



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
MONOGRAFIA EM LITERATURA**

**NINGUÉM ME REPRESENTA
AUTORIA E ALTERIDADE NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA**

ZENON DE ARAÚJO DOS SANTOS

BRASÍLIA, JUNHO DE 2016



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
MONOGRAFIA EM LITERATURA**

**NINGUÉM ME REPRESENTA
AUTORIA E ALTERIDADE NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA**

ZENON DE ARAÚJO DOS SANTOS

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Respectiva Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Dalcastagnè

BRASÍLIA, JUNHO DE 2016

Salve

Entorno Sul: Quilombo Mesquita, Cidade Ocidental, Jardim Ingá, Luziânia, Valparaíso, Céu Azul, Pedregal, Vila União, Novo Gama, Lago Azul, Boa Vista I e II, Lunabel, América do Sul, Alvorada

Entorno norte: Águas Lindas, Planaltina de Goiás

Brasília periferia: Gama, Taguatinga, Ceilândia, Estrutural, Santa Maria Recanto das Emas, Riacho Fundo, Samambaia

Orientadora: Prof^a. Regina Dalcastagnè

Programa Formancipa: Erlando Rêses, Prof. Rosário, Luis, Eliza, Cataryna, Vandilson, Helena, Ariadne, Brenda, Andrey, Jessica, Felipe, Renata, Eduardo, Carem, Natanael, Érika, Lílian, Geovane, Tainara, Doralice, Larissa, Thays Vieira, Mariana, Adriel, Lucas, João, Simone, Rafael, Carlos, Elaine

Família: Vicente Carvalho dos Santos, Mariana de Araújo César Santos Vereidiana de Araújo dos Santos, Vicente Carvalho dos Santos Filho Victor Gabriel Mendes dos Santos, Marianny Mendes dos Santos Joice Silva

Sumário

Introdução.....	7
A representação ficcional dos marginalizados	8
Da tradição literária.....	8
Da constatação à representação do outro	9
Da impossibilidade da linguagem.....	12
Da impossibilidade da representação.....	14
O lugar do autor na literatura contemporânea	16
Da desautorização à autoria	17
Da autoria, do engajamento e da linguagem marginal.....	19
Das identidades coletivas e das diferenças	23
AutorRepresentação.....	27
Do olhar do outro	27
Do conto Fábrica de fazer vilão	32
Do lugar	36
Considerações finais.....	38
Referências	41
Anexos.....	43

Resumo

Este trabalho tem por objetivo estudar as relações entre autoria e representação ficcional na literatura contemporânea. Tomando como ponto de partida o que se convencionou nominar *Literatura Marginal* na virada do século XXI, produzida por escritores oriundos dos segmentos econômico-jurídico-socialmente marginalizados. Exemplo deste acontecimento é o escritor Ferréz, morador da comunidade de Capão Redondo, na periferia de São Paulo, engajado numa produção cultural em que os marginalizados passam a protagonizar suas próprias histórias. A partir do conto “Fábrica de fazer vilão”, do livro *Ninguém é inocente em São Paulo*, de Ferréz, o trabalho analisa a interseção entre ficção e realidade, entre autor e personagem.

Palavras-chave: autoria, representação ficcional, Ferréz, alteridade, autoficção, marginalidade

Abstract

This work aims to study the relationship between authorship and fictional representation in contemporary literature. Taking as its starting point the Marginal Literature at the turn of the century XXI, produced by writers originating from the economic and legal and socially marginalized segments. An example of this event is the writer Ferréz, resident of the community of Capão Redondo, on the outskirts of São Paulo, committed in the cultural production in which the marginalized are now starring in their own stories. From the story "Fábrica de fazer vilão", from the book *Ninguém é inocente em São Paulo*, of Ferréz, this paper analyzes the intersection between fiction and reality, between author and character.

Keywords: authors, fictional representation, Ferréz, otherness, autofiction, marginality

Introdução

No livro *A queda do céu*, Davi Kopenawa, do povo Yanomami, diz que “os brancos dormem muito, mas só sonham consigo mesmos”¹, ou seja, são incapazes de sair de si e de suas próprias construções simbólicas. Essa frase revela muitos aspectos da cultura ocidental, mas também chama atenção para o fato de que, agora, o outro, aquele que sempre foi objeto – idealizado ou estereotipado – da representação na literatura brasileira, fala por si mesmo. E, mais do que isso, pode dizer da cultura yanomami em contraposição ao discurso branco.

Entendo, portanto, que a literatura contemporânea, como a produzida hoje no Brasil por Paulo Lins, Ferréz, Sérgio Vaz, Evaristo Conceição entre tantos outros, só é possível depois de uma longa tradição que suscita dialeticamente tensões no paradigma da representação. Assim, vemos a desaparecimento de categorias transcendentais, como, por exemplo, Deus, Homem, Verdade etc., não restrita apenas ao campo literário. Provoca-se, então, uma “crise da representação”, na qual o outro reivindica o direito à palavra, uma vez que a legitimidade do discurso, da palavra, depende agora da perspectiva, da posição de quem fala alguma coisa, e, mais do que isso, importa saber quem fala.

Conforme Regina Dalcastagnè (2012, p. 17), os estudos literários e a produção literária recente problematizam o “acesso à voz” e à representação dos diversos segmentos sociais que compõem a sociedade brasileira, em consonância “discutem-se questões correlatas (...) da legitimidade e da autoridade (palavra que, não por acaso, possui a mesma raiz de autoria) na representação literária”.

Diante destes questionamentos – tendo em conta que os principais deslocamentos no chamado sistema literário ocorre na autoria e na representação, não obstante uma reconfiguração do público leitor na recepção do texto literário –, este trabalho tem por objetivo estudar *as relações entre autor e representação ficcional* na literatura brasileira contemporânea, tendo como recorte o que se convencionou nominar *Literatura Marginal* na virada do século XXI, principalmente a produzida na primeira década deste milênio entre os grupos econômico, jurídico e socialmente marginalizados.

Para este estudo, foi selecionado o conto “Fábrica de fazer vilão”, do livro *Ninguém é inocente em São Paulo*, de Ferréz – alcunha de Reginaldo Ferreira da Silva.

¹ Frase citada por Eduardo Viveiros de Castro em *Filosofia, Antropologia e o Fim do Mundo*. Disponível em <www.vimeo.com/78892524> Acessado em 6 de dezembro de 2013.

A representação ficcional dos marginalizados

O fato é que ele jamais estivera num palco, num pedestal, e isso afetara sua modéstia. Não é preciso conhecer a palavra pedestal para saber que as estátuas repousam sobre uma base. Como também não é preciso conhecer a palavra polifônico para ouvir as muitas vozes e o conjunto de sons da cidade. E haveria sempre alguém que pudesse narrar isso por ele, até que as condições socioeconômico-culturais da classe operária se transformassem no país e ela pudesse falar com a própria voz.

Sérgio Sant'Anna

Da tradição literária

A partir de 1922, ocorre uma mudança de perspectiva na literatura brasileira. Com a Semana de Arte Moderna, a cultura europeia clássica deixa de ser o principal ponto de referência. O olhar dos modernistas revolucionários se voltou para a cultura dos povos que já habitavam a América há muito tempo e para os historicamente marginalizados da sociedade brasileira, que já não era mais o homem branco europeu, era precisamente o mestiço, o negro, o pobre. O que os modernistas reivindicam, então, é o direito de reelaborar o Brasil a partir do ponto de vista desse homem brasileiro. Portanto, assumem uma posição diferente da dos românticos, que articulavam um projeto de nação no qual o outro é apagado no rol do “nós”, impossibilitando qualquer manifestação de subjetividade desse outro. O índio, por exemplo, no romantismo é apenas um elemento a partir do qual o homem europeu se percebe e se afirma no mundo.

No entanto, os modernistas precisavam de legitimidade para representar o outro. Essa conquista não foi tão simples como parece, pois o desaparecimento daquele narrador onisciente e onipotente (imagem e semelhança de Deus) faz surgir um narrador que se aproxima do outro para representá-lo, ou seja, é necessário conhecer “o outro” para além de seus aspectos externos, para além das narrações de aventureiros europeus, que em sua maioria fizeram uma leitura do “novo mundo” por meio de uma produção literária antiga (por exemplo, Aristóteles, Platão etc.), que domesticava o diferente, reduzia o outro à condição de escravo. Tudo isso impõe uma dificuldade, “os outros” são apreendidos a partir de pré-conceitos, ou seja, de ideias pré-estabelecidas, que servem às ideologias de dominação. Nesse sentido, o narrador (autor) circunscreve todas as personagens dentro da sua vivência de mundo. Assim, “o outro” se torna impossível de ser narrado justamente porque não se pode dizer algo de quem não se conhece.

Dessa maneira, os modernistas são obrigados a pesquisar, a conhecer o Brasil. Feito isso, o deslocamento do narrador é uma das formas pelas quais o modernismo se aproxima do outro. É preciso se colocar no lugar do outro, o que significa permitir-lhe a possibilidade de se posicionar através da linguagem, que não está na língua, mas no que essa comunica, a sua vivência e a sua experiência. Exige-se, portanto, que o narrador se posicione ao lado de todas as personagens, revelando, assim, os diversos pontos de vistas.

A geração de 22, ao questionar o olhar estrangeiro estereotipado e colonizador sobre o Brasil, se aproxima do outro por meio da intersecção entre a cultura erudita e a cultura popular. Assim, ocorre a valorização do oral, da fala, das lendas, enquanto naquela o narrador desce do pedestal, não comanda mais a narrativa, ou seja, uma não engloba a outra. Contudo, a aproximação do outro dar-se apenas pela via formal. Porém, depois dos modernistas revolucionários, há uma expansão da voz, pois não é possível falar de todo o Brasil. Multiplicam-se os pontos de vista.

Da constatação à representação do outro

Nesse primeiro momento do modernismo, ocorre um redescobrimento do país. Isso acontece por meio do resgate dos primeiros escritos sobre o Brasil, por exemplo, a recuperação da carta de Pero Vaz de Caminha, do texto de Gândavo, do estudo da literatura produzida no país. Portanto, a questão não é a destruição do passado, mas releitura, e mais importante ainda é a pergunta: quem relê esse passado? É o homem brasileiro, o intelectual nascido no Brasil. Assim, uma das principais constatações do modernismo de 22 é a descoberta de um homem brasileiro, a constatação da existência do “outro” pelo intelectual brasileiro, como anuncia o primeiro dos “Dois poemas acreanos”, de Mário de Andrade.

DESCOBRIMENTO

Abancado à escrivania em São Paulo
 Na minha casa da rua Lopes Chaves
 De sopetão senti um friúme por dentro.
 Fiquei trêmulo, muito comovido
 Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus!
 [muito longe de mim
 Na escuridão ativa da noite que caiu
 Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
 Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,

Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu.

(ANDRADE, 2013, p. 167)

Em “Descobrimento”, o eu lírico se reconhece brasileiro e a sua posição de intelectual privilegiado. É um investigador do homem brasileiro e das tradições populares do Brasil. Também vemos a comoção do eu lírico em descobrir que existe um homem brasileiro, que já não é nem branco, nem negro, nem índio é: “Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos/ Depois de fazer uma pele com a borracha do dia”, é o brasileiro, ainda um desconhecido com o qual se identifica: “Esse homem é brasileiro que nem eu”.

No segundo poema, “Acalanto do seringueiro”, o eu lírico expõe, num tom adormecedor, por um lado, o “brasileiro da cidade” também na sua solidão, fechado em si mesmo, em contradição com a paisagem que o cerca, por outro, o “brasileiro do interior do país”, de quem o eu lírico tenta se aproximar ou acalantar e escrever, mas não consegue porque não o vivenciou em sua realidade, é um homem que não sente porque o conhece apenas por meio dos livros: “Tenho de ver por tabela/ Sentir pelo que me contam” (ANDRADE, 2013, p. 168). Esse outro, do norte, está alheio à modernidade, não possui coisas que atendem necessidades últimas, “não veste roupa/ De *palm-beach*... Enfim não faz/ Um desperdício de coisas/ Que dão conforto e alegria” (ANDRADE, 2013, p 168).

