; nas poéticas trabalhadas nesta pesquisa, reverbera tal noção de agoridade em aceleração.

Roman Jakobson (2010), no ensaio *Linguística e poética*, afirma que reduzir a esfera da função poética à poesia é uma simplificação excessiva e enganadora; a linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções, o que não exclui a poética. O teórico reitera que

o estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não pode se limitar à função poética (JAKOBSON, 2010, p. 164-165).

Com base nessa afirmação, tenta-se desenvolver um escrutínio poético abrangente do objeto poético aqui estudado para identificar outras funções verbais presentes em seu escopo, bem como os desdobramentos semânticos que se produzem na canção como conjunto.

As vozes silenciadas que vêm à tona nas letras das canções correspondem a um sujeito periférico segregado territorial, social, política e racialmente do centro de ações e decisões determinantes da sociedade. Claramente, nota-se um eu lírico consciente da sua posição subalterna, que a questiona constantemente por ser consequência de uma construção social desigual, que utiliza uma linguagem de “combate” para confortar uma guerra não só por espaços dignos dentro da sociedade, mas fundamentalmente na literatura. Assim, as principais temáticas discutidas nas letras do disco *Determinação* incluem, dentre outros eixos temáticos que surgem englobados num contexto distópico e desesperançoso, a desigualdade social, as segregações racial e territorial, a crítica à religião (em tom irônico, como ser verá mais adiante), a necessidade de construir uma união coletiva e a solidariedade para superar os desafios. Temáticas mais cotidianas e confessionais (como o nascimento de um filho e o divórcio dos pais (expressadas nas canções “29 de dezembro” e “Seu pai”, respectivamente) são apresentadas por um eu lírico mais intimista, mas sem abandonar o contexto coletivo.

3.2 *Determinação*: uma poética utilitária, coletiva e exortativa

A maioria dos *rappers* designa a sua arte a partir de comparações com o universo da comunicação ou do jornalismo. Chuck D, líder do grupo *Public Enemy*, denominou o *rap* como “o CNN dos negros”, enquanto que uma das canções mais conhecidas de MV Bill, que acabou virando referência importante do seu trabalho como *rapper*, chama-se “Traficando informação”. Desde a sua origem, o *rap* constituiu-se como um instrumento para informar as experiências de grupos marginalizados que não eram retratados nas mídias ou em outras expressões artísticas. Surge, assim como a literatura marginal, para ocupar um espaço e demandar visibilidade perante

a ausência de vozes que não pertencem ao eixo erudito e, no caso brasileiro, guarda relação estreita com esse movimento literário, como se aponta no CAPÍTULO 1.

É comum ouvir ou ler depoimentos de artistas que afirmam que o *rap* lhes salvou das drogas, da violência e lhes permitiu construir senso crítico para elaborar discursos e refletir sobre o racismo e a discriminação. A literatura marginal também tem esse rol de transformação de realidades, pelo caráter denunciador e politicamente engajado dos textos. Ambas as expressões se tornam uma válvula de escape perante o cenário desumanizado em que vivem muitos indivíduos; uma forma de mostrar as ruínas, no sentido alegórico exposto por Walter Benjamin (1987, p. 226), diante do contexto de violência, injustiça e desigualdade social. Para Benjamin (1987), é fundamental romper com a linearidade da história, enxergar os escombros que deixaram os acontecimentos históricos para não repetir o passado, “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224). Justamente o *olhar* para o amontoado de ruínas que “cresce até o céu”, como o concebe o pensador na Tese 9 sobre o Conceito da História (BENJAMIN, 1987, p. 226), possibilita uma reconstrução sincrônica de novos relatos para que não se repitam catástrofes passadas, alcançando a sobrevivência e recontando a história.

Abrir estes relatos criticamente fixando o olhar nas hecatombes e conscientizando sobre o passado é fundamental para inverter a visão clássica da história oficial e agir, conseguir a redenção messiânica, nos termos benjaminianos, que possui cada geração para transformar ativamente o presente. A ação, para Benjamin (1987), se traduz na redenção messiânica/revolucionária que tem cada indivíduo para exercer uma parcela de poder e mudar a realidade, e entra em complementariedade dialética com o materialismo histórico, segundo explica Michael Löwy (2005, p. 45): “eles precisam um do outro”.³³

A poesia de Ferréz materializada nas letras das canções do disco tem traços do presente, referências a desafios cotidianos e uma coletivização do sujeito poético que busca a ação para

³³ Michael Löwy interpreta que, ainda quando possa parecer paradoxal a relação entre teologia (redenção messiânica) e materialismo histórico, “[...] Benjamin quer mostrar a complementariedade dialética entre os dois: a teologia e o materialismo histórico são ora o mestre, ora o servo; são ao mesmo tempo mestre e servo um do outro, eles precisam um do outro. É preciso levar a sério que a ideia de que a teologia está “a serviço” do materialismo – fórmula que inverte a tradicional definição escolástica da filosofia como *ancilla theologiae* (serva da teologia). Para Benjamin, a teologia não é um objetivo em si, não visa a contemplação inefável de verdades eternas, e muito menos, como poderia a etimologia levar a crer, à reflexão sobre a natureza do Ser divino: ela está a serviço da luta dos oprimidos” (LÖWY, 2005, p. 45).

transformar a violência e a miséria. Mas o passado em ruínas é também um referente-chave, a forma crítica de contar uma outra história, a partir da perspectiva dos vencidos. O passado e o agora se relacionam dialeticamente para construir esta ação, que levaria à redenção messiânica. É possível ler *Determinação* a partir de Walter Benjamin, uma vez que a noção benjaminiana de abrir os relatos e expor as ruínas amontoadas para não repetir o passado é uma constante nas canções de Ferréz, formando, também, parte do expediente poético do escritor.

Nos dois trechos a seguir, extraídos da canção “Capão pecado”, nota-se essa relação:

No esquentá, dá licença
1 da Sul o sistema não aguenta
Os louco rimando por espaço
forçando o portão do Estado
Sem jogar a existência no ralo
Sigo a penitência
Deus é nosso guia
Devo obediência só a ele
Pode crê?
Os coxinha de marrom
de azul tem que se fudê
Mais 1 da Sul sobrevivência
Teste de vida, quem é não comenta
Predador de outra versão
Zona Sul, casa cheia
Passando a ponte
Seguindo adiante
No fundo do mundo é onde se esconde
Os bandido beneficente não se cresce
Os lóki que não cola diz que faz e acontece
E assim segue, assim a cultura cresce
Nós morremos abraçados por uma causa ou
O sistema se fortalece
Se não leu, viu a capa
Derrubei a muralha
Um livro, um grão de mostarda
Nossa literatura é marginal
Que se foda a playboyzada
O início da revolução escrita
Veja criticou, eu dou risada da mídia
Eu já disse, nada coligado ao sistema nos seduz
Somos 1 da Sul e pela liberdade
morremos abraçados um a um.

[...]

Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar
Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar

O futuro é Mad Max, esteja preparado
Dia de chuva
Bairro entrincheirado
Sobrevivente contador de história
O sistema lhe convidou pra jogar no jogo sem vitória
Fez uma estranha caminhada
Por cima dos barracos viu a vida prateada
Viu esperança, mas não justiça
Viu crianças crescendo em ruínas
Perdendo sangue resolveu rezar
Mãos postas pra Deus abençoar
A que dias melhores houvesse naquele lugar
Incerto lugar
Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar (FERRÉZ, 2003).

“Capão pecado” é a segunda das 11 canções do disco, depois da faixa introdutória. O título é uma referência direta à Capão Redondo, uma das regiões periféricas mais populosas de São Paulo, onde cresceu o autor. Também é o mesmo nome do romance mais celebrado do escritor, *Capão pecado*, como vislumbrado no CAPÍTULO 1. O diálogo do CD com a literatura do autor se evidencia não apenas com o nome da canção e a incorporação de textos do autor no encarte do disco, mas no discurso transgressor dirigido à sua comunidade expressado tanto nas letras das canções quanto nos livros, incluindo *Manual prático do ódio*, *Ninguém é inocente em São Paulo*, *Cronista de um tempo ruim*, e na veemência por documentar experiências de vida na periferia. A faixa número dois do disco narra a exclusão social, o “muro imaginário levantado pelo Estado” que divide territorial e socialmente a uma comunidade periférica, onde a população sofre diariamente com os embates da violência. Assim, emerge uma voz poética denunciando, com uma fala coletiva, a ruína do lugar, consciente do seu passado ao considerar-se um “sobrevivente contador de história” que vem apresentar uma versão própria. A canção pode ser dividida em três atos:

- (1) Um sujeito lírico que luta por espaço, para ganhar visibilidade e existir dignamente. Evoca uma corrida pela busca de presença na sociedade, para que

possa surgir. Nesse caminho chega ao “portão do Estado”, que deve ser forçado “sem jogar a existência no ralo” para continuar a “penitência”. Esse transitar pela vida sempre apresenta dificuldades que devem ser superadas.

- Posteriormente, (2) um sujeito lírico que consegue transpassar a invisibilidade para, sempre em coletivo, lograr a redenção através da literatura: “Derrubei a muralha/ Um livro, um grão de mostarda/ Nossa literatura é marginal Que se foda a playboyzada/ O início da revolução escrita”. Um sujeito poético desafiante, que expõe uma fala coletiva e o poder dela para alcançar uma transformação (“nós morremos”, “nossa literatura”, “Somos 1 da Sul e pela liberdade morremos abraçados”), bem como atingir a desconstrução de um ideário de discriminação naturalizado na sociedade.
- Um terceiro ato (3) é apresentado como outro destino, mais trágico: a morte de um sujeito que aderiu “à vida loka”. Esse final fatídico não se coloca na canção de forma moralista para separar o bem do mal. Pelo contrário, a sobrevivência se apresenta como uma luta constante em um universo distópico, derrubando a dicotomia entre o bem e o mal; cair parece ser mais fácil do que sobreviver entre as ruínas da realidade descrita:

A estátua do Borba Gato
Está de costas pro bairro do pecado
Muro imaginário levantado pelo Estado
Que jogou o meu bairro
Por Deus abandonado, pelo diabo batizado
Bom dia Vietnã, bom dia Capão Pecado
Passando por cima do pai encachaçado
Sua mãe lhe abençoa, ele cresce revoltado
Passei pela favela
Julgue e é julgado
Maluco tá queimado
Aponta é apontado
São Jorge guerreiro largou de mão
Sem emprego, sem estudo
Iludido pela televisão
Foi só tomar a decisão

Aderir à vida loka e ter tudo de melhor no mundão
Lhe tomaram tudo, menos a rua
Os homens do IML tem a aura escura
Vagando sem limite e sem direção
Tomou a vida como uma grande decepção (FERRÉZ, 2003).