Dessa forma, o poema impõe questões ao projeto modernista na busca de uma identidade nacional: como enxergar-se no outro, sendo esse outro tão diferente de nós, como não sermos indiferentes, como nos aproximar do outro? E mais como legitimar essa aproximação?

ACALANTO DO SERINGUEIRO

[...]
 Como será a escuridão
 Desse mato-virgem do Acre?
 Como serão os aromas
 A macieira ou a aspereza
 Desse chão que é também meu?
 Que miséria! Eu não escuto
 A nota do uirapuru!...
 Tenho de ver por tabela,

Sentir pelo que me contam,
 Você, seringueiro do Acre,
 Brasileiro que nem eu.
 Na escuridão da floresta
 Seringueiro, dorme.
 [...]

Algumas coisas eu sei...
 Troncudo você não é.
 Baixinho, desmerecido,
 Pálido, Nossa Senhora!
 Parece que nem tem sangue.
 Porém cabra resistente
 Está ali. Sei que não é
 Bonito nem elegante...
 Macambúzio, pouca fala,
 Não boxa, não veste roupa
 De palm-beach... Enfim não faz
 Um desperdício de coisas
 Que dão conforto e alegria.
 [...]

Seringueiro, eu não sei nada!
 E no entanto estou rodeado
 Dum despotismo de livros,
 Estes mumbavas que vivem
 Chupitando vagarentos
 O meu dinheiro o meu sangue
 E não dão gosto de amor...
 Me sinto bem solitário
 No mutirão de sabença
 Da minha casa, amolado
 Por tantos livros geniais,
 "Sagrados" como se diz...
 E não sinto os meus patrícios!
 E não sinto os meus gaúchos!
 Seringueiro dorme...
 E não sinto os seringueiros
 Que amo de amor infeliz...

(ANDRADE, 2013, 168)

Apesar da linguagem próxima à falada pelo brasileiro, do conhecimento das músicas e das danças populares (“Algumas coisas eu sei”), o que se percebe pelas perguntas suscitadas no poema é um distanciamento de Mário de Andrade em relação à realidade brasileira, ou seja, falta a experiência e a vivência dessa realidade. No entanto, o poeta expressa uma vontade de se aproximar desse outro: “Seringueiro, Seringueiro/ Queria enxergar você” (ANDRADE, 2013, p. 168), não por meio dos clássicos que o idealizam, mas no modo de vida dos brasileiros, nas manifestações culturais do homem brasileiro.

Não obstante, como demonstra a leitura do poema, o eu lírico diz mais de si que do outro, pois ainda se põe acima do “outro”, ciente do seu papel de intelectual diante da situação do país. Com um “acalanto” afaga o “brasileiro-outro”, acalma-o na tentativa de dizer que há alguém que se preocupa com a sua condição, que há alguém que o representa: “Nem você pode pensar/ Que algum outro brasileiro/ Que seja poeta do sul/ Ande se preocupando com o seringueiro dormindo” (ANDRADE, 2013, p. 169).

Contudo, essa fase do modernismo tem grande importância ao constatar a existência do outro e a necessidade de conhecê-lo. E mais do que isso, os modernistas revolucionários conseguiram legitimar a representação do outro ao se reconhecer como igual.

As respostas às indagações da primeira fase do modernismo foram dadas pela geração de 30: “Como será a escuridão/ Desse mato-virgem do Acre? Como serão os aromas/ A macieira ou a aspereza/ Desse chão que é também meu?” (ANDRADE, 2013, p. 168). A segunda fase levou a representação do outro adiante, mas agora num enquadramento mais afastado da ideia totalizante de nação, que a todos classifica no rol do “nós”, um gesto político que exclui particularidades e subjetividades dos brasileiros.

O romance de 30 se aventura pelo interior do país pondo em foco o homem pobre, o caboclo, o mestiço, o índio, o negro, e com menor intensidade a mulher. Assumindo, dessa forma, um ponto de vista político na representação do outro. Porém, nesse período, o outro é tomado como objeto estético-social-econômico, revelando uma tensão entre interioridade e exterioridade na relação do sujeito com outro sujeito (um é privilegiado na relação, em nosso caso o narrador): o outro nunca é inteiramente acessível em sua subjetividade. Ao postular que o outro não tem interioridade, esse passa a ser objeto e, aqui, surge o problema ético na representação do outro, isto é, deixar de levar em consideração o outro enquanto sujeito. Por exemplo, no romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, como o próprio título denuncia, numa outra leitura, falta ao outro uma interioridade, uma linguagem etc. Assim, a condição do outro surge para o “leitor” como objeto de apreciação estética, focando ora uma personagem, ora outra, assumindo diversos pontos de vistas, mas não acessando uma interioridade, e quando reconhece alguma interioridade ela é pobre, seca.

Da impossibilidade da linguagem

Mais interessante é a proposta de João Cabral de Melo Neto no poema “Uma faca só lâmina” que joga luz sobre a representação do outro ao reconhecer a impossibilidade da

linguagem em apreender a realidade, a não ser num jogo metafórico que por meio de rodeios (ou imagens) sobre o objeto (realidade) representado permite sentir ou se aproximar da coisa, precisamente porque a palavra já é representação e não a coisa (aquilo que o Mário de Andrade disse querer sentir nos “Dois Poemas Acreanos”: “Quero sentir e não sinto/ A palavra brasileira”).

UMA FACA SÓ LÂMINA

[...]

Em volta tudo ganha
a vida mais intensa,
com nitidez de agulha
e presença de vespa,

[...]

da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;

pois de volta da faca
sobe à outra imagem,
àquela de um relógio
picando sob a carne,

e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada

e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,

e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a geram ainda,

por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.

(NETO, 1955, p. 2014)

Segundo Foucault (2000, p. 40) a linguagem sempre fez nascer dois tipos de suspeitas:

a suspeita de que a linguagem não diz exatamente o que ela diz. O sentido que se apreende, e que é imediatamente manifesto, é talvez, na realidade, apenas um sentido menor, que protege, restringe e, apesar de tudo, transmite outro sentido, sendo este, por sua vez o sentido ‘por baixo’. Por outro lado, a linguagem faz nascer esta outra suspeita: que, de qualquer maneira, ela ultrapassa sua forma propriamente verbal, que há certamente no mundo outras coisas que falam e não são linguagem. Afinal, é possível que a natureza, o mar, o sussurro das árvores, os animais, os rostos, as máscaras, as facas cruzadas, tudo isso fale: talvez haja linguagem se articulando de uma maneira que não seria verbal.

A linguagem possui duas dimensões: uma referencial, imanente, mais próxima da realidade, e outra universalizável. Assim, o outro escapa à linguagem, ou seja, não pode ser apreendido totalmente pela linguagem. Dessa forma, a representação do outro não é o outro, mas a perspectiva daquele que o representa, isto é, ao escrever sobre o outro, um escritor (e o narrador) diz mais de si mesmo do que daquele que pretende representar. Por isso a pergunta mais importante a se fazer é: quem diz o outro? Ou melhor, quem representa o outro?

Da impossibilidade da representação

No romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, o narrador-personagem Rodrigo S.M. questiona sua posição ao tentar representar o outro – Macabéa, a mulher nordestina –, justamente pela impotência da palavra e pela impossibilidade da mesma de representação.

A atenção do narrador se volta para Macabéa e para comentários sobre o processo de construção da narrativa. É impossível representar Macabéa, pois ela é inacessível. Essa impossibilidade ocorre porque o narrador-personagem não presenciou, ou melhor, não vivenciou as experiências de Macabéa. Desse modo, comenta: “Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro” (LISPECTOR, 1989, p. 46).

Cada grupo ou camada social possui formas simbólicas de se apresentar. Segundo Luiz Costa Lima (1980, p. 70), “em uma sociedade complexa, constituída por classes com oportunidades socioeconômicas e culturais desiguais, não há um único mas inúmeros sistemas de representação”; sistemas que articulam o simbólico, o descritivo e o lugar de outro. Anderson da Mata afirma que para a representação da realidade é necessário a existência “dos seguintes elementos: o referente, a reapresentação do referente, que pressupõe um agente que a elabora, e o reconhecimento, por parte de um público, de que aquela reapresentação de fato está ligada ao referente” (MATA, 2010, p. 18). Nesse sentido, a representação ficcional é um conceito revestido de uma sentido político, uma vez que se apropria do real, seja recriando nas

personagens modos de vivência das pessoas, seja “falando em seus nomes”, e, dessa maneira, quando apoiada apenas na imitação desse real, negando uma dimensão política, acaba por referendar estereótipos sociais.

No conto “Mineirinho”, de Clarice Lispector, a narradora, a partir do lugar de “um dos representantes do nós”, toma como referente um daqueles que não pertence a sua classe social para falar de si: “O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro” (LISPECTOR, 2014); em contraposição à Cozinheira, que diz: “*O que eu sinto não serve para se dizer*” (LISPECTOR, 2014). É essa abdicação, que não deixa de ser um construto social, um modo de exclusão, que autoriza ou legitima determinadas representações ficcionais.

O “sair de si” será possível a partir do momento em que for permitido ao outro se autorrepresentar, não por meio de artimanhas de um narrador que se esconde e passa a palavra ao outro, mas continua manipulando o discurso. *A hora da estrela* deve ser entendida como a legitimação da fala do outro, não apenas como elemento da representação, mas da possibilidade do outro escrever sobre si mesmo, o outro-autor, não apenas narrador, só assim se constitui uma abertura para outros sistemas de representação e perspectivas sociais.

O lugar do autor na literatura contemporânea

Devemos sentir na obra a resistência viva à realidade de acontecimento do existir; onde não existe essa resistência, onde não existe saída para o acontecimento axiológico do mundo, a obra é uma invenção e em termos artísticos jamais convence.

Bakhtin

Da desautorização à autoria

Em 1968, professores e estudantes tomam as ruas de Paris contra, entre outros motivos, as variadas formas de resistência autoritária aos protestos que caracterizam a década de 60. “Questione a autoridade” era o lema da revolta estudantil. Nesse contexto, Roland Barthes escreve o famoso ensaio “A morte do autor”, no qual defende a tese de que conferir autoria aos textos é policiar a maneira como serão recebidos pelos leitores, isto é, limitar as possibilidades de significação da leitura.

Para Barthes (1988, p. 65), a “escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. O autor não deixa de existir, ele “nunca é mais do que aquele que escreve”. Assim o que vemos é o apagamento do representante, da subjetividade de quem fala, a escrita torna-se, portanto, um vazio em que ao leitor, uma abstração, cabe dar unicidade ao escrito.

Já Michel Foucault, menos radical, se posiciona no debate sobre a autoria literária na conferência *O que é um autor?* Longe de afirmar a morte do autor, aponta, para além disso, o funcionamento do nome do autor na circulação e recepção dos textos na sociedade. Para determinar o significado de um texto, deve-se apelar a autoridade do nome que está em algum lugar da experiência textual, é um regulador da proliferação de sentido. Um sinal ou uma função, portanto, e não uma consciência subjetiva a que se deve interpelar para obtenção do significado, um construto social que dá credibilidade e autenticidade ao que foi dito.

“Isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 2009, p. 273-274)

Foucault não confirma a tese de morte do autor, antes a usa para demonstrar o papel do nome no discurso, entendendo nome do autor não exatamente como um nome próprio. A

questão passa a ser “como sabemos que o autor está lá, no texto?”. De acordo com Foucault (2009, p. 274), “a função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”.

Não obstante, Foucault reconhece que a função autor é mutável, variando de acordo com a época e a civilização em que se faz exercer, está ligada ao sistema jurídico e institucional de uma sociedade que localiza por meio de operações específicas e complexas o lugar dos sujeitos na produção do discurso. Foucault identifica, portanto, o autor como uma construção histórica e ideológica ao passo que Barthes diz ser o autor uma “personagem moderno”, isto é, também uma construção, destituindo-o, no entanto, do lugar de elemento interpretativo da escritura.

Por outro lado, Antoine Compagnon afirma que o autor é intenção, não reduzindo a significação do texto apenas à biografia: “Sob o nome de intenção em geral, é o papel do autor que nos interessa, a relação entre o texto e seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto” (COMPAGNON, 2001, p. 47). Enfatiza que a intenção é o “único critério concebível de validade da interpretação”, porém destaca que não se deve identificá-la com “premeditação ‘clara e lúcida’”.

A intenção do autor não implica uma consciência de todos os detalhes que a escritura realiza, nem constitui um acontecimento separado que precederia ou acompanharia a performance, conforme a dualidade falaciosa do pensamento e da linguagem. Ter a intenção de fazer alguma coisa – devolver a bola para o outro lado da rede, ou compor versos – não exige consciência nem projeto. (COMPAGNON, 2001, P. 91).

Assim, todo autor tem a intenção de dizer algo por meio da palavra escrita. O seu projeto, a sua motivação, a coerência do texto permitem atribuir sentido e significação a sua escrita, indicando dessa forma uma intenção. Igor Ximenes (2013, p. 13) corrobora para o entendimento do que é a intenção do autor ao elaborar o conceito de *gesto literário*, isto é, um “conceito-metáfora que circunscreve um conjunto de narrativas em que o escritor se coloca em cena (daí que encena) como personagem, jogando com elementos documentais na esfera da invenção romanesca”. Esses autores da cena literária contemporânea brasileira podem não ter premeditado como projeto a inserção de elementos biográficos no texto ficcional ou, ainda, expressado claramente esse objetivo, mas não deixam de revelar uma intenção, a saber: tensionar o limite entre o ficcional e o real.

A inserção de elementos biográficos no texto literário está relacionado à perda de autoridade do autor no que diz respeito a representação ficcional. Localizar-se dentro do texto

é uma forma de dar credibilidade ao que foi dito. É o que acontece, por exemplo, no conto “Bula”, de Ferréz. O fato de ser um *conto-introdução* já subverte a ideia de que a introdução é o lugar em que o autor insere informações não ficcionais no texto. No conto, o escritor demonstra intencionalidade, pois, ao amarrar histórias vividas ou ouvidas, pressupõe a operação de uma subjetividade, de um projeto de autor. Isto é, não tem intenção de se apagar como elemento de interpretação do texto.

Segundo Compagnon (2001, p. 92), quando se interpreta um texto, o que se busca é tanto o sentido das palavras quanto a intenção do autor, e isso não significa uma “volta ao homem e à obra, uma vez que a intenção não é o objetivo e sim o sentido intentado”. Contudo, ao contestar a tese de morte do autor, como função histórica ou ideológica, declara que a intenção do autor é apenas umas das maneiras possíveis de leitura dos textos. Para tanto, procura conciliar duas posições que só aparentemente se opõem:

1. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao seu próprio contexto de origem (linguístico, histórico, cultural).
2. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo do leitor.

Essas duas teses não são mutuamente excludentes mas, ao contrário, complementares: [...] e postulam que, se o outro não pode ser integralmente desvendado, pode, ao menos, ser um pouco compreendido. (COMPAGNON, 2001, p. 80)

Não inserido diretamente no debate que se faz em torno da autoria a partir da década de 60, Bakhtin (2011, p. 10) afirma que o “Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta”. Nesse sentido, para se conhecer as coisas como realmente são, é fundamental compreender a relação entre o representante e o representado.

Segundo uma relação direto, o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro [...]. (BAKHTIN, 2011, p. 14)

Para Bakhtin é nesse exercício de alteridade, na relação entre autor e personagem que se deve procurar explicação para a obra. Não exclui a possibilidade de se conhecer o objeto artístico a partir das visões de mundo e das biografias do autor e da personagem, porém aponta que o essencial é “a forma do tratamento do acontecimento, a forma do seu vivenciamento na totalidade da vida e do mundo” (BAKHTIN, 2011, p. 8). Nessa acepção, para encontrar o autor é preciso identificar os elementos e os acontecimentos da vida da personagem.

Machado de Assis ao criar o narrador-autor Brás Cubas, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, fornece um bom exemplo de alteridade e de como conhecer o todo da vida, pois Brás Cubas se coloca fora da própria vida, ou seja, torna-se um outro para perceber em toda sua plenitude a si mesmo. Adversa é a literatura produzida atualmente no Brasil, afora algumas obras, Regina Dalcastagnè (2012, p. 18) afirma que “é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe [...] com uma notável limitação de perspectiva”. O que se pretende não é restringir a representação de determinados grupos sociais, mas antes reafirmar novas possibilidades de se perceber a diversidade e as configurações da vida (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 32), abrindo, dessa forma, brechas para que o outro (o outro da vida prática, social, política, moral, religiosa) produza suas próprias narrativas.

Conforme Bakhtin (2011), o lugar do autor revela a força do trabalho artístico como acontecimento vivo. Nas fronteiras da representação ficcional, produz fricções que alteram não apenas o campo textual mas também as relações sociais.

Nós sempre podemos definir a posição do autor em relação ao mundo representado pela mesma maneira como ele representa a imagem externa, como ele produz ou não uma imagem transgrediente integral desta exterioridade, pelo grau de vivacidade, essencialidade e firmeza das fronteiras, pelo entrelaçamento da personagem com o mundo circundante, pelo nível de completude, sinceridade e intensidade emocional da solução e do acabamento, pelo grau de tranquilidade e plasticidade da ação, de vivacidade das almas das personagens [...] (BAKHTIN, 2011, p. 177).

A despeito das diferenças conceituais, os autores citados acima permitem compreender as dimensões da autoria, focando ora aspectos internos ora aspectos externos a obra de arte que demonstram a intencionalidade e o funcionamento do nome do autor na produção de sentido e discurso.

Da autoria, do engajamento e da linguagem marginal

Em face da ditadura militar no Brasil, instalada em meados dos anos 60, jovens oriundos da classe média produziram uma literatura alternativa a qual foi intitulada de literatura marginal. Apesar de não depender dos modos de produção oficiais e subverter em alguns aspectos o fazer literário, usando, por exemplo, uma linguagem de tom informal e representar a vida cotidiana, esses autores não romperam com os meios de circulação e de consumo da arte, uma vez que as obras eram limitadas aos espaços de classe média. De acordo com Érica Peçanha (2008, p. 41-42):

Da origem social dos escritores e do circuito de práticas culturais do qual faziam parte derivam também suas conexões sociológicas para produzir e fazer circular seus produtos literários, pois era por meio de patrocínio de amigos, artistas e familiares que os livros eram editados; e no circuito de universidades, bares e cinemas frequentados pela classe média (intelectualizada) que eram vendidos. Quanto aos consumidores das suas obras, estes eram também membros das classes privilegiadas [...].

Diversos são os autores que começam uma produção cultural-literária a partir dos anos 1990 que se apropriam da expressão Literatura Marginal para se afirmar à margem da produção e da veiculação do mercado cultural e, mais que isso, para se dizer a origem social, “a temática privilegiada nos textos ou a combinação de ambos disseminando-se para caracterizar os produtos literários dos que se sentem marginalizados pela sociedade [...]” (PEÇANHA, 2008, p. 101-102).

Entre os autores que autoafirmam a condição de marginal está Reginaldo Ferreira da Silva, vulgo Ferréz. O autor do romance *Capão Pecado* afirma que é “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” (PEÇANHA, 2008, p. 42-43). Ao localizar sua origem social, sua temática literária e seus modos de fazer arte verbal, Ferréz marca sua posição no campo literário.

De acordo com Regina Dalcastagnè (2012, p. 17), “o que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas, sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais”. Nesse sentido, Ferréz destaca no “Manifesto terrorismo literário” (2006b) que, tal como foi concebida por autores recentes,

a Literatura Marginal sempre é bom frisar é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita a margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja os de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito que falamos, que contamos a história, bom isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta.

Ferréz se refere à minoria representativa, é claro, uma vez que determinados grupos marginalizados são numericamente maiores do que os dominantes. De fato, no campo literário as minorias são subrepresentadas ou sequer são representadas no conjunto das perspectivas sociais. Ao tomar para si a voz desse outro, Ferréz detém legitimidade e autoridade para narrar as percepções sociais das quais é agente ativo, agente do vivenciamento.

Nesse ativismo social e cultural, em 2001, 2002 e 2004 Ferréz organizou um projeto de literatura, a revista “Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia”, em que foram apresentados para os leitores 48 autores oriundos das periferias do Brasil e 80 textos (entre crônicas, contos, poemas e letras de rap).

O ativismo de Ferréz revela um caráter político da arte produzida por esses autores marginais que afirmam como ideal “mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos “direitos iguais”, da farsa dos “todos são livres” a gente sabe que não é assim (...)” (FERRÉZ, 2006b). Segundo Joseana Paganini (2010, p. 11), “por trás de qualquer narrativa há outra narrativa, ininterrupta, que diz respeito justamente ao embate de forças sociais antagônicas, identificável em sociedades de todas as épocas e lugares”.

Dessa forma, não existe texto literário ora mais ora menos artístico que o outro, essa fragmentação da vida em político e poético, em literatura engajada e a que não é, se mostra uma maneira de controlar, desqualificar e deslegitimar a produção artística por meio de valores exclusivamente artísticos.

Essa outra dimensão de toda narrativa é o que Fredric Jameson conceitua de “inconsciente político”.

A única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, “em última análise”, político. A defesa de um inconsciente político propõe que empreendamos justamente essa análise final e exploremos os múltiplos caminhos que conduzem à revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos (JAMESON *apud* PAGANINI, 2010, p. 11).

No entanto, a autora enfatiza que, não obstante uma dimensão política da arte, a literatura engajada possui peculiaridades que a destacam do conjunto da produção literária em que “o engajamento só ocorre quando o autor, no processo de criação, possui a pretensão deliberada de fazer da obra um instrumento de atuação no contexto em que está inserido. O engajamento em um romance é um ato consciente, intencional do autor” (PAGANINI, 2010, p. 15).

Diante desse quadro, pode-se argumentar que a *Literatura Marginal*, por ser engajada, é expressamente conteudista. No entanto, possui camadas semânticas e formas que permitem uma problematização da realidade. Conforme Ferréz (2006b) é “a própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo”. Não há, portanto, uma separação estrita entre conteúdo e forma. Segundo Pareyson citado por Paganini (2010, p. 26) “o conteúdo é toda a vida do artista, sua

personalidade no ato de se fazer não apenas energia formante, mas justamente “modo de formar”, “estilo”, e de estar presente na obra como estilo (...).”

Nessa perspectiva, Bakhtin (2011, p. 175) afirma que não é a relação autor e material, mas a relação entre autor e personagem que é o acontecimento e tem significado. É o “margeando” e “marginalizando” que define o lugar do autor, “portador do ato da visão artística e da criação no acontecimento do existir, único ponto em que, em linhas gerais, qualquer criação pode ser ponderável em termos sérios, significativos e responsáveis” (BAKHTIN, 2011, p. 175-176).