A violação de direitos humanos, a falta de serviços básicos, de opções de lazer, de formação e de incentivos para desenvolver uma produção cultural própria, aliadas à estagnação econômica forçam milhares de jovens de bairros periféricos a optarem por caminhos violentos, que acabam reproduzindo relações de poder desiguais. Nesse trecho, a desesperança se traduz na desolação de uma comunidade periférica, retratada como um espaço de manifestação da barbárie mais cruel, que cria sujeitos transgressores “vagando sem limite nem direção”. Tomar “a vida como uma grande decepção” parece ser a única opção para esse outro sujeito descrito na canção. Se menciona três vezes a “1 da Sul” como recurso para aglutinar o coletivo, evocando o poder da união dos oprimidos para vencer a exclusão: “mais um 1 da Sul sobrevivência”, “1 da Sul o sistema não aguenta”, “somos 1 da Sul e pela liberdade morremos abraçados um a um”.

O eu lírico constrói essas duas possibilidades de vida, apresentadas na voz de dois sujeitos que acabam com destinos diferentes – o sobrevivente, colocado algumas vezes em tom coletivo e outras vezes em primeira pessoa, como em “nós morremos abraçados por uma causa”, “derrubei a muralha”, e o que some, apresentado em terceira pessoa, como em “lhe tomaram tudo, menos a rua”, “tomou a vida como grande decepção” –, entre ironias religiosas, reforçando a importância de agir em coletividade.

Do ponto de vista formal, na canção se evidenciam rimas assonantes, com predomínio das vogais “a”, “e” e “o” (“no esquenta, da licença / 1 da Sul o sistema não aguenta / Os louco rimando por espaço / forçando o portão do Estado / Sem jogar a existência no ralo”), que enfatizam a oralidade poética; uma rima aliterante em “Passando a ponte seguindo adiante”, que focaliza a ideia de avanço ou superação de barreiras territoriais à todo custo; e rimas consoantes em “A estátua do Borba Gato / Está de costas pro bairro do pecado / Muro imaginário levantado pelo Estado / Que jogou o meu bairro / Por Deus abandonado, pelo diabo batizado / Bom dia Vietnã, bom dia Capão Pecado / Passando por cima do pai encachaçado / Sua mãe lhe abençoa, ele cresce revoltado”, que realçam os valores da transgressão, punição e esquecimento que se confronta na periferia. Ironias e referências religiosas subjazem em “Sigo a penitência / Deus é

nosso guia / Devo obediência só a ele / Pode crê?” e em “Um livro, um grão de mostarda”, verso que, além da referência paratextual à parábola bíblica,³⁴ apresenta uma elipse com a omissão da forma verbal “é” que reforça a oralidade do poema. Ocorre, também, uma metonímia em “Os louco *rimando* por espaço” – trecho no qual o verbo “brigar” ou “competir” foi substituído por “rimar”, aproximando ainda mais o ouvinte do universo poético do *rap*.

Em várias canções do disco predomina uma narrativa de “dimensão utilitária”, segundo as considerações de Benjamin (1987) em seu estudo sobre a obra de Nikolai Leskov, transmitindo um “ensinamento moral, seja uma sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1987, p. 200) para contar uma experiência replicável, agindo dessa maneira na consciência de cada ouvinte e, neste espectro, utilitariamente. É uma voz poética que expressa a necessidade de abraçar uma causa – e morrer, se for necessário – para não fortalecer a desigualdade, evocando o transitar numa corda bamba, mas de uma maneira pedagógica, não só tentando contar algo, mas espalhando um ensinamento. Os versos de “A jornada do guerreiro”, “Capão pecado” e “Ouça minha voz”, transcritas a seguir, ilustram esse narrador benjaminiano de natureza utilitária:

“A jornada do guerreiro”

o destino do guerreiro é medido
Pela distância do dinheiro
A humildade é a roupa que o veste (FERRÉZ, 2003).
[ensinamento moral]

[...]
Andar reto com saber e firmeza é a cura
[...]
Mantenha distância dos espelhos da vaidade
Maloqueiro medido pelo saber e pela malandragem (FERRÉZ, 2003).
[conselho]

“Capão pecado”

Julgue e é julgado

³⁴ “Ainda disse: A que assemelharemos o reino de Deus, ou com que parábola o representaremos? É como um grão de mostarda, que, quando semeado na terra, embora seja menor que todas as sementes que há na terra, contudo depois de semeado, cresce e se torna a maior de todas as hortaliças, e deita grandes ramos, de tal modo que as aves do céu podem pousar à sua sombra” (Marcos 4:30-32).

Maluco tá queimado
Aponta é apontado (FERRÉZ, 2003).
[provérbio]

“Ouça minha voz”

Se não for dizer a verdade, morra calado
Se não for lutar pela vida, que mate o Estado
Se não for um covarde, cuidado com as meias verdades (FERRÉZ, 2003).
[norma de vida]

Nos versos dos trechos destacados pode-se constatar: o *ensinamento moral* ao qual Benjamin se refere, não no sentido hegemônico para tentar impor uma crença, mas narrado por um eu lírico que busca compartilhar uma experiência vivida; o *conselho* de “andar reto”, não cair nas armadilhas da vida e manter-se afastado da vaidade, construído em imperativo como forma de compartilhar sabedoria perante um caminho percorrido (recurso frequentemente utilizado em letras de *rap*); um *provérbio* em “Julgue e é julgado”, que lembra ditados bíblicos; e uma *norma de vida* em “se não for dizer a verdade, morra calado” (assim como nos outros versos citados), que evoca os códigos de honra para sobreviver num ambiente cercado pela violência.

Continuando com “A jornada do guerreiro”, o trecho a seguir permite aprofundar a análise:

Com frio, sozinho a cavalgar,
vê que o homem idolatra
a farsa perpetuada
O início do grande nada
Percorre o tempo negro
Vê deuses com malícia
O cavaleiro é digno por inteiro
O homem acredita, repensa e duvida
Mas o destino do guerreiro é medido
Pela distância do dinheiro
A humildade é a roupa que o veste
Pensa no futuro
Mas do passado não se esquece
A virtude do solitário vai além
De uma vida pura
Flores, céu azul (FERRÉZ, 2003).

Surge um eu lírico questionador da religião, considerada por ele uma “farsa perpetuada”, e que coloca no plano poético um cavaleiro solitário, digno e humilde – que pensa no futuro sem esquecer o passado (reaparece, aí, essa noção benjaminiana) – para exortar o ouvinte sobre a importância de agir com integridade, firmeza e sabedoria para superar as hipocrisias da religião. Ecio Salles (2007), em *Poesia revoltada*, pensa o *rap* como uma narrativa de oposição às prerrogativas impostas pela organização opressiva da sociedade, isto é, uma “contranarrativa” para afirmar uma identidade constantemente negada e recontar uma história sob um ponto de vista próprio, avesso às tergiversações e omissões da história oficial (SALLES, 2007, p. 69). Além de uma “contranarrativa”, o *rap* é uma narrativa transformadora no contexto de desigualdade, não só pelo seu caráter denunciador, informativo e pedagógico, mas pela eficácia da mensagem em modificar ou reforçar crenças, posicionamentos políticos e a identidade étnica.³⁵

No penúltimo trecho da canção, ressalta-se a presença de rimas assonantes, bem como imagens poéticas que nos remetem a uma guerra religiosa, uma batalha agressiva entre multidões e que evoca às disputas medievais, estética esta observada também na ilustração do disco feita por Lourenço Mutarelli, o que poderia estar relacionado com a necessidade de expor a barbárie e o conservadorismo religioso do território que o autor representa, com um sujeito lírico denunciando “falsos profetas e adoradores” e relações de poder desiguais no âmbito religioso:

A horda de destinos cruzados
Ele vai enfrentar pelo pai, filho e espírito *santo*
É hora de guerrear
A multidão se aproxima agressiva
O barulho dos cascos são ensurdecedores
No tûmulo do verdadeiro
Inimigos não levam flores
Se deus orienta a resistir
A guerra prossegue
Sangue *santo*
Homens a *cair*
Não é o primeiro nem o último a *sair*
No fim só sobrou a resistência
O banho de sangue
Que lavou a umas pequenas

³⁵ Para um mais informações e depoimentos sobre o poder transformador do *rap* e da cultura hip hop como determinante de valores, cf. o documentário *O Rap pelo Rap*, dirigido por Pedro Fávero e disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Mt7S6YkosPc>>.

De falsos profetas e adoradores
O que sobrou foi o soldado do senhor
Dos senhores (FERRÉZ, 2003, grifos nossos).

A oralidade é também um elemento predominante na canção de Ferréz, o que aponta para o dinamismo do discurso, marcadamente urbano, com gírias da periferia e referências linguísticas e culturais enraizadas na cultura negra periférica. Na canção “Judas” destacam-se traços de oralidade que aproximam o ouvinte do universo da periferia, isto é, uma comunidade linguística que pode ser considerada “exótica ou marginal”, como destaca Paul Zumthor (2010),

O que em tal meio pode ser exótico ou marginal pode ser funcional em outro; e o que hoje sentimos como diferente será talvez assimilado ou reassimilado amanhã: o *jazz* em nossas cidades, nos primórdios de sua difusão fora dos guetos negros (ZUMTHOR, 2010, p. 68).

Entende-se por “exótico ou marginal” um grupo de falantes cujo discurso é completamente funcional dentro da sua comunidade linguística e que, nesse caso, produz imagens poéticas para preservar suas características. A seguir, um trecho da canção:

Parceiro dos fortes
linha de frente pra morte
vai ver foi assim a traiagem
pediu licença, pediu passagem.
mó Zé Migué, qual que é.
quando sacou, nem você acreditou.
na surpresa, deu o bote.
lado a lado seu aliado andou
esquecendo o juramento celado
se a dúvida foi à arma
a certeza foi ignorada
morreu calado e pensando,
caí de graça.
ajudou vários na parada
comprava comida pros manos e mandava
na judaria foi subjugado
sempre dizia que andando com amigo, não precisava ta armado.
viu de tudo nessa vida
ajudou parceiro meu a ter o que queria
ia buscar na febre,
por Deus não batia, mas também pelo Diabo não pedia.
o que dizer da única pista

que nos aliado nem Jesus acredita
a espera é curta
vai bico com o dinheiro se iluda
Capão é lugar de homem morar
se com fogo queimou, com gelo não pode esfriar (FERRÉZ, 2003).

“Judas” (faixa 10) inclui a participação do *rapper* Rattão e relata a traição que sofre um “parceiro”, que figura como um transgressor da “ordem”, mas que é caro e homenageado na canção (cujo título é uma referência paratextual bíblica) por ter ajudado a vários indivíduos na comunidade. Apresenta um canto mais falado e uma base rítmica feita com a canção “Child in Time”, de Deep Purple, com um andamento mais acelerado que inclui dois teclados, baixo, guitarra e bateria, conformando um refrão instrumental.