Ferréz, além de escritor, é Mestre de Cerimônia (MC), criador que alia *samples*, *beats*, colagens musicais a uma voz ritmada em tom de denúncia, portanto, um autor que se apropria da voz social e a enforma. Ao contrário do que pensa Roland Barthes, o autor se inscreve na obra, é ativo no acontecimento artístico com uma linguagem que está ligada às dimensões da vida. Participante do movimento *Hip-Hop*, Ferréz vivencia um movimento cultural que articula a inscrição do corpo na cidade e na arte por meio de quatro elementos: Grafite (arte pictórica), *Break* (dança), *Rap* (poesia ritmada e falada) e os Mestres de Cerimônias (MC's). Pode-se observar que Ferréz plasma em sua obra esse vivenciamento social, mas, ao mesmo tempo, reivindica um lugar para si no fazer literário.

Desse modo, Ferréz produz uma obra de identidade coletiva, não obstante percebe-se também a identidade individual do escritor presente na arte que faz. Na literatura brasileira contemporânea, produzida nos centros urbanos, há uma expressiva quantidade de obras em que se delineiam elementos biográficos. De acordo Pedro Galas Araújo (2011, p. 8), esse acontecimento revela uma impossibilidade de representação plena da realidade, isto é, uma perda da legitimidade representacional. A inserção do “eu biográfico” é uma das formas de se posicionar expressamente frente a essa impossibilidade e tensionar o fazer literário ao inserir a autoridade do nome do autor, uma vez que expõe as fronteiras entre o real e o ficcional. Araújo (2011, p. 8) afirma que esses artistas promovem uma escrita de si “termo que caracteriza a narrativa em que um narrador em primeira pessoa se identifica explicitamente como o autor biográfico, mas vive situações que podem ser ficcionais – se delineia como um exercício literário típico da modernidade”.

Segundo Araújo (2011, p. 10), a inserção da própria vida nessa literatura produzida recentemente no país se firma como resistência a um sujeito pós-moderno fragmentado. O que se pretende com essa escrita de si é uma organização da experiência vivida: “O sujeito que narra

a si mesmo busca, fundamentalmente, dar sentido à própria existência, fixar sua identidade e garantir sua permanência. Escrever é, portanto, conferir significado à própria vida”.

Das identidades coletivas e das diferenças

Os seres humanos possuem um sentimento de pertencimento ao lugar de origem e de identificação compartilhada com aqueles que participam desse mesmo lugar. Parece despropósito, na contemporaneidade, uma noção de sujeito e de identidade como pertencimento uma vez que, na pós-modernidade, processa-se uma fragmentação, um descentramento, um deslocamento na vivência das identidades.

Stuart Hall (2006, p. 10) distingue três concepções de identidade, a saber, o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. A primeira diz respeito a um sujeito naturalmente unificado, dotado das capacidades de razão, consciência e ação. O eu era o centro organizador das vivências do indivíduo. Já o sujeito sociológico é concebido como o interior do homem, internalizado por meio das relações sociais, isto é, a identidade é formada na interação que o eu estabelece com os outros do ambiente social, isso implica numa mudança contínua do núcleo do sujeito. São exatamente as interações sociais decorrentes da mudança vertiginosa das estruturas e das instituições que estão alterando as identidades. Esse processo produz o sujeito pós-moderno que assume diferentes identidades não “unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. (...) identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006, p. 13).

Longe de ser natural, algo inerente ao ser humano, as categorias sujeitos e identidades são construções operadas por diferentes instituições sociais. Segundo Hall (2006, p. 50), uma identidade nacional ou uma cultura nacional, por exemplo, é composta “não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Como foi apresentado no início deste trabalho, a literatura produzida no Brasil até então teve como objetivo referendar um projeto de nação que levou adiante a integração e o apagamento do outro no rol do nós. Conforme Hall (2006, p. 62), a cultura nacional é “um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade”. Um dispositivo, igualmente nocivo do ponto de vista das identidades locais, que se contrapõe a cultura nacional e provoca um deslocamento nas identidades é a globalização. Um processo de integração global

que é uma outra face da mesma moeda da exclusão social (TÜRCKE, 2010, P. 57). A isso Stuart Hall (2006, p. 67) define como sendo “um complexo de processos e forças de mudança, que, por conveniências, pode ser sintetizado sob o termo ‘globalização’”.

Essas mudanças em escala global provocam novas combinações espaço-temporais que tornam o mundo mais conectado. Isto significa que um acontecimento em determinado lugar do planeta se faz imediatamente presente em outras partes situadas a uma grande distância (HALL, 2006, p. 69). A globalização promove também outras configurações de identidades, isso porque “o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de *representação*” (HALL, 2006, p. 70). As consequências são o fortalecimento e resistência das identidades locais e o surgimento de novas identidades híbridas.

Nesse sentido, passa a existir uma tensão entre o local e o global na alteração das identidades. O movimento *MangueBeat* é bom exemplo de como se articulam aspectos locais e universais nas identidades. Numa espécie de “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1976), o *manguebeat* propõe uma combinação de ritmos musicais que criticava o regionalismo/nacionalismo musical. Paradoxalmente, a globalização fazia aumentar as contradições sociais de megalópoles como o Recife, mas também ela “permitia que um crescente número de jovens marginalizados adquirissem os meios para representar essa crise e intervir nela através da música, de formas até então inéditas” (AVELAR, 2011, p. 140). Em manifesto dos anos 90, Chico Science e demais *mangueboys* e *manguegirls* afirmavam o objetivo de “engendrar um ‘circuito energético’, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama.” (Manifesto manguebeat, 1994).

O *manguebeat* aproxima variados gêneros musicais do nordeste brasileiro, como o maracatu e o baião, do cânone nacional, como MPB, bossa nova, samba, da diáspora jovem, como hip-hop, funk, e do rock internacional. No entanto, essa aproximação de diferentes gêneros musicais nunca toma a forma de uma fusão “preservava-se a intensidade de cada gênero canibalizado, sem que eles se diluíssem” (AVELAR, 2011, p. 134).

Paralelo ao *manguebeat*, um outro movimento intensificou a produção das subjetividades e reforçou as identidades nas periferias, comunidades e morros: o Rap. Oriundo do diáspora negra, o estilo musical conferiu unicidade ao povo negro espalhados pelo mundo principalmente pelo sistema escravista. Segundo Andressa Marques (p. 72), “O rap, assim como os outros elementos do hip hop, concatenou não apenas ritmos musicais advindos de países

diferentes, como também o sentimento de exclusão que aquela juventude protagonizava nos mais recônditos lugares do mundo”.

Mais presente a partir dos anos 90 e tendo como modelo o rap EUA, no Brasil o rap legitimou-se nos espaços urbanos incorporando ao *beat* a linguagem de uso corrente nas periferias de São Paulo. Além das gírias, de uma maneira própria de se expressar, *rappers* e fãs usam um estilo de se vestir que valoriza o trajeito marginal. Assim, o Rap passou também a criar comportamentos e tendências no mundo da moda. A marca “1daSul”, criada no Capão Redondo pelo rapper Ferréz em 1999, “se tornou uma resposta do Capão Redondo e de outras áreas periféricas para toda a violência que é creditada a essas comunidades, fazendo com que os moradores tenham orgulho do lugar em que moram e que lutem por espaço melhor” (RIGHI, 2011, p. 73).

Nesse contexto, a identidade está profundamente envolvida no processo de representação. A literatura produzida por grupo marginalizados se apresenta como uma resistência à homogeneização nacional e à globalização. A apropriação da expressão “literatura marginal” por escritores da periferia visa, além de construir e divulgar a cultura periférica, uma autoafirmação e articulação de identidades coletivas. Segundo Dalcastagnè (2012, p. 17), os outros ou os grupos marginalizados devem ser “entendidos, em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério”.

Assim como o músico Chico Science é um conhecedor dos mangues de Recife, o escritor Ferréz – também agitador cultural e atuante no movimento *hip-hop* no qual se insere como *rapper* e ativista na luta por igualdade de oportunidades, principalmente pelo direito à voz própria – é um morador da comunidade Capão Redondo, na periferia de São Paulo, portanto, um legítimo representante dos excluídos que reivindica o poder da escrita para resistir, observando o que afirma Foucault “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta” (FOUCAULT *apud* DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18).

Numa megalópole como São Paulo, as comunidades se tornam pontos culturais de resistência na teia global de diluição das identidades. Resistência aqui entendida não como “lugares fechados” para o mundo mas como articulação das identidades a partir de uma perspectiva própria, de um ponto de vista do local de pertencimento.

O programa de ação estética, ou o projeto literário dos escritores, consiste em retratar o que é peculiar aos sujeitos e aos espaços marginais, especialmente com relação às periferias urbanas brasileiras, numa escrita singular. Já o projeto intelectual amplo, no qual está inserido tal projeto literário, abarca o objetivo de “dar voz” ao grupo social de origem dos escritores, por meio de relatos dos problemas sociais que os atinge; e dar também nova significação à periferia, por meio da valorização da “cultura” deste espaço e de uma atuação que busca estimular a produção, o consumo e a circulação de bens culturais (PEÇANHA, 2008, p. 105-106).

Na a literatura brasileira contemporânea, a luta por representação coletiva intentada pelos grupos que afirmam a importância do acesso à voz tem por objetivo abrir espaço aos próprios sujeitos excluídos da produção cultural para que eles construam suas narrativas, agora não mais como simples objetos da representação ficcional, mas como autores do processo simbólico. Conforme Dalcastagnè (2012, p. 19), “o fundamental é perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar (...) mas da possibilidade de ‘falar com autoridade’, isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido”.

AutorRepresentação

Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados. Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, porque o meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre. Eu sabia que ia angariar inimigos, porque ninguém está habituado a esse tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a realidade.

Carolina Maria de Jesus

Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.

Ferréz

Do olhar do outro

Além dos romances *Capão Pecado* ((2000) e *Manual prático do ódio* (2003) em que são narradas histórias de moradores da favela – jovens, traficantes, agregados –, Ferréz também é autor do livro de contos *Ninguém é inocente em São Paulo* (2007). Neste livro, inscreve numa narrativa concisa o cotidiano dos trabalhadores urbanos em subempregos, formais e informais. De acordo com Dalcastagnè (2007, p. 28), nesses contos os “protagonistas são trabalhadores, a maioria negros, e não aceitam o discurso fácil e fartamente veiculado de que o destino certo para um morador da favela é a bandidagem. Eles exercem seu livre arbítrio, o que os faz mais parecidos com as representações que temos de nós mesmos”.

Ao contrário da escrita que apaga toda identidade, “a começar pela do corpo que escreve”, conforme dizia Barthes, Ferréz, que trabalhou em padaria, foi vendedor de camisa, vassoura, foi pedreiro, é filho de motorista e de empregada doméstica, diz não conseguir desvincular realidade de literatura. Nessa coletânea de contos, faz, portanto, numa outra perspectiva, uma escrita de si. O autor se vê obrigado a legitimar o seu discurso, faz isso no conto-prefácio intitulado “Bula” em que demonstra a química dos contos, condensando algo de bom e de duro neles,

“Mas de uma coisa sempre tive certeza, todos foram tirados aqui de dentro.”
 “Eles têm algo de bom, sempre nasceram rápido, de uma paulada só.”
 “A maioria é duro, desesperançado, porque assim foi vivido ou imaginado.”
 “Mas a maioria era inédito no papel, mas não na vida.”
 (FERRÉZ, 2006, p. 9-10)

Frases quase soltas, mas com um grande potencial explosivo-significativo em que a força inventiva reside na interseção entre o vivido e o imaginado. Criação, o “aqui de dentro”

que – sem um referente imediato, senão o papel (o livro – o lugar em que o autor recria a realidade) – pode ser tanto a subjetividade quanto o lugar a que pertence o escritor, a periferia de São Paulo.