O tratamento de sujeitos vinculados ao “crime” e a temática da traição aparecem permanentemente nos textos³⁶ do autor, que explora esses aspectos cotidianos revelando relações complexas sobre a figura do transgressor, colocada como um sujeito sem ou com poucas alternativas para superar a pobreza – razão pela qual recorre ao crime como forma de sobrevivência.³⁷ “Um traficante, para mim, pode ser um cara que eu vi crescer, que começou a fazer aviãozinho com 12 anos. Vejo no rosto dele o olhar que ele tinha aos sete anos”, comentou Ferréz numa entrevista concedida a Pedro Alexandre Sánchez (2004). No trecho supracitado, há rimas ricas (em “ajudou parceiro meu a ter o que queria / ia buscar na febre, / por Deus não batia, mas também pelo Diabo não pedia. / o que dizer da única pista / que nos aliado nem Jesus acredita”) que se misturam com formas orais da periferia (“vai ver foi assim a *trairagem* / pediu licença, pediu passagem / *mó Zé Migué, qual que é.* / quando *sacou*, nem você acreditou. / na surpresa, *deu o bote*”, e em “comprava comida *pros manos* e mandava / na *judaria* foi subjugado / sempre dizia que andando com amigo, não precisava *ta armado*”). Para o caso das rimas ricas, os elementos que rimam têm a mesma função sintática, são verbos que acionam o sentido dos versos. Nos primeiros versos da canção se apresenta a marca oral da periferia e uma crítica a Deus por ter condenado ao pobres a viver na favela: “Ninguém ligou, fez assim/ fez ficar nela/

³⁶ Algumas das obras do autor que abordam essas temáticas incluem *Capão pecado*, *Manual prático do ódio* e *Os inimigos não mandam flores*.

³⁷ Outro verso que também ilustra essa afirmação é “Ladrão sem raiz, não merece o pão” da canção “Ouça minha voz”, que abre um leque de entendimento para compreender a complexidade do papel que tem o “crime” nas periferias urbanas.

mais uma vez teu Deus/ te jogou na favela”. Com o emprego da expressão “mais uma vez” essa continuidade se constitui como um carma, que vai se repetindo de sujeito em sujeito deixado à margem na periferia.

A crítica religiosa é uma temática constante nas letras das canções de *Determinação*. Das 11 canções, seis apresentam ironias ou referências religiosas – e em três destas a crítica é explorada em profundidade, como apontado na análise de “A jornada do guerreiro” e “Judás”.

O trecho a seguir, de “Ouça minha voz”, também revela esta faceta:

Nas respostas da vida fui encontrando resposta
Irmãs no culto virando de costas
Eu faço a aposta
E vivencio o jogo
Pois na batalha da vida
Meu nome é disposto
Zona 1 dasul disponível pra guerrear
Se o mal é vizinho
Quem vai sobrar
Mantenha distância dos espelhos da vaidade
Maloqueiro medido pelo saber e pela malandragem
A realidade é o que se vê a olho nu
Se derruba é derrubado e cada um, cada um
A mentira é irmã da imaginação
Ladrão sem raiz, não merece o pão
Se a dúvida foi a arma, a certeza foi ignorada
Passe pelos boys de cabeça levantada (FERRÉZ, 2003).

A canção é uma denúncia da presença da religião evangélica nas periferias brasileiras, bem como da influência religiosa na sociedade, com um eu lírico que alerta (como um narrador benjaminiano) sobre o mal – aqui entendido como a igreja evangélica – que opera dentro da comunidade.³⁸ Consciente dessa realidade, a voz poética se declara em guerra para combater “a mentira” dentro do seu bairro e questionar a morte de pessoas em nome de distintos deuses. Assim, no trecho supracitado, notam-se rimas assonantes em “Nas *respostas* da vida fui encontrando *resposta*/ Irmãs no culto virando de *costas* / Eu faço a *aposta*/ E vivencio o *jogo*/

³⁸ Em entrevista à *Caros amigos*, Ferréz responde, também com tom irônico, sobre a influência da igreja evangélica na periferia: “A igreja evangélica é uma coisa maravilhosa, os pastores têm um trabalho comunitário que é uma piada, o cara está vendo o caos ali, mas o cara é uma criatura, mas ele está sofrendo, pastor, acabou de levar um tiro, não, deixa ele que ele é criatura, ele está no mundo das drogas, não vamos nos intrometer com esse povo, com essa raça, porque nós somos de Deus. Eu vejo essa distância, eu vejo que a igreja evangélica poderia fazer um trabalho muito maior e não faz, e quando faz, faz um show [sic]” (FERRÉZ apud HERRMANN, 2009, p. 16).

Pois na batalha da vida/ Meu nome é disposto”. Detecta-se que, além da função poética que se evidencia nas rimas, emerge a função conotativa em “*Mantenha a distância dos espelhos da vaidade*” e nos dois versos finais da canção: “*Ouçã minha voz/ Ouçã minha voz*” – que espelha a exortação da experiência que essa voz poética traz. Os verbos imperativos no título e em vários outros versos da canção (como “Se não for dizer a verdade *morra* calado”) também têm função utilitária porque, além de mostrar uma voz poética com experiência, aconselham o ouvinte sobre a hipocrisia do discurso religioso denunciado.

O aumento do número de evangélicos no Brasil, nas últimas décadas, se dá sobretudo nas cidades, sendo as áreas periféricas as que apresentam maior crescimento em termos absolutos e relativos. Os evangélicos formam 22,2% da população nacional – em 10 anos o segmento cresceu 61,5%, de acordo com os dados do último censo (2010),³⁹ isto é, o país está progressivamente deixando de ser majoritariamente católico e, mantendo-se as atuais tendências, deve passar por uma mudança de hegemonia religiosa nos próximos 20 ou 30 anos (ALVES; BARROS; CAVENAGHI, 2012, p. 147). Essa mudança de composição religiosa da população periférica é vista por Ferréz – que admite o seu discurso ateu numa entrevista prévia ao lançamento do disco (SÁNCHEZ, 2004) – de forma crítica, e em “*Ouçã minha voz*” constrói um discurso poético questionador dessa corrente religiosa usando, de forma irônica, uma linguagem catequizadora para desconstruir o fanatismo e o conservadorismo da religião. A canção mostra uma sofisticação na construção do discurso poético, que utiliza os mesmos recursos da linguagem moralista e motivacional dos evangélicos para formar, com rimas ricas, um discurso crítico das relações de poder desiguais e opressivas que o eu lírico expressa sobre essa religião. Utiliza um discurso similar para penetrar o ouvinte e “abrir os seus olhos” sobre a realidade que percebe. Se evidencia, concretamente, no trecho a seguir:

Você abriu mão do reinado prometido
Mas vale o vivo do que o arrependido
Se um foi salvo, o outro foi banido
No inferno o coração de gelo foi derretido
Para todo o mal que se foi prometido
Em todo caos tem um herói, e é meu inimigo (FERRÉZ, 2003).

³⁹ Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?view=noticia&id=3&idnoticia=2170&busca=1&t=censo-2010-numero-catolicos-cai-aumenta-evangelicos-espiritas-sem-religiao>> e <<https://goo.gl/smpb76>>, respectivamente. Acesso em: 27 jan. 2019.

Um dado fundamental que ajuda a entender a raiz dessa letra é o fato de que os evangélicos pentecostais congregam mais mulheres do que homens, mais crianças e adolescentes do que adultos e mais negros (pretos e pardos) e indígenas do que brancos; portanto, a canção surge como contranarrativa, construída em *rap*, gênero que identifica a jovens e negros da periferia perante a hegemonia religiosa que vem se construindo nas últimas décadas entre os grupos etários e de gênero mais vulneráveis do país. Evoca imagens que nos enfrentam a uma realidade concreta, como descreve Paz (2004, p. 41) sobre a representação imagética, um querer dizer que se explica a si mesmo e cujo sentido é claro e direto.

A tese *Hip hop paulistano: narrativa de narrativas culturais*, de Marcos Antonio Zibordi (2015), discute a religiosidade do *hip hop* engendrada por suas narrativas e é uma referência interessante para compreender, a partir do ponto de vista da complexidade epistemológica, o universo de significações que engendra o *rap* e a religião dentro da periferia.

O discurso religioso salvacionista do *hip hop* repercute profundamente no público como neste enunciado comum em camisetas dos adeptos da cultura: “o *hip hop* salvou a minha vida”. O discurso cultural oferece a possibilidade de aprendizado e produção de enunciados e discursos tão alteradores das trajetórias que vidas antes destinadas à mediocridade do trabalho subalterno ou à criminalidade estão agora voltadas para a ação transformadora própria e alheia, com a fé refeita, inabalável. Ao enunciar discursos culturais, as existências pessoais de artistas e públicos adquirem novo sentido e suas angústias encontram acolhida” (ZIBORDI, 2015, p. 162).

O discurso poético de Ferréz não é “salvacionista” porque não promete uma utopia, mas rompe com uma narrativa hegemônica desde um sentido pós-utópico; porém, é interessante colocar as relações discursivas que se estabelecem entre ambos os discursos (religioso e *rap*) para expandir o olhar sobre a voz poética que se discute. “Ouça minha voz” ilustra, como aponta o autor já desde 2003, a influência da religião evangélica na periferia, bem como os seus discursos moralistas – realidade que, quase vinte anos depois, transpassou a outras esferas da vida pública nacional.

No final da canção, predomina um canto mais falado. Ferréz abandona a pulsação da base rítmica e canta vários versos de maneira independente em relação ao ritmo, evidenciando-se

questionamentos sobre outras religiões e a influência que estas têm na sociedades ocidentais e não ocidentais.

Ouçã minha voz
Ouça minha voz

Deus, Alá ou que nome tem
Deus, Alá ou que nome tenha
Deus, Alá em toda religião é amor
Em nome dele na Irlanda se matam
Católicos e protestantes já faz algum tempo
No Oriente Médio judeus e palestinos
Se trucidam para ver quem tem direito
Exclusive e excludente
A viver na terra em que nasceu o filho de Deus

Na Argélia, no nome dele
Alá, Deus, Alá ou que nome tenha
Facções muçulmanas
Degolam-se e torturam umas às outras
Vitimando inclusive mulheres, velhos e crianças
Vitimando inclusive mulheres, velhos e crianças

Deus, Alá ou que nome tenha
Vitimando inclusive mulheres, velhos e crianças
Vitimando inclusive mulheres, velhos e crianças

Morra em nome de Deus
Em nome de Deus morra
Em nome de Deus (FERRÉZ, 2003).

A voz lírica abandona a narrativa local para expor o fundamentalismo religioso e questionar a figura de Deus. O apelo a “ouvir a voz” desse narrador utilitário que quer transmitir coloquialmente a sua verdade é construído por meio de repetições e imperativos que evidenciam uma presentificação enunciativa, tudo amalgamado a um imaginário poético de guerra religiosa.

Um eu lírico mais confessional se revela nas canções “29 de dezembro e “Seu pai” – que incluem a participação de Arnaldo Antunes e Chico César, respectivamente –, mas sem abandonar o narrador benjaminiano e a fala coletiva característica das letras do disco. Inclusive, nas duas canções menos politicamente engajadas do disco, surge a necessidade de abraçar uma

linguagem coletiva, uma causa que respalde o e se identifique com o sujeito periférico, como se evidencia no trecho a seguir, extraído de “29 de dezembro”:

Vida esperada, tamo na área nem parece madrugada.
na avenida um fuca
acelera, sendo cara ou coroa,
celebra-se a vida, joga a moeda.
menino
ou menina pra confirmar.
se for em cima da hora, quem ver primeiro vai
chorar.
todo mundo cheio de razão, mas o mais abalado
é o pai que tá
na missão
quando viu o neném mais esperado.
mais um pouco e todo mundo
invadia o quarto.
ninguém notou como ele aquele choro,
ninguém nunca
viu ele tão disposto.
desempregado mas longe do desgosto.
naquela hora
agradecer ainda era pouco.
o berço em casa comprado com esforço.
já
faz alguns dias que não sabe o que é o almoço.
tá no maior calor, liga
aos manos que o herdeiro chegou.
meu filho nasceu muito bem, nossa
cara, nossa vida é na favela
um salve aos parceiros que tiveram os
herdeiros também
um berro de bebê acende o sol na terra quando sai do
útero o mundo
melhora
quando nasce alguém e a toda hora nasce alguém (FERRÉZ, 2003).

“29 de dezembro” é uma celebração da vida, construída com imagens poéticas que passam com rapidez e se apoiam no ritmo contagiante e na linguagem oral da canção. Apresenta um contorno melódico estável misturado com *scratches* e *samplers* da voz de uma criança, bem como de canções emblemáticas da cultura popular brasileira. Duas guitarras, bateria, baixo e sintetizador complementam a base rítmica da canção. Na primeira parte, entra a voz de Ferréz com um canto mais falado, introduzindo o lugar em que se situa a cena e a personagem: um filho

que nasce ao ritmo e calor da periferia. No segundo segmento, entra a voz de Arnaldo Antunes, antecedida por um refrão instrumental criado com *samplers* das canções “Inverno”, de Adriana Calcanhotto; “Vinte e nove”, de Legião Urbana; e “Só as mães são felizes”, de Cazuza.⁴⁰ Tudo parece acontecer muito rápido, a chegada de um bebê que nasce dentro da periferia se declara com orgulho, alegria, satisfação e esperança desde a perspectiva de um pai que corre na missão. A letra foi escrita por Ferréz e Antunes em homenagem ao nascimento do filho do músico, de Ferréz e da esposa do escritor, Elaine, todos nascidos em 29 de dezembro.

O canto de Antunes é particularmente acelerado e esse ritmo se sintoniza com o descrito: um nascimento num lar humilde, berço comprado com esforço, pai desempregado, mas agradecido porque o berro do filho “acende o sol na terra quando sai do útero”, imagem poética que remete à esperança por uma sociedade mais igualitária. Embora a canção descreva uma temática mais familiar e pessoal, persiste a exortação coletiva nos versos “nossa / cara, nossa vida é na favela / um salve aos parceiros que tiveram os / herdeiros também”, e mais adiante em “Um / ponto a / Mais / dizendo estou aqui resisto existo caibo sou bem vindo ao / mundo abro o / peito”, bem como a linguagem combativa (que se observa mais fortemente em outras canções do disco com temáticas mais sociais) em “de uma ponta à / outra da bochecha um riso de gengiva é / mais potente que uma ogiva / despejada / em campo de batalha”.

“29 de dezembro” remete o leitor habituado à poesia brasileira à *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes* (1994), de João Cabral de Melo Neto, ao reiterar, a partir de uma tradição, a ideia da força do nascimento contra todas as adversidades. Severino, personagem principal do poema, pensa em suicídio jogando-se do Rio Capibaribe, mas é contido pelo carpinteiro José, que fala do nascimento do filho. O nascimento parece abrir uma porta de esperança para continuar sobrevivendo no “campo de batalha”. O paralelismo vai ainda no contexto de privação de condições materiais que se espelha em ambos os poemas e nas referências bíblicas das obras no conjunto.

⁴⁰ Os trechos sampleados de cada canção são “o dia em que eu fui mais feliz”, da canção “Inverno”, de Adriana Calcanhotto; “vinte e nove ajos me salvaram”, da canção “Vinte e nove”, de Legião Urbana; e “Só as mães são felizes”, da canção homônima de Cazuza. Cada trecho é separado, um do outro, por um *scratch*, e reforça o sentimento de alegria, a noção de maternidade e de ter superado uma fase de tensão pelo nascimento de um bebê. No *rap* é comum a criação de *samplers* com faixas de *rock*, *pop*, *funk*, *soul*, entre outros gêneros.

é difícil defender,
só como palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida (NETO, 1994, p. 60).

Em ambos os poemas, a resposta perante a desolação e privação de condições materiais mínimas é a vida. Percebe-se o nascimento de uma criança como a salvação da morte para Severino e “o sol da terra” para a voz lírica da canção.

A separação dos pais observada do ponto de vista do universo de um filho são os acontecimentos que disparam a criação poética em “Seu pai”. Uma dor pela ausência paterna se dá a ver em versos curtos com rimas assonantes que avocam a sensibilidade e fragilidade de uma criança quando ela atravessa esse processo:

Se a vontade de ver seu pai
Fosse maior que uma estrela

Alma de criança é o que teria sido
Sua mãe uma lavadeira

Naquela manhã o destino rondou
Pelos cantos

E ficou pra traz a refeição
Do dia que nos amamos

O tempo interminável acabou
O que sobrou do rancor, o que sobrou?

Do livro lido não se leu a página
Que alguém roubou

E do que se disse dela
Um dia alguém também negou

O que sobrou do rancor, o que sobrou?

Um toque, uma amargura,
Uma notificação

Um fim de vida, um punhal
Uma separação

A sujeira do sofá branco
Que alguém tirou

A luz e a canção de ninar que
Alguém negou

O que sobrou do rancor? (FERRÉZ, 2003).

A voz lírica se expande para abrir um relato mais confessional sobre a dor pela separação dos pais, expressada como um processo interminável e cheio de espinhas que acaba fazendo com que se pergunte “O que sobrou do rancor?”, verso que se repete como refrão construindo uma anáfora quando se ouve a canção. Imagens poéticas tecidas com delicadeza evocam amargura, divagação e um sentimento de desproteção resultantes da separação; o amor dos pais, visto como ideário de solidez emocional, é derrubado, e a voz poética se pergunta repetidamente o que resta. Uma incerteza entra na cena mas evoca, no final, que uma canção foi o que sobrou da dor. Uma mãe que lava sujeira do sofá, uma luz e uma canção de ninar negadas e uma ausência constroem uma canção imagética, que não abre mão da perspectiva subalterna.

De todas as canções do disco é a que apresenta uma produção musical mais elaborada, com duas guitarras (uma limpa e outra com distorção), bateria completa, baixo, arranjos de voz e uma harmonia mais sólida. Nesse contexto, entra a voz de Ferréz como se não tivesse a música e como se estivesse conversando com alguém no telefone ou na rua, incorporando-se, depois, à voz de Chico César no refrão e em versos da segunda parte da canção, até a música acabar num *fade out*. O tempo da canção está em 7/8, o qual é pouco comum, principalmente se considerado o fato de que o *rap* é feito em um tempo de 4/4, o que a faz a faixa mais experimental do álbum.

Em “Eu queria ter e ser”, última canção do CD (publicada inicialmente na *Caros amigos* nº 58, em janeiro de 2002), também se revela uma voz lírica mais confessional, utópica, que rememora a inocência da infância, os pais juntos, expressando desejo pelas simplicidades da vida, por encontrar o amor, ter melhores condições de vida e desfrutar a natureza – sem abandonar essa ideia coletiva de contribuir para construir uma sociedade mais justa.

queria acordar vendo uma cachoeira todo dia.
queria poder tomar banho nela quando quisesse.
queria poder parar de procurar o amor.
queria poder dormir abraçadinho com alguém.
queria poder morar dentro daquela música do John Lennon.
queria poder abrir a janela e olhar grandes montanhas forradas de verde.
queria poder dizer que sou feliz.
queria poder dar aula numa escolinha no interior, pra um monte de criança inocente.
queria ter tipo uma mensagem que fizesse as pessoas desistirem de carrões, de grandes sonhos de consumo.
queria ter tipo o poder de convencer que as pequenas coisas são as mais gostosas (FERRÉZ, 2003).

Ainda que predomine uma voz lírica mais confessional, na canção também se reitera a crítica às classes altas, o uso da linguagem oral e se apela ao elemento metaliterário como escolha estilística e prática (de escrita e de leitura) imersas na vida.

queria ter conhecido o Plínio Marcos, o João Antônio, o Raul Seixas e o Chico Science.
queria estar escrevendo o que eu queria ter um dia.
[...]
queria poder entender como os engratados podem comer numa mesa onde o almoço é mais caro que o salário da maioria de brasileiros e mesmo assim dormem tranquilos.
queria ser tipo um cara ingênuo, a ponto de acreditar em Papai Noel, Duendes e na polícia.
queria ser tipo um cara sem insônia, sem gastrite, sem dores tão fortes na alma.
acho que ainda queria ser só um desenhista.
acho que ainda queria ser só alguém num mundo legal (FERRÉZ, 2003).

No trecho supracitado predominam versos polimétricos,⁴¹ construídos em um esquema uniforme que não altera o ritmo do poema, e nota-se a reiteração dos verbos “querer”, “ser” e “ter”, que expressa a carência material e afetiva de uma voz lírica que reflete sobre si mesmo, como indivíduo (“eu queria ser”), e sobre o desejo de possuir alguma coisa (“queria ter”). Na canção, a voz de Ferréz se incorpora independentemente do ritmo, como se estivesse declamando num sarau. A base rítmica não evolui, não há marcação rítmica (só harmonia), porque se dá maior ênfase à linguagem oral e ao conteúdo da canção do que à melodia. A harmonia foi feita numa tonalidade menor para expressar tristeza e melancolia na canção.

Para Richard Shusterman (1998, p. 160), o *rap* não apenas representa a crítica de um determinado modelo socioeconômico, mas também questiona uma concepção de arte e estética que se afaste da realidade, ou que constitua nichos de saber – e, portanto, de poder – inacessíveis a uma população que, na verdade, seja porque não saiba, seja porque não se interesse, não lê. “Esses *rappers* repetem constantemente que seu papel enquanto artistas e poetas é inseparável de seu papel enquanto investigadores atentos da realidade e professores da verdade” (SHUSTERMAN, 1998, p. 160), ou seja, trazem fragmentos da realidade omitidos ou distorcidos na história oficial e pela mídia. Uma outra significação estética que o filósofo destaca sobre o *rap* é a sua arte de apropriação (por meio do *sampling*) que desafia a dicotomia tradicional de originalidade e autenticidade na arte e sugere que a obra, aparentemente original, é sempre um produto de empréstimos desconhecidos, e o texto novo e único sempre um tecido de ecos e fragmentos de textos anteriores (SHUSTERMAN, 1998, p. 150).