Dessa maneira, Ferréz produz o que a teoria literária passou a denominar de autoficção. Além do nome próprio presente explicitamente em alguns contos – como em “O ônibus branco” em que os nomes “Nal” e “Ferréz” e a identidade dos amigos são inscritos –, o escritor deve assumir, segundo Luciana Hidalgo (2015), “que conta uma história *verdadeira*. Para além do que o conceito *verdade* tem de generalizado e suspeito, o autor deve deixar claro que ficcionaliza intimidades. E estas, uma vez dispersas na ficção, deixam de ser tratadas como *reais* para entrar no universo do *ficcional*”. Outra característica da autoficção é revelada na relação que o eu do autor estabelece com o outro na ficção. Esse outro é o pai, a mãe, os filhos, os amigos, dessa maneira o “aqui” ou o “eu” do autor se mostra na narrativa. De acordo com Hidalgo (2015), “mesmo quando fala de si mesmo, o autor de autoficção se coloca em relação a outras pessoas. Isso porque o *eu* não é um elemento absoluto e sim relativo, pensado e exposto a partir da relação com o outro”.

O autor também se revela na forma como os conteúdos são tratados. Ferréz mescla em *Ninguém é inocente em São Paulo* os gêneros musical e literário. Por um lado, o conto, uma narrativa essencialmente curta em que duas histórias se entrelaçam, constituindo uma só.

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz sempre a busca renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida uma verdade secreta. “A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota terra incógnita, mas no próprio coração do imediato”, dizia Rimbaud. (PIGLIA, 2004, p. 94)

Para Ferréz “sempre nasceram rápido, de uma paulada só” – doloroso porque vivenciado, porque recriação no papel da experiência real, porque literatura ou imaginação. Por outro lado, o Rap, batida e ritmo musical em que as letras são apresentadas em formas narrativas, construídas em períodos simples que afrontam os padrões formais da língua, as rimas são faladas e cantadas em tom de denúncia. Valendo-se do gestual, da voz, enfim, da performance do artista, que se inscreve literalmente na música,

o Rap brasileiro incorporou os *samples* como recurso vivo das suas composições, seguindo o modelo criado nos EUA. Esses *samples* fazem com que o rapper selecione um fato da vida real (ou uma canção cotidiana) e o/a utilize como introdução da canção do RAP que está sendo construída, ambos de mesma temática, visando estabelecer um elo entre a obra de arte e a vida real. (RIGHI, 2011, p. 75)

Estabelecer essa relação entre o conto – um gênero literário com estrutura específica na qual o leitor percebe um tratamento ficcional de determinado conteúdo – e o rap – gênero musical associado a um discurso contestatório de um fato da vida real – resulta numa forma em que o leitor reconhece autenticidade no acontecimento narrado pelo escritor. No entanto, Pedro Galas Araújo (2011, p. 26) na dissertação de mestrado *Trato desfeito* aponta a problemática na representação de si mesmo na literatura contemporânea. Conforme o autor, “Atestar que, hoje, um texto seja estritamente autobiográfico, é correr o risco de soar ingênuo, diante de tantos fatos que apontam direção contrária, que realçam a impossibilidade dessa apreensão total da vida, da memória, de uma identidade fixa”.

Nesse sentido, Ferréz torna frágil a fronteira entre o real e o ficcional ao alertar no conto-prefácio de que se trata de narrativas vividas ou imaginadas, porém não deixa de reatar o elo entre o ficcional e o “eu” do autor. Reconhecer-se “aqui de dentro” ou “dentro do tema”, mostra a necessidade ou a intenção de reconectar o texto a realidade e, em última análise, definir a posição do autor na recepção do texto. Graciano (2013, p. 43) afirma que a “aproximação da arte à vida ou a relativização do real, em que este se aproxima da ficção, atende pela demanda mais ampla de ‘questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem’”.

Esse eu carrega para si, na pós-modernidade, identidades múltiplas, algumas vezes contraditórias, e se despersonaliza para ser uma outra identidade de acordo com o lugar e o momento. Ferréz se torna uma figura emblemática nessa questão uma vez que, ao transitar em diferentes espaços da sociedade, assina seus textos literários com a alcunha Ferréz, mas em outras ocasiões deve assinar com o nome próprio Reginaldo Ferreira da Silva. Além de escritor, é rapper, agitador cultural, enfim, um miríade de identidades que ocupam o lugar do “eu”. Um *eu* singular, uma singularidade que é “invariavelmente fruto de uma cultura, de um país ou de uma diáspora e, ao se expressar, muitas vezes levanta questões coletivas relevantes, contribuindo, em sua micro-história, para reflexões mais amplas” (HIDALGO, 2015).

São exatamente questões coletivas a tônica do discurso de Ferréz nas micro-histórias de *Ninguém é inocente*, onde o autor inscreve o diferente e uma diversidade de vozes – dos negros, dos pobres. Nessa polifonia dos jurídico, econômico e socialmente marginalizados, uma voz é bastante audível: a do trabalhador.

Machado de Assis foi um dos poucos autores a inserir o trabalho vivo na literatura brasileira, usou para tanto artifícios. No conto “O caso da vara”, registra num texto subterrâneo a escrava Lucrecia, que numa sociedade escravista *não tem direito à voz e ao riso*. Ao terminar

o conto com foco na punição de Lucrecia, não dando solução para o caso de Damião, exige que o leitor refaça a leitura e perceba, subjacente à história do jovem seminarista, envolvido numa intrincada rede de favores, a condição degradante a que está submetido o trabalho escravo.

O autor dá a impressão de que irá narrar o conto em terceira pessoa, no entanto se inclui, [eu] “não sei”, assim se engaja na temática e pede o mesmo ao leitor. Este deve se questionar: se não fosse relevante, por que o autor mencionaria de forma imprecisa o ano em que se passa a história? Então, o que aconteceu antes de 1850? Esta é a chave para entrar na história do trabalho escravo-doméstico de Lucrecia.

Emendemos Machado. Em 4 de setembro de 1850, foi criada uma lei que se opunha ao sistema escravista, o comércio de escravos era ilegal desde de 1831. Ou seja, apesar de leis proibindo, o trabalho escravo continuava vigorando no ano em que Machado de Assis publicou o conto. Contudo, foi apenas na terça-feira, 2 de abril, do ano de 2013, que os empregados domésticos tiveram seus direitos reconhecidos por lei. Assim, os trabalhadores domésticos não devem trabalhar mais de oito horas diárias e têm direito a intervalos de uma e no máximo duas horas. Na quarta-feira, 6 de maio de 2015, a lei foi regulamentada. É exatamente *o tempo de trabalho* (físico e intelectual) que é materializado no conto de Machado de Assis. Lucrecia e as “criadas de fora” iniciam o trabalho no período da manhã e entram na noite executando a tarefa numa carga horária extenuante. Não obstante, Lucrecia ainda é punida por não conseguir executar o trabalho no tempo determinado. No conto de Machado, a *Vara* é sempre o símbolo com que se proíbe a diversão, o prazer do riso e força o outro a fazer o trabalho.

Voltemos a Ferréz. Na dinâmica do capital nesse início de século XXI, a *Vara* é a outra história contida nos textos desse autor. Assumindo a palavra, o trabalhador tem a voz intensificada nos contos “Pão Doce” e “No vaga”. Neste segundo, não há um narrador explícito mediando o diálogo entre as personagens. É um recorte da informalidade do trabalho – vendas de purificador, venda porta a porta, negócio próprio, venda de plano dentário, o mundo da informalidade é gigantesco. Na falta de emprego, o indivíduo recorre a essas atividades nas quais não existe qualquer direito trabalhista, uma vez que não ocupa um espaço fixo, ou seja, o trabalhador não tem intermediário a quem exigir direitos, caso precise.

Contudo, é na relação direta com o outro par que se percebe o que há de comum entre si e os discursos por trás de tais atividades, porém uma “mão invisível” parece operar. Sem opção e sem uma crítica que una prática e pensamento, os indivíduos se envolvem novamente numa circularidade mercadológica. Deixam de perceber não a realidade, mas a ilusão que a estrutura, isto é, sabem como as coisas são, no entanto, agem como se não soubessem.

Tô falando, depois eles anunciam que tem muita vaga.
 Tem vaga para ser explorado.
 É mesmo, agora amanhã eu vou ver um bom.
 Qual que é?
 É um plano dentário, se vender três, o emprego é seu.
 Nossa! Não tem como me envolver?
 Só se você quiser comprar um meu.
 E quanto é? (FERRÉZ, 2006, p. 35).

A instabilidade é a regra, ou melhor dito, é a *Vara* estruturante que garante a integração via descontinuidade e o engajamento permanente dos trabalhadores como mercadoria a ser vendida a qualquer preço.

No conto “Pão doce”, um trabalhador de uma rede de supermercados, sem nome – Ninguém, Outro, figura nova no cenário político-econômico brasileiro, não sindicalizado, à revelia das arbitrariedades patronal – narra em primeira pessoa onze horas de trabalho sob o assédio moral de um gerente e de uma rotina excruciante a ponto de lhe impedir uma reflexão sobre a situação degradante de trabalho. Num ambiente desumano e preconceituoso em que pobres/trabalhadores e ricos/patrões recebem um tratamento diferenciado, um deve ser tratado com respeito, enquanto o outro é visto sempre como ladrão e preguiçoso, por isso precisa ser vigiado a todo instante.

Uns dos feitos de Ferréz é mostrar na densidade de sua escrita que o microcosmo da segurança e da exceção vivenciado no trabalho se assemelha ao cotidiano nas favelas. O trabalhador percebe, por um lado, que um velhinho bacana pego roubando merece todo respeito e um pedido de desculpa e, além disso, o segurança deve ser demitido. Agora, meninos pobres roubando merecem todo tipo de humilhação por parte da segurança, do gerente e dos funcionários. Por outro lado, a esposa aguarda a cesta básica. Já o dono da rede de supermercados que o avalia da cabeça aos pés numa visita de fiscalização, exige um funcionário qualificado, porém não dá as condições necessárias para que isso aconteça. Ciente das forças que o impelem a cumprir determinados papéis sociais – a vara é sempre a ameaça ou o medo do desemprego e da falta de direitos trabalhistas – o trabalhador traça ainda assim uma resistência ao sistema de dominação.

Ao perceber as relações de trabalho entre os *pallets* do supermercado, o outro toma consciência de sua realidade tanto objetiva quanto subjetiva. É a percepção, mediada pelo seu próprio olhar, da sujeição a uma determinada condição subumana que o liberta. Como afirma Hegel em *Fenomenologia do espírito*, é nessa condição de trabalho que se supera o medo e se forma uma verdadeira consciência de si: “Sem o formar, permanece o medo como interior e

mudo, e a consciência não vem-a-ser para ela mesma. Se a consciência se formar sem esse medo absoluto primordial, então será apenas um sentido próprio vazio” (HEGEL, 1992, p. 133).

Essa escrita de si em *Ninguém é inocente em São Paulo* ou esse *eu para si* em Ferréz é, portanto, totalmente diverso do *eu em si*, vazio, narcísico, cínico de outras narrativas contemporâneas. O Eu no conto “Pão Doce” é formado por meio da luta contra a opressão patronal. Assim, o narrador esboça uma resistência ao seu estado atual: “Foi então que comecei a andar pelo corredor cada vez mais rápido e cheguei na porta do mercado, olhei para a claridade lá fora e continuei caminhando, fui andando até o final da rua, eu estava livre, livre de verdade” (FERRÉZ, 2006, p. 33).

Do conto Fábrica de fazer vilão

A literatura, como uma atividade humana, constrói representações que provocam reações e repercussões não apenas no ambiente literário, mas também nos diversos espaços que compõem uma sociedade, afetando principalmente o objeto da representação que carrega consigo a perspectiva social representada. Nesse sentido a literatura brasileira, com algumas exceções, tem sido uma *fábrica de fazer vilão* – como sugere o título do conto aqui em questão – não só porque padroniza o que é diversidade, mas também pelas ausências na produção literária do país como aponta Regina Dalcastagnè no livro *Literatura Brasileira Contemporânea: um lugar contestado*. Por isso, objetivo aqui entender a relação entre autor e representação ficcional, mais especificamente a relação entre o autor, o seu lugar de produção e o seu referente como elemento ativo no mundo social, isto é, as perspectivas a partir de onde se produz a escrita.

O autor é o agente vivo da escrita, é ele quem elabora ou reelabora o real, apesar das artimanhas sempre assume um lugar na narrativa engendrada, seja por meio da linguagem representativa do grupo social no qual se insere, seja pela perspectiva social que torna legítima num conjunto de perspectivas. Através da inserção do nome próprio numa narrativa em primeira pessoa, o autor se localiza dentro do texto na literatura recente – embora no conto “Mineirinho”, indicado no início desse trabalho, Clarice Lispector já defina décadas antes as posições de um *eu* como “um dos representantes do nós”, de uma Cozinheira que diz “O que eu sinto não serve para se dizer” e Mineirinho um nome próprio que estabelece o elo entre o ficcional e o real. Na escrita autoficcional – melhor dito, a ressurreição do autor – em contraposição à teoria de Barthes, que não reconhece outra função para a escrita “que não seja o exercício do símbolo”,

o escritor produz uma literatura que age diretamente sobre o real, restabelecendo a ligação entre arte, política e economia.

O nome do autor, nesse sentido, funciona como elemento que estabelece relações entre o representante e o representado. No conto “O plano”, Ferréz, ao se posicionar como narrador, fornece um exemplo de responsividade em relação ao outro, imagem que faz de si: “Tô no buzão ainda e um maluco me encara, vai se foder, você é meu espelho, não vou quebrar o meu reflexo, mas a maioria quebra, faz o que o sistema quer” (FERRÉZ, 2006, p. 17).

Ferréz assume um lugar de fala – do marginal, para além da ambiguidade que dá a entender tanto o criminoso quanto o excluído, em sentido amplo significa aquele que vivencia uma identidade coletiva, mas é estigmatizado pelo grupo dominante – para mediar de “dentro do tema” uma reinterpretação do grande dilema brasileiro, a saber, a desigualdade. Reinterpretação essa que João César de Castro Rocha (2007) chama de *dialética da marginalidade* em oposição à *dialética da malandragem* de Antonio Candido. *A dialética da malandragem* é um “modo especial de negociar diferenças que permite a coexistência de diversos códigos dentro do mesmo espaço social, evitando – dessa maneira – o surgimento de conflitos sociais ou, pelo menos, tornando-os mais prontamente controláveis” (ROCHA, 2007, p. 33). Assim a sociedade brasileira resolve seus entraves mais pelo acordo do que pela ruptura, através da figura multifacetada do malandro. Já *a dialética da marginalidade* é “fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação” (ROCHA, 2007, p. 36), isto é, resistência coletiva a problemas sociais por meio da apropriação da escrita associada a outras produções culturais, como por exemplo o rap.

A dialética do marginal confronta assim a lógica da dialética do malandro, ou do senhor, ao estabelecer uma relação direta com o objeto da representação, além disso, essa relação se configura coletiva, construindo, desse modo, autoridade e legitimidade sobre a representação, não num sentido de quem “fala ‘em nome’ desse grupo, mas de algum modo o espelha e se referenda nele” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 29).

Assim, a voz autoral de Ferréz e outros incorpora na composição do texto a polifonia periférica, as perspectivas diversas, ou seja, aquilo que era objeto de estudo de antropólogos, cientistas sociais, jornalistas culturais, enfim, os que detêm legitimidade institucional, é mediado agora pelos “aqui de dentro”, pelos marginalizados, que plasmam intencionalmente – “intenção, não significando, evidentemente, premeditação, mas intenção em ato”, conforme

Compagnon (2001, p. 77) – em sua produção cultural a violência vivida nas favelas, a oralidade característica, as letras de rap.

No conto “Fábrica de fazer vilão” são vozes anônimas, ou melhor, coletivas, que contam ou vivenciam os acontecimentos, a descrição das cenas nos coloca dentro de uma favela, especificamente num bar, onde presenciamos a violência aterrorizante da polícia. À semelhança a estrutura de uma letra de rap, como por exemplo, a música “Rapaz comum” do disco *Sobrevivendo no inferno* dos Racionais Mc’s em que o prelúdio nos posiciona dentro de um barraco, assistindo a uma partida de futebol, quando a porta é arrebatada e somos interrompidos por uma sequência de tiros, a partir daí segue uma narrativa agonizante de um rapaz à beira da morte sendo conduzido até um hospital. Já no conto de Ferréz, narrado em primeira pessoa, o conto é dividido em duas partes. Na introdução, no segundo piso do barraco, tenta dormir um jovem que vive com a mãe, um *rapper* que diz para si: “Ontem terminei mais uma letra, talvez o disco saia um dia” (FERRÉZ, 2006, p. 11).

Esse jovem é a voz do próprio Ferréz. Sem destacar o conto do todo que é o livro *Ninguém é inocente em São Paulo*, vale ressaltar que, no conto-introdução “Bula”, o autor afirma tentar dar sentido aos fragmentos, autoficcionalizar fatos da vida “uma forma de insultar rápido alguém ou contar uma pequena mentira (...) assim foi vivido ou imaginado (...) a maioria era inédita no papel, mas não na vida” (FERRÉZ, 2006, p. 9-10).

O jovem *rapper* tem, em seguida, o sono interrompido não pelos ruídos dos que vivem na favela, mas pela ação da polícia, criadora de problemas, “Dona zica”. O fato de sua presença no bar ser solicitada por outro, é revelador da potencialidade da voz de *rappers*, não como simples mediadores, mas como os que podem confrontar. Na música “Só Deus pode me julgar”, do disco *Declaração de guerra*, o *rapper* MV Bill aponta que “as armas que eu uso é microfone, caneta e papel”. No entanto, é senhor quem tem a arma e quem tem a arma pode falar. Assim, a polícia dispara palavras preconceituosas como “preto”, “neguinho”, “macaco”. Para a polícia, “preto” é sinônimo de vagabundo, de bandido. Daí resulta a pergunta racista: “por que aqui só tem preto?”. Evidentemente, não querem respostas, o objetivo é apenas destruir a possibilidade de se assumirem como sujeitos. Não reconhecer o outro como sujeito é uma forma de desumanizá-lo, de torná-lo um animal, e, assim, um inimigo, um vilão de fácil eliminação.

É importante distinguir o modo como as palavras são apropriadas no conto. Assim como Ferréz reivindica o termo “marginal” no manifesto Terrorismo Literário “falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome” (FERREZ, 2006), também no conto a palavra “preto” é uma retomada de valores da própria cultura negra, enfim, um resgate

do conceito de negritude, tendo como fundamento tanto o dado biológico quanto ideológico. “Acorda preto” diz *alguém*, enquanto aqui o termo mobiliza toda uma política de revalorização da identidade, a polícia o utiliza para segregar, para demarcar espaços. Luta-se também pelo discurso, em última análise pela sobrevivência, ou seja, ele não é apenas o que traduz as disputas sociais, mas sim aquilo por que se luta (FOUCALT *apud* DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18). Dessa forma, o jovem *rapper* é uma das vozes da resistência quando diz “minha mãe não é uma macaca” ou: “Eu canto rap, devia responder (...) falar de revolução, falar de divisão errada no país, falar do preconceito, mas... (...)” é impedido pela presença da arma na mão do “capitão”, ou seja, de quem tem o poder da fala.

Uma outra voz que se levanta é a do soldado que reage à ideia do capitão de atirar em alguém, mas logo é lembrado de que existe uma disciplina, uma hierarquia que jurou obedecer: “Cala a boca, caralho, você é da corporação, só obedece. Sim Senhor. Ou tem algum familiar seu aqui, algum desses pretos?” (FERRÉZ, 2006, p. 13). Assim, a “dessubjetivação” começa na própria polícia. Um soldado que sai para enfrentar um inimigo não pode sentir compaixão, não pode se colocar no lugar do outro, pois esse outro não é familiar, pode matá-lo na rua, roubar seu filho, tomar sua mulher.

Outra estratégia da corporação para fazer vilão é reforçar *o plano* de uma violência sistêmica que exija interferência das forças de repressão nas favelas. Enquanto o jovem diz ser trabalhador e que “todo mundo na minha rua é pedreiro agora”, o policial o manda roubar: “vai roubar, caralho, sai dessa”.

Toda essa cena se passa à noite numa favela. A resposta da mãe do jovem (detalhe, nenhum personagem é chamado pelo nome nesse conto – nem os representantes do Estado querem saber as suas identidades –, apenas a alcunha “preto”, como é chamado carinhosamente o jovem pelos familiares e pejorativamente pelos soldados da polícia) a pergunta do capitão da polícia é: “É que todo mundo na rua é preto”. Ao saírem, os policiais mandam alguém apagar a luz – matar “qualquer um”, eles são indiferentes a isso nesse lugar – e atiram em direção ao bar: um tiro no escuro, um tiro da ignorância, mas não acertam ninguém, porque o objetivo ali é, acima de tudo, silenciar o outro.

Nesse sentido, a “fábrica de fazer vilão” é fria, desumana, aterrorizante. Como diz outra música dos Racionais Mc’s “O *Robocop* do governo é frio, *não sente* pena, só ódio e ri como uma hiena”. Assim, a única forma de perpetuar o ciclo produtivo de vilões é por meio da violência, do terror, da desumanização do outro e de si próprio.

Contudo, o jovem vivencia mais um acontecimento na favela que pode ser mais um material para a produção de uma letra de rap ou um conto numa escrita que “transforma a coisa vivida ou ouvida em forças e em sangue” (FOUCAULT, 2009, 143), a própria vida em arte, ou como afirma Stuart Hall “trabalhado em nós mesmos como em telas de representação” (HALL, 2006, p. 324), confundindo as fronteiras entre o real e o ficcional e, assim, resistindo contra as forças de dominação.

Do lugar

De Itaguaí ao Cortiço, se tornou um lugar-comum a dita alta sociedade brasileira (política-econômica-cultural) trancafiada, como o alienista Simão Bacamarte, em condomínios fechados e em carros blindados. Ao mesmo tempo, sob a violência permanente, a favela se constitui um “território de exceção” no qual o que vale é a “força-da-lei sem a lei” (AGAMBEM, 2004, p. 61). Sendo o lugar da anomia, isto é, vazio de referencialidade em que a força não possui significância, as relações se tornam “dente por dente olho por olho” como sugere a letra da música “Um homem na estrada” dos Racionais Mc’s “Se eles me acham baleado na calçada, chutam minha cara e cospem em mim é... eu sangraria até a morte... Já era, um abraço! Por isso a minha segurança eu mesmo faço” ou a fala do capitão no conto “Fábrica de fazer vilão” “Ah! Mas se eles te pegam na rua, comem sua mulher, roubam seus filhos sem dó” (FERRÉZ, 2006, p. 13).

Contudo, a favela é também o lugar da resistência “Pelo menos sei que tem um monte de barraco cheio, um monte de gente vivendo” (FERRÉZ, 2006, p. 11). Ao descer descalço para o bar “Tento pegar o chinelo, cutuco com o pé embaixo da cama, mas não acho” (FERRÉZ, 2006, p. 12), o jovem rapper articula a “vida nua”, isto é, a vida política e a vida natural, numa inserção do corpo no campo de luta como condição de existência. A vida nua torna-se resistência à violência permanente que é o modo como o poder tenta se incorporar nos indivíduos, regulando os processos da vida. Assim a favela é o lugar de vida comunal em que os moradores se reúnem e compram, por exemplo, um boi e divide as partes entre todos, como demonstra o conto “Pegou um axé”.