Determinação é uma forma de apresentar mecanismos alternativos de construção identitária e da noção de comunidade que sugerem a emergência de vozes renovadas que lutam por incorporar a sua identidade e os seus valores a um sistema de produção cultural moderno. Trata-se, pois, de conciliar a tradição local com a proposta, de cunho universal, de ascensão social para os jovens da periferia, particularmente no caso dos *rappers* – projeto que apresenta uma “[...] natureza híbrida: ao mesmo tempo que recria genealogias e valoriza fortemente a comunidade de origem e a negritude, busca incorporar esses segmentos via informações modernas, à nova ordem mundial” (NAVES, 2015, p. 69). O que está em jogo é o diálogo do

⁴¹ Versos de diferentes metros usados num mesmo poema, conservando, contudo, o ritmo melódico (TAVARES, 2002, p. 195).

local (e não o nacional) com o internacional. Essa “natureza híbrida” do *rap* permite entendê-lo como uma manifestação cultural que necessariamente deve ser estudada desde vários olhares, que resiste a ser encaixada numa proposta estética específica porque se nutre e dialoga com outras artes, que demanda posturas críticas amplas para analisar as diferentes variantes que o conformam, quer seja sociológica, poética, filosófica ou musical. Entende-se, então, não como uma síntese homogeneizante, mas um vitral de fragmentos que preservam as suas características culturais.

Considerações finais

O caminho percorrido nesta pesquisa demandou uma ampla leitura de textos teóricos, de levantamento de fortuna crítica, com entrevistas e documentários que abriram portas de lucidez sobre o conjunto da obra e o projeto poético do autor Ferréz. A necessidade de construir uma fala coletiva, que reúne a escritores que produzem sem mediações comerciais, direcionados a um público consumidor de literatura e frequentador de saraus, bem como a *rappers* e a jovens de classes populares, é uma distinção significativa do movimento de literatura marginal que acompanha Ferréz. Um disco de *rap* gravado por um escritor marginal parece mais um projeto para engrossar o currículo. Porém, mesmo sendo uma obra curta, se mostrou complexa e heterogênea, ironizando e revelando aspectos fundamentais da realidade periférica da Zona Sul de São Paulo.

Para entender a origem do disco, foi fundamental discutir o contexto político e social dos Estados Unidos, país onde surgiu o *hip hop* a finais da década de 1970 e que apresentava 40% de desemprego entre os jovens negros (ZINN, 1980, p. 562) enquanto crescia, paralelamente, a desigualdade social. Nesse contexto de estagnação econômica, além da invasão do *crack* e da heroína, a criminalidade e a falta de serviços básicos surge, no South Bronx – bairro periférico de população predominantemente afro-americana, latino-americana e caribenha – o movimento enraizado na poesia oral negra que se debruça em cinco elementos interligados: *DJ (Disk Jokey)* e *MC*, (Mestre de Cerimônia) que conformam o *rap*, com *breakdance* (dança), *grafite* e *conhecimento*.

Já no Brasil, o movimento entrou através do *breakdance* em São Paulo, no início da década de 1980, sendo Nelson Triunfo uma das figuras emblemáticas. O estilo vocal e musical particular de James Brown, “*the Godfather of Soul*”, influenciou a centenas de jovens das periferias paulistas que começaram a organizar bailes *black*, tomados pelo furor do *funk* e *R&B*, construindo a única alternativa de lazer numa urbe que ainda padecia com a repressão da ditadura militar (1964-1984). Esses encontros mobilizaram de forma independente a jovens das regiões suburbanas de São Paulo e do Rio de Janeiro, mas também se espalharam por outras cidade do país, com poderosos equipamentos de som tocando *funk* aos finais de semana.

Esse contexto inicial permitiu observar o tabuleiro com distanciamento e entender que se trata de uma manifestação poética oral, originada nas classes oprimidas, na diáspora negra, de caráter público e que construiu a sua essência lírica contando histórias silenciadas. No caso brasileiro trata-se, ademais, de um movimento fortemente vinculado à literatura, que poderia se encaixar perfeitamente no quinto elemento proposto por Africa Bambaataa: o *conhecimento*.

*Rap is public art. And rappers are perhaps our greatest public poets, extending a tradition of lyricism that spans continents and stretches back thousands of years. Thanks to the engines of global commerce, rap is now the most disseminated poetry in the history of the world. Of course, not all rap is great poetry, but collectively it has revolutionized the way our culture relates to the spoken word. Rappers at their best make familiar the unfamiliar through rhythm, rhyme and wordplay. They refresh the language by fashioning patterned and heightened variations of everyday speech. They expand our understanding of human experience by telling stories we might not otherwise hear (BRADLEY, 2009, p. xiii).*⁴²

Essa necessidade de contar histórias de vozes silenciadas transpassou fronteiras e amalgamou-se com o movimento de literatura marginal que estava ganhando fôlego no Brasil no início da década de 2000. O *hip hop* inspirou escritores marginais que se identificavam com o lirismo do *rap*, com a sua estética urbana, o seu caráter contestatário, e começaram a produzir em conjunto com os *rappers*, se reconhecendo como unidade coletiva criativa que responde à violência, à discriminação e à desigualdade social. O *hip hop* e a literatura marginal passaram, então, a produzir impulsos a partir do surgimento de saraus nas periferias de São Paulo que, depois, se espalharam por outras cidades do país – ambos se tornam texto literário: canção de *rap* ou poesia oral. E a literatura marginal, enquanto movimento literário elástico, imprime essa possibilidade de *acolher a* ou *aderir-se a* outros fenômenos poéticos e urbanos.

Nesse caminho, Ferréz conseguiu se consolidar na cena literária nacional, principalmente com o romance *Capão pecado*, um dos mais comentados pela crítica acadêmica, como se

⁴² Tradução livre: “*Rap* é uma arte pública. E os *rappers* são talvez os nossos mais grandes poetas, ampliando a tradição do lirismo que abarca continentes e se remonta a milhares de anos atrás. Graças aos motores do comércio internacional, o *rap* é hoje a poesia mais disseminada na história do mundo. É claro que não todo *rap* é poesia grandiosa, mas coletivamente tem revolucionado a forma como a nossa cultura se relaciona com o mundo da oralidade. Os *rappers*, no melhor dos casos, tornam conhecido o desconhecido através do ritmo, da rima e do trocadilho. Refrescam a linguagem criando variações padronizadas e aumentadas do discurso cotidiano. Expandem o nosso entendimento da experiência humana contando histórias que provavelmente não ouviríamos de outra maneira” (BRADLEY, 2009, p. xiii).

constatou no recorte apresentado, frisando não apenas narrativas questionadoras das contradições da sociedade, mas também, a partir do ponto de vista formal, uma linguagem oral que aporta dinamismo, riqueza e funcionalidade linguística ao discurso poético. Um aspecto que merece ser destacado sobre *Determinação* é o fato de que o disco possibilita ao ouvinte uma reflexão sobre o seu papel como indivíduo numa sociedade de consumo agressivamente excludente; é uma obra ativa no que se refere à transmissão de conteúdos que convidam a questionar a posição do oprimido e a valorizar a cultura periférica.

Já em 2003, ano de lançamento do disco, o autor captava o inconsciente coletivo que preparava a situação atual no que diz respeito à presença da religião evangélica nas periferias dos grandes centros urbanos do Brasil – crítica que, sabe-se, é enfatizada pelo autor em várias canções da obra. O estudo de *Determinação* permite, assim, refletir sobre a importância de não subestimar os questionamentos emanados dos grandes centros suburbanos que concentram a maior parte de população. Esses discursos poéticos, essas histórias que parecem silenciadas, mas que são recorrentes em saraus e outros espaços periféricos, constituem realmente o pulso da sociedade – daí a necessidade de estudá-los criticamente como fenômenos das massas mais vulneráveis e carentes, o que simbolicamente já é bastante significativo.

Um aspecto não abordado neste estudo é a análise das letras e melodias das canções, proposta que inicialmente foi considerada no projeto de pesquisa mas que, ao perceber-se a complexidade e riqueza do objeto no aspecto musical, entendeu-se que demandava uma discussão rigorosa e um aprofundamento tão extenso quanto a análise poética realizada neste estudo, o que resultaria forçado para se desenvolver em um período de dois anos. A análise poética já demandou um aprofundamento que revelou os resultados já discutidos e acredita-se que o caminho da análise do disco como canção popular poderia contribuir para revelar outros elementos estéticos da obra. Uma outra possibilidade de estudo surgida a partir desta pesquisa é a análise da ironia no discurso poético do autor, especialmente sobre o tema religioso, que tanto instiga ao autor. “La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto”, afirma Octavio Paz (1990, p. 111). Nesse sentido, tentou-se abrir um caminho para esse discurso de ruptura, que se revela neste estudo com uma voz poética que fala como consequência da história. Determinar a

origem e configuração desse eu lírico irônico e o impacto desse recurso no projeto poético do autor ampliaria ainda mais este ponto de partida.

Na tentativa de concluir uma leitura de *Determinação*, destaca a sua capacidade de conjugar várias formas artísticas, tais como fotografia, *design*, ilustração, música, vídeo e literatura, apontando à transmutação ativa do presente essa realidade que segrega e invisibiliza. A pluralidade de linguagens artísticas convocadas permite também possibilidades de leitura sob a perspectiva da intermedialidade ou transmedialidade como forma mostrar a subversão das fronteiras discursivas. Destaca, também, a tentativa de mostrar uma poética plural não totalizante, capaz de representar histórias empoeiradas, construídas em meio a tensões, mas visando apresentar criticamente realidades do presente. O discurso poético da obra não apenas denuncia um contexto social áspero, mas convida o ouvinte a situar-se na agoridade e a refletir sobre o caminho percorrido por essa voz poética que não se deixa subjugar.

Ferréz não abandona o discurso politicamente engajado – formou a sua identidade literária expondo o realismo da sua comunidade –, e, inclusive quando tenta se afastar tematicamente das histórias subalternas, continuam subjacentes como uma espécie de enfrentamento do ouvinte/leitor sobre a sua origem. Os desafios que se colocam na mesa para produções futuras do escritor apontam a considerar se a renovação do seu discurso poético/literário não deveria esfumar essa realidade ou recriá-la com códigos, mediações ou recursos não explorados.

A obra de Ferréz aqui estudada, além de um sofisticado processo de construção poética, revela um meio de leitura crítica da história, e uma das motivações pode ser explicada pelo tipo de apreensão do mundo do autor, ambientado num regime social arbitrário de exclusão, preconceito e desigualdade, enraizado no devir histórico brasileiro. Cada tentativa de mostrar as ruínas para construir novos relatos significa a visibilidade de um grupo de excluídos (neste caso, no plano poético) em serviço da transformação da realidade; uma forma de enriquecer as experiências sobre a humanidade, segundo descreve Benjamin (1989, p. 115) no seu estudo sobre experiência e pobreza, “[...] pois qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”. Nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza material, e dela resulta o impedimento a “[...] partir para a frente, a começar de novo, a contentar-

se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para a esquerda” (op. cit., p. 115).