Território de exceção e de resistência, na capa do livro de contos *Ninguém é inocente em São Paulo*, temos uma ideia do que é uma favela como Capão Redondo. Imagens de barracos irregulares e inacabados, mas unidos, amontoados uns sobre outros, com poucos espaços entre si, mas, como diz Ferréz (2006, p. 11), “um monte de gente vivendo”. O lugar é a objetivação

de um processo de violência e de revolta no qual cada pessoa encarna o todo social, se auto-identificando e criando novas relações.

Considerações finais

Eu tô com o microfone, é tudo meu nome!
Rappin Hood

Os entraves brasileiros seja políticos-econômicos-sociais seja os projetos de nação sempre foram resolvidos sem confrontos diretos ou representados de forma idealizada. Esse “jeito amaneirado” se repete desde que os portugueses se apossaram da terra, passando pela proclamação da república até o desenlace relativamente recente da ditadura militar instalada em 1964. A negociação invariavelmente foi o modo como as tensões foram acomodadas sem ruptura social, isto é, sem rompimento da ordem estabelecida pela casa-grande. Nessa narrativa oficial, não se inscreveu a resistência dos povos nativos, dos negros, das minorias representativas nos momentos decisivos da história brasileira.

A literatura, até pouco tempo, foi o lugar em que se enredou em símbolos nacionais as lutas, as vozes dos que disputam espaço nessa sociedade. No entanto, a escrita literária, como um dos campos do discurso, não mais é apenas a que representa ou interpreta os subterrâneos sociais, mas também pelo que se luta. No livro “O mundo como vontade e como representação”, Schopenhauer (2005, p. 43) afirma “O mundo é minha representação”, ou seja, o mundo “existe apenas como representação, isto é, tão somente em relação a outrem, aquele que representa, ou seja, ele mesmo”. Nesse sentido, tudo está condicionado ao olhar do ser humano, assim sendo, uma questão se impõe: é possível representar o outro uma vez que o que representa diz mais sobre si do que sobre o objeto representado?

O discurso (a narrativa) é apenas uma representação incompleta do outro. Por exemplo, a morte do outro existe para mim (como sofrimento ao perder um ente querido), mas sou incapaz de vivenciá-la. A morte é uma palavra que diz algo em relação ao discurso que construímos em torno desse acontecimento, porém nada tem da morte sentida pelo outro. Segundo Bakhtin (2010, p. 94) “o sofrimento *do outro*, que vivencio empaticamente, é por princípio diferente – e ademais no sentido mais importante e essencial – do sofrimento dele para si próprio e do meu sofrimento em mim [...]”. Assim como na vida, na literatura, a partir do ponto de vista do outro, podemos avaliar a nossa imagem externa, tendo em conta o efeito que esta provoca naquele que percebe o fundo, isto é, o que não se dá à nossa visão e não nos diz respeito imediatamente, mas é significativo para o outro.

Contudo, a autoria é esse lugar em que nos tornamos outro, em que está pressuposta essa alteridade. É, portanto, no autor e no seu universo de referências que se encontra um sentido para o texto literário. O sentido criado é intencional, não como algo premeditado, mas como *ato singular* em que se articula as identidades coletivas ou, nos termos de Frederic Jameson, o “inconsciente político”. O eu autoral, explícito na ficção contemporânea, não cumpre somente uma função gramatical, esvaziada de uma subjetividade, como essencial para se pôr como intermédio do outro, pelo contrário, é na relação viva entre esse eu e a personagem que se estabelece o elo entre o real e o ficcional.

Esse elo, na literatura marginal, se firma como resistência aos acontecimentos da vida social. Nesse sentido, a literatura produzida nas beiras da sociedade se coloca como resistência não apenas a um espaço reservado a determinados grupos sociais, mas também a um modo de fazer literatura, tensionando e ressignificando o literário. Na literatura marginal, a resistência se faz dentro do texto também no qual as personagens respondem ativamente por meio do confronto a cada ato. Como pudemos observar no conto “Pão Doce” de Ferréz. Um eu anônimo no qual caberia o próprio eu autoral não só no momento da criação, mas também porque, para além de uma simples representação, conheceu por dentro aquela relação de trabalho. Nessa interseção, isto é, relação entre o eu personagem e o eu autoral, reside a força criativa de Ferréz, objetivada nos contos de *Ninguém é inocente em São Paulo*.

Como foi exposto, Ferréz é também um rapper da periferia paulistana. Respeitado dentro do movimento *hip-hop*, faz incursões tanto nos barracos e becos da favela Capão Pecado, onde mora, quanto nas brechas dos espaços frequentados pela elite paulista. Dessa forma, angariou autoridade e legitimidade na sua produção literária. Aferrado a ideia de um “país chamado periferia” (FERRÉZ, 2006, p. 10), Ferréz, conforme aponta Dalcastagnè (2007, p. 28), “reivindica uma tradição literária ‘às margens’”. E é desse lugar que suas personagens - trabalhadores assalariados, autônomos, artistas, traficantes, delinquentes, enfim, moradores da favela – levantam a voz.

No tratamento e no vivenciamento do acontecimento dessas personagens, se revela o autor. Isso não diz respeito apenas ao estilo que, sem dúvida, revela particularidades da autoria. Vejamos. No conto “Fábrica de fazer vilão”, estamos na pele de um jovem rapper que, no segundo andar do bar de sua mãe (espaço de reflexão de onde se ouve, ainda, os ruídos da favela) manifesta num monólogo a intenção escrever mais uma “letra” para produzir um CD de *rap*. No entanto, é interrompido por dois policiais que aterrorizam familiares no bar, onde a realidade acontece. Insultos racistas são proferidos pelo policial armado que, por isso, tem o

direito à fala, o direito a nomear as coisas, quando diz “Cala a boca macaco, eu falo nesse caralho”, “Moço é a vaca preta que te pariu, eu sou senhor para você” (FERRÉZ, 2006, p.12). Porém, a resistência vem também por meio da “letra”, ou seja, por meio da apropriação da palavra. Se o policial, por um lado, mobiliza o racismo nas palavras “macaco”, “preto”, “neguinho”, por outro, o jovem rapper afirma todo um histórico revalorização do negro ao dizer “É que todo mundo na rua é preto”. É exatamente o fato de todos nesse lugar se afirmarem pertencentes a uma identidade coletiva que se produz uma singularidade.

Ao produzir autoficção, Ferréz não pretende ser o escritor que fala em nome desse grupo, porém, como singularidade que emerge desse todo social, plasma em sua escrita vozes dissonantes que afrontam diretamente a ideia de cordialidade brasileira. O marginal é, desse modo, a figura coletiva que não precisa de legitimação, não bate na porta para alguém abrir, antes a arromba e entra (FERRÉZ, 2006). Acima de tudo, não isola o “País chamado periferia” num gueto, ao contrário, escancara “O plano”, o dispositivo de uma violência e de um medo permanente, tão bem condensando no conto “Fábrica de fazer vilão”, a que estão submetidas as favelas. Um “território de exceção” que não difere muito de outros dispositivos de controle social como condomínios fechados, carros blindados, é o que sugere a imagem espelhada da capa do livro de *Ninguém é inocente em São Paulo*.

Portanto, *Ninguém é inocente em São Paulo* é um microcosmo singular da roda viva social brasileira que nos permite perceber os outros brasis e compreender as diversas fraturas do contemporâneo, principalmente no que diz respeito à ausência das minorias e às representações negativas do ser negro na literatura e nos espaços institucionais. Ao lado dos romances-mundo como, por exemplo, *Cidade de Deus* e *Becos da Memória*, os contos de Ferréz ampliam a nossa compreensão sobre a roda viva brasileira ao fazer a interseção necessária entre ficção e realidade.

Referências

- ANDRADE, Mário de (2013). *Poesias completas, v. 1*. Nova fronteira.
- ANDRADE, Oswald de (1976). O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes/Brasília: INL.
- ARAÚJO, Pedro Galas (2011). *Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira*. Dissertação de Mestrado.
- AGAMBEM, Giorgio (2004). *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo.
- AVELAR, Idelber (2011). *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BARTHES, Roland (1988). A morte do autor. In: *Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- BAKHTIN, Mikhail (2011). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- COMPAGNON, Antoine (2001). *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2012). *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da Uerj.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2007). *A auto representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31.
- DA MATA, Anderson (2010). *As fraturas no projeto de uma literatura nacional: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Tese de Doutorado.
- FOUCAULT, Michel (2009). O que é um autor. In: *Ditos e escritos III Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FOUCAULT, Michel (2000). *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Ditos e escritos II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FERRÉZ (2006). *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo: Objetiva.
- FERRÉZ (2006b). *Terrorismo Literário. Manifesto de abertura: Literatura Marginal*. Disponível em <<http://editoraliteraturamarginal.blogspot.com.br/2006/12/manifesto-de-abertura-do-livro.html>> Acesso em: 09/05/2016.
- GRACIANO, Igor Ximenes (2013). *Literatura enquanto gesto: o escritor personagem na narrativa brasileira recente*. Tese de Doutorado.
- HALL, Stuart (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- HIDALGO, Luciana (2015). *O espaço do eu na literatura contemporânea*. Disponível em <<http://gelbcunb.blogspot.com.br/2016/03/o-espaco-do-eu-na-literatura.html>> Acesso em 18/05/2016.
- HEGEL, G.W.F (1992). *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses com colaboração de Karl-Heinz Effen. 2. ed. Petrópolis: Vozes.
- LISPECTOR, Clarice (1998). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco.
- NETO, João Cabral de Melo (1955). *Obra completa volume único*. Editora Nova Aguilar.

- PEÇANHA, Érica do Nascimento (2008). *Vozes marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- PAGANINI, Joseana (2000). *O engajamento poético: linguagem e resistência (A hora da estrela, de Clarice Lispector, e a literatura engajada brasileira pós-64)*. Dissertação de Mestrado.
- PIGLIA, Ricardo (2004). Teses sobre o conto. In: *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ROCHA, João Cezar de Castro (2004). *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou 'A dialética da marginalidade'*. Revista Letras (UFSM). v. 28-29, Jan./dez. 2004. p. 153-184. Disponível em <<http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330>> Acesso em: 20 maio de 2016.
- SANT'ANNA, Sérgio (1989). Um discurso sobre o método. In: *A Senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005). *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP.
- SILVA, Andressa Marques da (2013). *Por uma promessa de vida mais viva: relações afetivas de mulheres negras no rap e no romance brasileiro contemporâneo*. Dissertação de Mestrado.
- TÜRCKE, Chistoph (2010). *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. São Paulo: Editora da Unicamp.