Não obstante, além da vontade de ação para gerar mudanças coletivas, é preciso encarar o desafio de atingir as condições materiais necessárias para alcançar a redenção messiânica benjaminiana, isto é, exercer a parcela de poder para “ganhar a partida” contra sujeitos que tendem a figurar uma visão evolucionista da história, entendendo-a como uma “acumulação de conquistas” necessárias para atingir o progresso (LÖWY, 2005, p. 50). A literatura marginal difundida por meio da canção em *Determinação* repropõe o relato da história abrindo um caminho para a mobilização da memória, de experiências conjuntas, dessacralizando a noção de literatura a partir de um sentido pós-utópico, numa clara tentativa de não recusar o que dói, mas mostrá-lo sem receios para construir, a partir daí, novos horizontes de transformação. É um tipo de poesia com riqueza de figuras da linguagem, fortemente enraizada na oralidade e que responde à rapidez de uma sociedade invadida pela comunicação em massa e, contudo, espelhada no pensamento bejaminiano.

Referências

ABREU, C. S. “Folhetim” segundo Gal Costa: Possibilidades analíticas em torno da construção da identidade de gênero feminina. In: FISCHER, L. A.; LEITE, C. A. B (Org.). *O alcance da canção: Estudos sobre música popular*. São Paulo: Arquipélago Editorial, 2016. p. 134-155.

ALVES, J. E. D; BARROS, L. F. W; CAVENAGHI, S. A dinâmica das filiações religiosas no Brasil entre 2000 e 2010: diversificação e processo de mudança de hegemonia. *REVER – Revista de Estudos da Religião*, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 145-174, dez. 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/rever/article/view/14570>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

BALBINO, J. Escritora Elizandra Souza realiza rodas de conversa nas Fábricas de Cultura. *Margens*, São Paulo, 22 de maio de 2017. Disponível em: <<https://margens.com.br/2017/05/22/escritora-elizandra-souza-realiza-rodas-de-conversa-nas-fabricas-de-cultura/>>. Acesso em: 31 de julho de 2017.

BARTUCCI, G. Trama de Gerações. Ensaio sobre Literatura Brasileira Contemporânea. *Caderno Ideias*, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 1-2, 30 abr. 2005.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1987. p. 222-232. (vol. 1).

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1987. p. 114-119. (vol. 1).

_____. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1987. p. 197-221. (vol. 1).

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1987. p. 165-196. (vol. 1).

BRADLEY, A. *Book of Rhymes: The poetics of Hip hop*. Nova York: Basic Civitas Books, 2009.

BUZO, A. Livraria Suburbano Convicto - Única do país especializada em Literatura Marginal. *Livraria Suburbano Convicto*, São Paulo, 12 jul. 2017. Disponível em <<http://sarausuburbano.blogspot.com.br/>>. Acesso em 15 de julho de 2017.

CAMPOS, M. Projeto ‘Literatura e Paisagismo’ revitaliza bairros na periferia. *Diário de Suzano*, Suzano, 15 de julho de 2017. Disponível em: <<http://m.diariodesuzano.com.br/cultura/projeto-literatura-e-paisagismo-revitaliza-bairros-na-periferia/37906/>>. Acesso em: 31 de julho de 2017.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CAPECCE, L. O Sarau é das Pretas. *Midium.com/LiaCapecce*, 6 de julho de 2017. Disponível em: <<https://medium.com/@liacapecce/o-sarau-%C3%A9-das-pretas-49269673c05d>>. Acesso em: 31 de julho de 2017.

CAROS AMIGOS ESPECIAL. *Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato I*. São Paulo, agosto de 2001.

CAROS AMIGOS ESPECIAL. *Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato II*. São Paulo, junho de 2002.

CAROS AMIGOS ESPECIAL. *Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato III*. São Paulo, abril de 2004.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DALCASTAGNÈ, R. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, v. 20, p. 33-77, 2002. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2214/1773>>. Acesso em: 23 mai. 2018.

_____. A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos: uma aproximação inicial. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 54, p. 195-209, Aug. 2018. Disponível: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S231640182018000200195&lng=en&rm=iso>. Acesso em: 13 jul. 2018.

_____. Um mapa de ausências. In: _____. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 147-196.

DIAS, A. As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, [S.l.], n. 26, p. 87-96, julh. 2005. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2125>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

EBLE, L. J. *Escrever e inscrever-se na cidade: um estudo sobre literatura e hip hop*. 2016. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais) – Departamento de Teorias Literárias e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília.

ENTREVISTA com Ferréz. São Paulo: TV 247, 2017. (55 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CbGyYsXihLo>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

FERRÉZ. *Determinação*. Intérpretes: Ferréz, Chico César, Arnaldo Antunes, Rattão. São Paulo. 1 da Sul fonográfica, 2003.

_____. *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo: Objetiva, 2006.

_____. *Capão pecado*. São Paulo: Objetiva, 2005.

_____. *Rapaz...* Disponível em: <<https://ferrez.blogspot.com.br/2006/10/rapaz.html?m=0>>. Acesso em: 24 de jun. 2018.

_____. *29 de Dezembro*. Disponível em: <<http://blog.ferrezescritor.com.br/2011/04/29-de-dezembro.html>>. Acesso em: 11 de dez. 2018.

_____. Programa Ferréz Cirúrgico #01. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Vp-8d7sK_3o>. Acesso em 22 de março de 2018.

_____. Terrorismo literário. In: FERRÉZ. *Literatura marginal: Talentos da escrita periférica*. São Paulo: Editora Agir, 2005. p. 9-14.

FISCHER, L. A.; LEITE, C. A. B. (Org.). *O alcance da canção: Estudos sobre música popular*. São Paulo: Arquipélago Editorial, 2016.

FURTADO, J. Farinha, leite e ovos para os poetas. E poesia para as massas. *Zero Hora*, Porto Alegre, 8 fev. 2003. Segundo Caderno, p. 3.

GARCIA, W. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). *Ideias*, Campinas, n. 7, p. 81-110, 2013.

GIMENO, P. C. Poética versão: a construção da periferia no *rap*. 2009. 169 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281717>>. Acesso em: 29 out. 2018.

HERRMANN, A. et al. A periferia de São Paulo pode explodir a qualquer momento. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 151, p. 12-16, out. 2009. Disponível em: <https://issuu.com/carosamigos/docs/pdf_ca_151leitor2>. Acesso em: 11 dez. 2018.

HIP HOP Evolution. Direção de Darby Wheeler. Co-direção de Sam Dunn e Scott Mcfadyen. [s.i]: HBO Canada, 2016. Son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.netflix.com/title/80141782>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

HOLLANDA, H. B. *Literatura Marginal*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

_____. *A questão agora é outra*. Disponível em: <<https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-questao-agora-e-outra/>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

_____. A política do hip hop nas favelas brasileiras. *Alter/nativas: Latin American Cultural Studies Journal*, Columbus, n. 2. 2014. Disponível em <<http://kb.osu.edu/dspace/handle/1811/59564>>. Acesso em: 31 de junho de 2017.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

IBGE afirma que 6% da população brasileira vive em favelas. G1.Globo, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2011/12/ibge-afirma-que-6-da-populacao-brasileira-vive-em-favelas.html>>. Acesso em: 31 de junho de 2017.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

LAJOLO, M. O Brasil no mapa do romance. In: _____. *Como e porque ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p.63-88.

LEITE, A. E. Marcos fundamentais da literatura periférica em São Paulo. *Revista de Estudos Culturais*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 1. 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/98368>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

LÖWY, M. Uma leitura das teses “Sobre o conceito da história” de Walter Benjamin. In: _____. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito da história”*. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. p. 33-146.

_____. Abertura da história. In: _____. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito da história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. P.147-159.

MARCO ZERO do hip hop. Direção de Pedro Gómes. Produção de Erica Rocha. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2014. P&B. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/pedro-gomes-lanca-documentario-marco-zero-do-hip-hop/>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

MIRANDA, W. S. Diálogos possíveis: do rap à literatura marginal. *Darandina revisteletrônica*, Juiz de Fora, n. 1, vol 4. 2011, Universidade Federal Juiz de Fora. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/Di%C3%A1logos-poss%C3%ADveis-do-rap-%C3%A0-literatura-marginal.pdf>>. Acesso em: 28 de julho de 2017.

NASCIMENTO, É. P. “Literatura marginal”: os escritores da periferia entram em cena. 2006. 211 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/publico/TESE_ERICA_PECANHA_NASCIMENTO.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2019.

NAVES, S. C. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NETO, J. C. M. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. 34 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

NEVES, L. M. B. *Ferréz e a Literatura marginal: literariedade em discussão em Capão pecado e Manual prático do ódio*. 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013. Disponível em: <[http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/4860/Lais Mendes Botelho das Neves.pdf?sequence=1](http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/4860/Lais_Mendes_Botelho_das_Neves.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 25 jun. 2017.

ONG INTERFERÊNCIA (São Paulo). *História*. 2018. Disponível em: <<http://www.onginterferencia.org/historia>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

PATROCÍNIO, P. R. T. Literatura marginal, uma literatura feita por minorias. In: _____. *Escritos à margem: a presença de autores da periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras; FAPERJ, 2013. p. 23-64.

PAZ, O. La tradición de la ruptura. In: _____. *Obras completas. I. La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 331-345.

_____. “El arco y la lira”. In: _____. *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía y historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.

PELLEGRINI, T. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: _____. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008. p. 177-205.

PEREIRA, G. Arte poética: uma experiência pessoal. *Letras CCS*, Caracas, n. 331, p. 2, 19 mar. 2017. Suplemento.

RIBEIRO, C. C. R. A cidade para o movimento hip hop: Jovens afro-descendentes como sujeitos políticos. *Humanitas*, v. 6, n. 1, p. 57-71, 2006.

ROCICLEI. Entrevista: conheça um pouco da poetisa Elizandra Souza. *Polifonia Periférica*, 27 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://www.polifoniaperiferica.com.br/2012/10/entrevista-conheca-um-pouco-da-poetisa-elizandra-souza/>>. Acesso em: 31 de julho de 2017. mimeo.

ROCHA, J. C. C. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, [S.l.], n. 32, p. 23-70, dez. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

RODRIGUEZ, B. M. O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção de Ferréz. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 24, p. 53-67, jun./dez. 2004. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846195.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

ROSE, T. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

SALLES, E. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SALOM, J.S. Literatura marginal periférica y el silencio de la crítica. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, n. 88, p.235-264, dez. 2014. Disponível em: <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/36087>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

SÁNCHEZ, P.A. Ferréz estréia no rap avesso ao sucesso. Folha de São Paulo, São Paulo, 16 mar. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1603200410.htm>>. Acesso em 15 ago. 2018.

SCHOLLHAMMER, K. Literatura marginal. In: _____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 98-103.

SHUSTERMAN, R. A arte do rap. In: _____. *Vivendo a arte: O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 143-193.

SILVEIRA, F. J. N. Leitura e memória: convergências em torno de uma harmonia oculta. *Cultura informacional e digital – Coordenadoria de Políticas de Inclusão Informacional /UFMG*, 2011, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em <https://www.ufmg.br/proex/cpinfo/cultura/docs/08_Leitura_e_memoria_-_Fabricio_Silveira.pdf>. Acesso em 2 de julho de 2017.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editorial UFMG, 2010.

SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária: Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. *Sala Preta*, São Paulo, v. 4, p.11-29, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57133>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

TATIT, L. Elementos para a análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara, v. 1, n. 2, p.7-24, dez. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623/538>>. Acesso em: 1 set. 2018.

TAVARES, H. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TENNINA, L. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 42, p. 11-28, dez. 2013. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182013000200001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 5 dez. 2018.

_____. (Org.). *Saraus: Antologia. Movimento/Literatura/Periferia/São Paulo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2014.

TEPERMAN, R. *Se liga no som. As transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claroenigma, 2015.

UN HABITAT. 2016 World Cities Report. Urbanization and Development: Emerging Futures. Key Findings and Messages: 2016. Nairóbi, 2016.

VERAZZANI, G.D. Entrando e Saindo da Indústria Cultural: *Capão Pecado* e a Desmistificação do Mito Familiar da Ideologia. *Darandina Revisteletrônica*, v. 5, n. 2, p. 1-11, dez. 2012. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/01/artigo_giovani.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2018.

VERDÚ, D. El gusto en la era del algoritmo. *El País*, 11 jul. 2016. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2016/07/07/babelia/1467898058_835206.html>. Acesso em: 27 jan. 2019.

XAVIER, A. S. *Do hip hop à literatura, da literatura ao hip hop: vozes da resistência em Ninguém é inocente em São Paulo*, de Ferréz. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras – Português Bacharelado/Licenciatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília.

ZINN, H. The Seventies: Under Control? In: _____. *A People's History of the United States*. Harlow: Longman, 1980. p. 529-569.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: EDUFMG, 2010.

Anexo

Letras das canções de *Determinação*, de Ferréz

1. Bem vindos (0:12)

[música de circo que se desvanece progressivamente]

Bem-vindos ao fundo do mundo
Zona 1daSul Capão Redondo / SP

[som de armas e disparo]

2. Capão pecado (4:23)

No esquentá, dá licença
1 da Sul o sistema não aguenta
Os louco rimando por espaço
forçando o portão do Estado
Sem jogar a existência no ralo
Sigo a penitência
Deus é nosso guia
Devo obediência só a ele
Pode crê?
Os coxinha de marrom
de azul tem que se fudê
Mais 1 da Sul sobrevivência
Teste de vida, quem é não comenta
Predador de outra versão

Zona Sul, casa cheia
Passando a ponte
Seguindo adiante
No fundo do mundo é onde se esconde
Os bandido beneficente não se cresce
Os lóki que não cola diz que faz e acontece
E assim segue, assim a cultura cresce
Nós morremos abraçados por uma causa ou
O sistema se fortalece
Se não leu, viu a capa
Derrubei a muralha
Um livro, um grão de mostarda
Nossa literatura é marginal
Que se foda a playboyzada
O início da revolução escrita
Veja criticou, eu dou risada da mídia
Eu já disse, nada coligado ao sistema nos seduz
Somos 1 da Sul e pela liberdade
morremos abraçados um a um

Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar
Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar

A estátua do Borba Gato
Está de costas pro bairro do pecado
Muro imaginário levantado pelo Estado
Que jogou o meu bairro
Por Deus abandonado, pelo diabo batizado

Bom dia Vietnã, bom dia Capão pecado
Passando por cima do pai encachaçado
Sua mãe lhe abençoa, ele cresce revoltado
Passei pela favela
Julgue e é julgado
Maluco tá queimado
Aponta é apontado
São Jorge guerreiro largou de mão
Sem emprego, sem estudo
Iludido pela televisão
Foi só tomar a decisão
Aderir à vida loka e ter tudo de melhor no mundão
Lhe tomaram tudo, menos a rua
Os homens do IML tem a aura escura
Vagando sem limite e sem direção
Tomou a vida como uma grande decepção

Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar
Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar

O futuro é Mad Max, esteja preparado
Dia de chuva
Bairro entrincheirado
Sobrevivente
Contador de história
O sistema lhe convidou pra jogá no jogo sem vitória
Fez uma estranha caminhada
Por cima dos barracos viu a lua prateada

Viu esperança, mas não justiça
Viu crianças crescendo em ruínas
Perdendo sangue resolveu rezar
Mãos postas pra Deus abençoar
A que dias melhores houvesse naquele lugar
Incerto lugar

Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar
Universo, galáxia, sistema solar
São Paulo, Zona Sul, esse é o lugar.

3. 29 de dezembro (5:03)

(Ferréz/Arnaldo Antunes)

Vida esperada, tamo na área nem parece madrugada.
na avenida um fuca
acelera, sendo cara ou coroa,
celebra-se a vida, joga a moeda.
menino
ou menina pra confirmar.
se for em cima da hora, quem ver primeiro vai
chorar.
todo mundo cheio de razão, mas o mais abalado
é o pai que tá
na missão
quando viu o neném mais esperado.
mais um pouco e todo mundo

invadia o quarto.
ninguém escutou como ele aquele choro,
ninguém nunca
viu ele tão disposto.
desempregado mas longe do desgosto.
naquela hora
agradecer ainda era pouco.
o berço em casa comprado com esforço.
já
faz alguns dias que não sabe o que é o almoço.
tá no maior calor, liga
aos manos que o herdeiro chegou.
o filho nasceu muito bem, nossa
cara, nossa vida é na favela
um salve aos parceiros que tiveram os
herdeiros também

um berro de bebê acende o sol na terra quando sai do
útero o mundo
melhora
quando nasce alguém e a toda hora nasce alguém
sai da placenta pro
planeta
move o coração de tudo em direção ao fruto
gordo do futuro de uma ponta à
outra da bochecha um riso de gengiva é
mais potente que uma ogiva
despejada
em campo de batalha a vida
explode muda o rumo desvia o destino com seu

choro aberto certo no
querer apenas leite e leite sem enfeite amor e
pronto
muito pouco a
vida continua simples no começo todo nascimento acende a
consciência

que se abre em outra ao que vier na rua o mundo inteiro ecoa
quando
soa o som da voz do balbucio que ainda não é sílaba sentido ou
fala
mas que move os carros na avenida agora mais bonita e sempre com
faróis
piscando anunciando a vida que hoje passa e deixa sua marca um
ponto a
mais
dizendo estou aqui resisto existo caibo sou bem vindo ao
mundo abro o
peito
virgem de viver agora deixo acontecer nascer passar
prazer e dor e nasça
passe nossa e novamente renovada vida tudo certo
o céu no centro o sol no
eixo o brilho no olho o trem no trilho agora
nada dói meu filho é meu
herói

4. Determinação (1:16)

Estilete com dois lados.

Assim é a roupa que separa.

Classifica e disfarça.

O respeito, meu preto,
de pai não se herda.

Mas tomam o sangue do povo na taça.

E em todo proletário em guerra
se tem uma ameaça.

Pois a fome não se cala.

Nos classificam,

nos denominam,

nos separam por raça

terceiro mundo, macacos,

desenformados,

quase derrotados

mas ai nunca fracassados.

Riem e fazem comerciais da nossa desgraça,

montam organizações,

capitalizam a fome da criança que não acaba,

mas há os que não se abaixam.

Os pratos da casa que pregam a palavra pra conter a arma

e com o intuito do guerrilheiro

que usa a alma e a espada.

Há um detalhe que não passa:

o aprendizado em meio ao caos.

Somos um lado da guerra.

Nossa visão é alterada.

A mira em nós está sempre ativada,

com a certeza da pancada
endurecemos a couraça e agora
não mais nos ameaçam.
Viramos o jogo e de predadores temos tudo.
A maldade, o sofrimento, as armas.
E a raiva da caça.

5. Frio por dentro (1:26)

-E ai, Smith, beleza?

-E ai, Ferréz, tudo bom.

-Certinho? Ai, fiz uma parada ai que quero ver como fica na sua voz.

-É mesmo?

-Dá uma olhada.

Não dou privilégio
aos manos que me atacam com ressentimento
Meu sentimento é frio mas isento
Cada vez mais frio por dentro
Por trás da mascara do meu rosto
Escondo a dor do meu povo
Meu senso de justiça foi congelado há muito tempo
Só a fé na revolução me protege do medo
Filtro veneno que o homem jogou na terra
Após a guerra pelo dinheiro
Sou guerreiro do desassossego.

6. A jornada do guerreiro (4:28)

Com frio, sozinho a cavalgar
vê que o homem idolatra
a farsa perpetuada
O início do grande nada
Percorre o tempo negro
Vê deuses com malícia
O cavaleiro é digno por inteiro
O homem acredita, repensa e duvida
Mas o destino do guerreiro é medido
Pela distância do dinheiro
A humildade é a roupa que o veste
Pensa no futuro
Mas do passado não se esquece
A virtude do solitário vai além
De uma vida pura
Flores, céu azul
Andar reto com saber e firmeza é a cura

A jornada do guerreiro
Do herói, do desassossego (x2)

Homem de valor numa cidade
que nasce pra morrer
onde todos são irmãos
mas não sabem porque
Sem outro fim além
de executar o destino
A morte e a dor

são os parceiros do egoísmo
Cavalga com firmeza
escreve seu destino com certezas
O tempo estia, presente que adora
é menor que a vida

O guerreiro do desassossego veio de onde?
O que pergunta se engana
assim como quem responde
assim como quem responde

A jornada do guerreiro
Do herói, do desassossego (x2)

De ricos e pobres unidos, sem nada
Sentem que todos querem a fé roubada
Igrejas queimadas
O orgulho os levou ao grande nada
Longe do céu azul, flores no campo
Perto do desgosto e espanto
O guerreiro, fim da jornada
fincando a bandeira do novo monarca
Começou o novo cavalgar
Finge que os inimigos vai perdoar
Mas não se esqueceu de anotar
o livro perdido foi buscar
Milhões vêm levantando vento ao longe
De escudos e espadas em punho
O guerreiro firme não se esconde
Sua lamina clareia o que era escuro

A jornada do guerreiro
Do herói, do desassossego (x2)

A horda de destinos cruzados
Ele vai enfrentar pelo pai, filho e espírito santo
É hora de guerrear
A multidão se aproxima agressiva
O barulho dos cascos são ensurdecedores
No túmulo do verdadeiro
Inimigos não levam flores
Se deus orienta a resistir
A guerra prossegue
Sangue santo
Homens a cair
Não é o primeiro nem o último a sair
No fim só sobrou a resistência
O banho de sangue
Que lavou a umas pequenas
De falsos profetas e adoradores
O que sobrou foi o soldado do senhor
Dos senhores