Sites consultados

<http://editoraliteraturamarginal.blogspot.com.br/>

<http://gelbcunb.blogspot.com.br/>

<http://www.gelbc.com/>

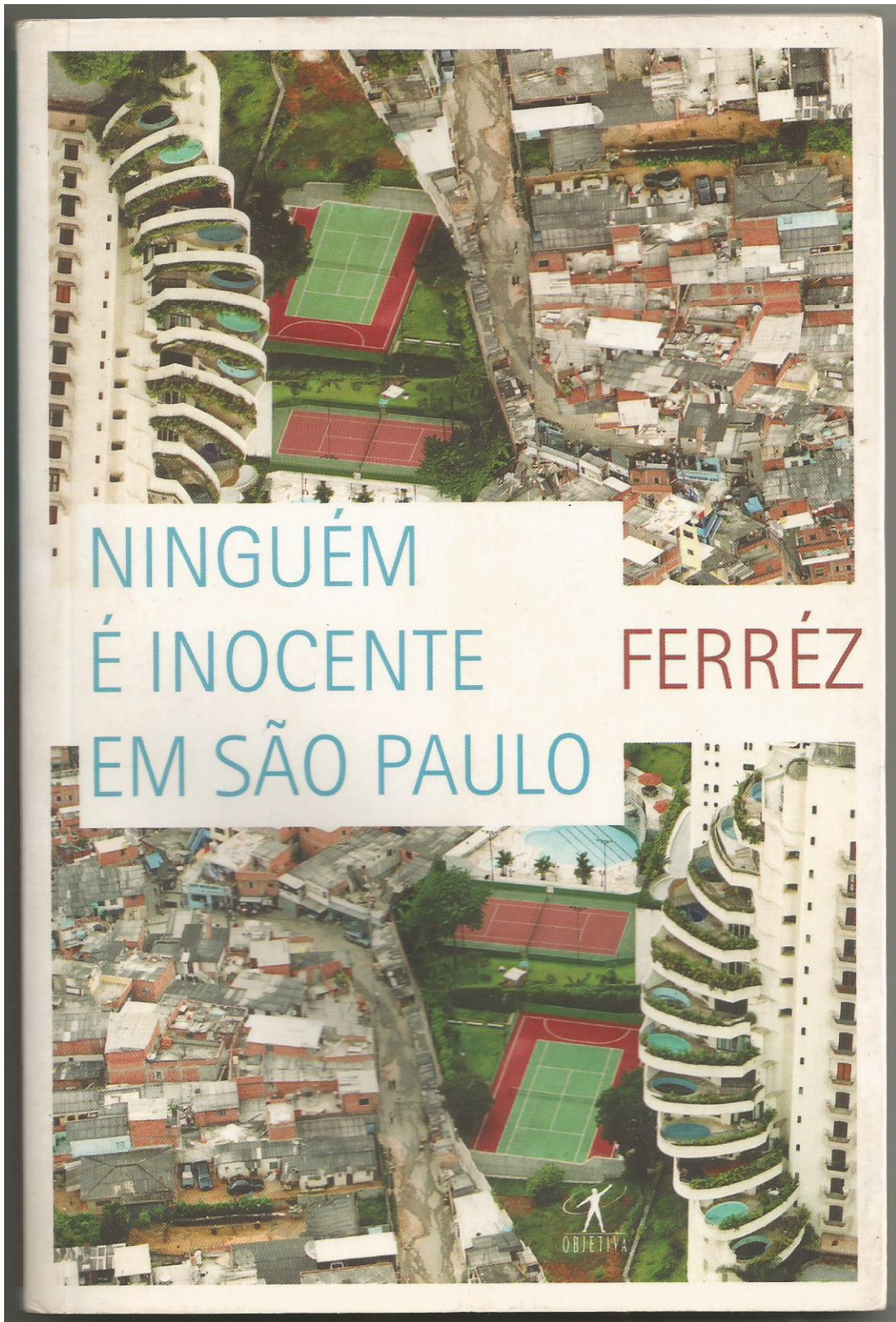
Discografia

RACIONAIS MC'S (1997). *Sobrevivendo no Inferno*. Cosa Nostra Fonográfica.

MV BILL (2002). *Declaração de guerra*. Natasha Records BMG.

RAPPIN'HOOD (2001). *Sujeito homem*. Trama.

Anexos



QUANDO A POLÍCIA CHEGA ATIRANDO, ele não se abala, registra. Escreve um conto. Um dos vários encontrados neste livro. "Moro dentro do tema", diz o escritor. Filho de um motorista e de uma empregada doméstica, o paulistano Ferréz, morador do bairro de Capão Redondo, é um dos expoentes da chamada literatura marginal que rompeu barreiras, projetando-se para além dos limites da periferia. Seus textos falam de questões que atingem todos nós diante de atos de covardia e coragem. *Ninguém É Inocente em São Paulo* é literatura de alto risco, carregada de realidade, crua, urgente.

"Ferréz não vê na literatura apenas uma válvula de escape, também ambiciona, através dela, mudar a realidade em volta." – *Folha de S. Paulo*

"Ferréz traz à luz tudo aquilo que a sociedade colocou na sombra de modo natural, simples e cruel. Sua escrita vai revelando o que somos e escondemos de nós mesmos." – Paulo Lins, escritor, autor do livro *Cidade de Deus*.



OBJETIVA

ISBN 85-7302-795-9



9 788573 027952

FÁBRICA DE FAZER VILÃO
Para Tô, Wilsão, Arnaldo, Alê e
Nego Dú

Tô cansado mãe, vou dormir.
Estômago do carái, acho que é gastrite.
Cobertor fino, parece lençol, mas um dia melhora.
Os ruídos dos sons às vezes incomodam, mas na maioria ajudam.
Pelo menos sei que tem um monte de barraco cheio, monte de gente vivendo.
Ontem terminei mais uma letra, talvez o disco saia um dia, senão é melhor correr trecho.

Acorda preto.
O quê... o quê...
Acorda logo.
Mas o quê...
Vamo logo, porra.
Ai, peraí, o que tá acontecendo.
Levanta logo, preto, desce pro bar.
Mas eu...
Desce pro bar, porra.
Tô indo.

Tento pegar o chinelo, cutuco com o pé embaixo da cama, mas não acho.
 Todo mundo lá embaixo, o bar da minha mãe tá fechado, cinco homens, é a Dona Zica, a Rota.
 É o seguinte, por que esse bar só tem preto?
 Ninguém responde, vou ficar calado também, não sei por que somos pretos, não escolhi.
 Vamos, porra, vamos falando, por que aqui só tem preto?
 Porque... porque...
 Por que o quê, macaca?
 Minha mãe num é macaca.
 Cala a boca, macaco, eu falo nesse caralho.
 O homem se irrita, arranca a caixa de som, joga no chão.
 Fala, macaca.
 É que todo mundo na rua é preto.
 Ah! Ouviu essa, cabo, todo mundo na rua é preto.
 Por isso que essa rua só tem vagabundo, só tem nóia.
 Penso em falar, sou do rap, sou guerreiro, mas não paro de olhar a pistola na mão dele.
 É o seguinte, vocês vivem de quê aqui?
 Do bar, moço.
 Moço é a vaca preta que te pariu, eu sou senhor para você.
 Sim, senhor.
 Minha mãe não merece isso, 20 anos de diarista.
 E você, neguinho, o que tá olhando aí, decorando minha cara para me matar, é? Você pode até tentar, mas a gente volta aqui, põe fogo em criança, queima os barracos e atira em todo mundo nessa porra.
 Ai! Meu Deus.

12

Minha mãe começa a chorar.
 Você trabalha de quê, seu macaco?
 Tô desempregado.
 Tá é vagabundo, levar lata de concreto nas costas não quer, né?
 Ele talvez não saiba que todo mundo na minha rua é pedreiro agora, ele talvez não saiba.
 Sabe o que você é?
 Não.
 Você é lixo, olha suas roupas, olha sua cara, magro que nem um preto da Etiópia, vai roubar, caralho, sai dessa.
 Sou trabalhador.
 Trabalhador o caralho, você é lixo, lixo.
 Cai cuspe da boca dele na minha cara, eu sou lixo agora.
 Eu canto rap, devia responder a ele nessas horas, falar de revolução, falar da divisão errada no país, falar do preconceito, mas...
 É o seguinte, seus montes de bosta, vou apagar a luz, e vou atirar em alguém.
 Mas capitão...
 Cala a boca, caralho, você é da corporação, só obedece.
 Sim, senhor.
 Ou tem algum familiar seu aqui, algum desses pretos?
 Tem não.
 Ah! Mas se eles te pegam na rua, comem sua mulher, roubam seus filhos sem dó.
 Certo, capitão.
 Então apaga a luz.
 O tiro acontece, eu abraço minha mãe, ela é magra como eu, ela treme como eu.

13

Todo mundo grita, depois todo mundo fica parado, o ronco da viatura fica mais distante.
 Alguém acende a luz.
 Filho-da-puta do caralho, atirou no teto, grita alguém.

14

FERRÉZ

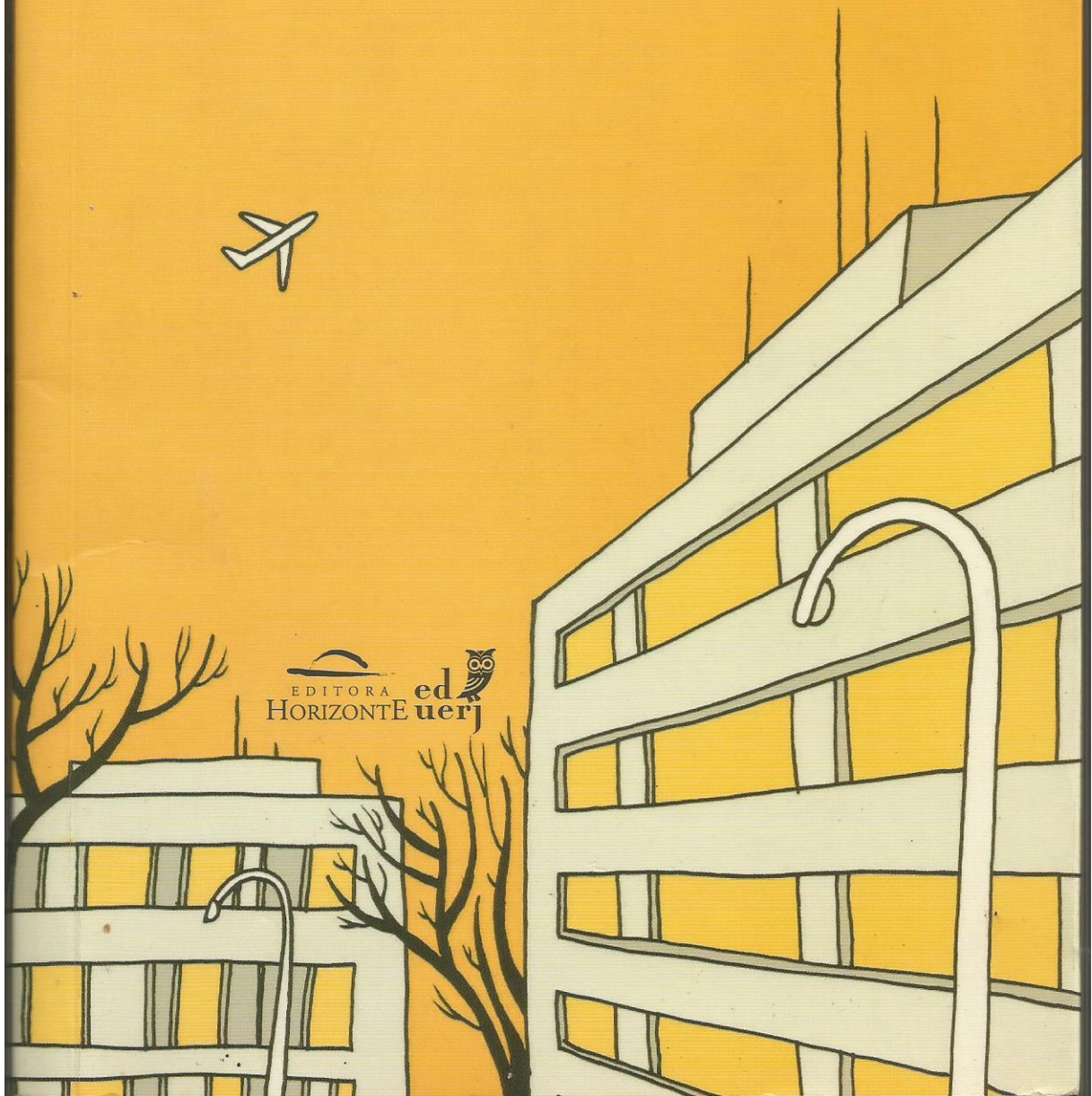
CAPÃO
PECADO

 Planeta

“Querido sistema”, você pode até não ler,
mas tudo bem, pelo menos viu a capa.

**Literatura brasileira contemporânea
um território contestado**

Regina Dalcastagnè



COMPANHIA DAS LETRAS

A QUEDA DO CÉU

Palavras de um xamã yanomami

DAVI KOPENAWA E BRUCE ALBERT