A jornada do guerreiro
Do herói, do desassossego (x2)

7. Ouça minha voz (4:14)

Nas respostas da vida fui encontrando resposta
Tiazinhas sofrendo
Irmãos no culto virando de costas
Eu faço a aposta
E vivencio o jogo
Pois na batalha da vida
Meu nome é disposto
Zona 1 dasul disponível pra guerrear
Se o mal é vizinho
Quem vai sobrar
Mantenha distância dos espelhos da vaidade
Maloqueiro medido pelo saber e pela malandragem
A realidade é o que se vê a olho nu
Se derruba é derrubado e cada um, cada um
A mentira é irmã da imaginação
Ladrão sem raiz, não merece o pão
Se a dúvida foi a arma, a certeza foi ignorada
Passe pelos boys de cabeça levantada
Se não for dizer a verdade, morra calado
Se não for lutar pela vida, que mate o Estado
Se não for um covarde, cuidado com as meias verdades
O homem morre pela falta de amor e pela liberdade
Se não há alegria, dispenso sua festa
Se não vingar a revolução então o que me resta
Não se entregue, reze perto de onde me encontrou
Pois aqui quem te fala foi quem ti gerou

Ouça minha voz

Ouçã minha voz

Você abriu mão do reinado prometido
Mas vale o vivo do que o arrependido
Se um foi salvo, o outro foi banido
No inferno o coração de gelo foi derretido
Para todo o mal que se foi prometido
Em todo caos tem um herói que não é meu inimigo
Nas farsas da beleza do tempo fui rei
Cada prometido era inocente, mas eu condenei
As apostas do futuro longínquo teve fim
E os apostólicos patriarcas não batizaram a mim
Andado de costas ao futuro que se quis
As armas que eram atômicas foi eu que construí
E o que vou ver no processo do fim
São criaturas covardes clamando por mim

Ouçã minha voz

Ouçã minha voz

O rei dos reis, banido do céu
Profano, insano, meliante sendo o primeiro réu
Condenado a condenar eternamente
Agora príncipe do fogo na terra iminente
Lavarei os pés no sangue do inimigo
Quem andou a meu lado não foi banido
Em todo caos tem um herói
E não é meu amigo

Ouçã minha voz

Ouçã minha voz

Deus, Alá ou que nome tem

Deus, Alá ou que nome tenha

Deus, Alá em toda religiã é amor

Em nome dele na Irlanda se matam

Católicos e protestantes já faz algum tempo

No Oriente Médio judeus e palestinos

Se trucidam para ver quem tem direito

Exclusive e excludente

A viver na terra em que nasceu o filho de Deus

Na Argélia, no nome dele

Alá, Deus, Alá ou que nome tenha

Facções muçulmanas

Degolam-se e torturam umas às outras

Vitimando inclusive mulheres, velhos e crianças

Vitimando inclusive mulheres, velhos e crianças

Deus, Alá ou que nome tenha

Vitimando inclusive mulheres, velhos e crianças

mando inclusive mulheres, velhos e crianças

Morra em nome de Deus

Em nome de Deus morra

Em nome de Deus

8. Seu pai (3:27)

(Ferréz / Chico César)

Se a vontade de ver seu pai
Fosse maior que uma estrela

Alma de criança é o que seria sido
Sua mãe uma lavadeira

Naquela manhã o destino rondou
Pelos cantos

E ficou pra traz a refeição
Do dia que nos amamos

O tempo interminável acabou
O que sobrou do rancor, o que sobrou?

Do livro lido não se leu a página
Que alguém roubou

E do que se disse dela
Um dia alguém também negou

O que sobrou do rancor, o que sobrou?

Um toque, uma amargura,
Uma notificação

Um fim de vida, um punhal

Uma separação

A sujeira do sofá branco

Que alguém tirou

A luz e a canção de ninar que

Alguém negou

O que sobrou do rancor, o que sobrou?

[Fala de Ferréz]

9. A ameaça (0:51)

Base rítmica sem letra.

10.- Judas (4:59)

(Ferréz e Rattão)

Nem me viu, fez assim

fez ficar nela

mais uma vez o teu Deus

te jogou na favela

sobrevivente da prisão da amizade

só o diabo é que batiza com a lei do cão covarde

até o céu cobra a água pra chover

quem se acomoda num dia comum vai perecer
na mesma favela, no mesmo gueto
esquecendo que todo olhar é suspeito
se o para-brisa ta quebrado
a vingança vem do lado
única rua, fuga inevitável
o clima tava sinistro
com os aliados foi visto
o jogo não foi Deus quem criou
e todo dinheiro ainda é pouco
com a inveja nasce e vive no sufoco
sumiram com ele do banco de trás
na ira truta
na ira truta
sua homenagem aqui se faz
inspirado pra matar
com a maldade no olhar
se o herdeiro não te viu ligar
foi ele quem decidiu te matar

Parceiro dos fortes
linha de frente pra morte
vai ver que foi assim que a trairagem
pediu licença, pediu passagem
mó Zé Migué, qual que é.
quando sacou, nem você acreditou
na surpresa, deu o bote
lado a lado seu aliado andou
esquecendo o juramento celado
se a dúvida foi à arma

a certeza foi ignorada
morreu calado e pensando
caí de graça
ajudou vários na parada
comprava os jumbo pros mano e mandava
na judaria foi subjugado
sempre dizia que andando com amigo, não precisa ta armado.
viu de tudo nessa vida
ajudou parceiro meu a ter o que queria
ia buscar na febre,
com Deus não batia, mas também pelo Diabo não pedia
e o que dizer da única pista
que nos aliado nem Jesus acredita
a covardia é surda
vai bico com o dinheiro se iluda
Capão é lugar de homem morar
e se com fogo queimou, com gelo não pode esfriar
a hora é essa e não vai inimigo sobrar

Sua sentença vai ser cobrada
sem o cheiro da flor, caído na calada
judaria num dá boi
honrando o homem que ele foi
eu canto a guerra sem fim
e que os familiar tende a chorar
a guerra é essa e não vai inimigo sobrar
seu filho é guerreiro
eu dedico essa letra a meu parceiro
que chorou por você também
e no velório não acreditava

que você caiu do lado da favela que ninguém gostava
freio de mão puxado no carro
a traição veio a cavalo
pousou no ombro do próprio aliado
e sem olhar nos olhos efetuou os disparos
mais um fugitivo da realidade
por causa de amizade negou e duvidou da maldade
pagou o preço e até agora ta vagando em outro plano
seus inimigo finado, te cobrando, humano
o Rattão não tá acreditando
que o primo que ele tanto admirava
subiu espantado sem saber de nada
a covardia é surda
tapinha nas costas não se iluda
pois o sol nasce a cada dia e ninguém aplaude
e mesmo assim no outro dia ele volta e nasce
nos toque de mão o que sobrou foi saudade.
mas a vida continua, com judaria e serenidade.

11. Eu queria ter e ser (5:11)

Eu queria ter tipo um campo pra jogar com todos meus amigos.
queria ter tipo uma vida menos corrida.
queria ter uma vida menos confusa.
queria acordar vendo uma cachoeira todo dia.
queria poder tomar banho nela quando quisesse.
queria poder parar de procurar o amor.
queria poder dormir abraçadinho com alguém.
queria poder morar dentro daquela musica do John Lennon.

queria poder abrir a janela e olhar grandes montanhas forradas de verde.
queria poder dizer que sou feliz.
queria poder dar aula numa escolinha no interior, pra um monte de criança inocente.
queria ter tipo uma mensagem que fizesse as pessoas desistirem de carrões, de grandes sonhos de consumo.
queria ter tipo o poder de convencer que as pequenas coisas são as mais gostosas.
queria ser tipo mais compreensivo.
queria ser tipo mais amigo.
queria ser tipo um morador de uma casinha dentro de um cenário qualquer.
queria ser tipo um menino brincando de Falcon novamente.
queria acordar só mais um dia vendo meu pai e minha mãe juntos.
queria poder dizer a eles que estou indo bem na escola da vida.
queria ter participado mais da vida familiar.
queria ter podido dar mais condições a eles.
queria poder trocar o que conquistei por um único olhar daquela menina.
queria que minhas poesias a conquistassem.
queria que pessoas como o Renato e o Cazuzza tivessem tido o que tanto cantavam, o amor.
queria ter conhecido o Plínio Marcos, o João Antônio, o Raul Seixas e o Chico Science.
queria estar escrevendo o que eu queria ter um dia.
queria ter nascido num cenário do Star Wars.
queria ter conhecido a Emília e o Visconde.
queria ter um poço de pesca pra mim e pros meus amigos.
queria ter tipo um maquina do tempo, para poupar tanto sofrimento.
queria ter uma cabana, com gelo no teto e arvores em volta.
queria nem saber o que é dinheiro.
queria ser tipo um cara conquistador.

queria ter a certeza que conquistadores são felizes.
queria saber cantar.
queria ser tipo um viajante.
queria acordar com um grande café da manha na minha cama.
queria registrar aquele sorriso naquele dia para sempre.
queria poder saber o que será do meu povo amanhã.
queria poder saber porque ela não conseguiu ficar ao meu lado.
queria saber a formula de um grande sucesso.
queria saber porque a formula do fracasso é agradar todo mundo.
queria ter um robozinho daqueles de plástico que minha mãe me dava em datas especiais.
queria ver meu pai chegando e fingir que estava dormindo novamente.
queria saber dizer mais coisas agradáveis.
queria que todos comemorassem o natal de verdade.
queria um dia poder voar como um pássaro.
queria ser tipo uma frota contra o mal.
queria saber o que é o mal.
queria ser tipo um cara em que as ideias valessem algo.
queria ser tipo um cara que deixou algo pra alguém.
queria poder mostra aquele momento em que o menino dividiu o pão velho que comia com todo mundo numa viela.
queria poder entender como os engratados podem comer numa mesa onde o almoço é mais caro que o salário da maioria de brasileiros e mesmo assim dormem tranquilos.
queria ser tipo um cara ingênuo, a ponto de acreditar em Papai Noel, Duendes e na policia.
queria ser tipo um cara sem insônia, sem gastrite, sem dores tão fortes na alma.
acho que ainda queria ser só um desenhista.
acho que ainda queria ser só alguém num mundo legal.
acho que ainda queria ser aquele menino que não via as coisas como elas eram.

acho que ainda queria ser aquele chato que sempre levantava a mão primeiro na hora das perguntas.

acho que ainda queria ser mais um da turma.

acho que ainda queria brincar de banca de gibis com minha irmã.

acho que ainda queria ser aquele menino que andava de banca em banca procurando aventuras em quadrinhos.

acho que ainda queria ter a esperança boba de achar que poderia fazer a diferença nessa bagunça de mundo.

acho que vou dormir.

também acho que amanhã bem cedo vou procurar realizar pelo menos algo disso tudo.