

*“Papel, caneta e um mic na minha
mão”: o rap como forma em
“Fábrica de fazer vilão”*

*“Paper, pen and a mic in my hand”: the rap as a form in
“Fábrica de fazer vilão”*

Alan Brasileiro de Souza¹
Filipe Rosa dos Santos Dias²

Resumo: O presente artigo busca analisar o conto “Fábrica de fazer vilão” de Ferréz (2009), observando o modo como são construídas no texto referências intermediárias (Elleström, 2017; Rajewsky, 2012) entre literatura e música a partir da incorporação de elementos da palavra cantada e rítmica do rap (Ferreira, 2020; Hankin, 2021; Oliveira, 2019). Tal estratégia estética é responsável por tensionar os limites da escrita literária em direção às formas periféricas de elaboração narrativa, criando, dessa maneira, fissuras na forma tradicional do conto literário. O texto apresenta a história de um narrador-personagem jovem e negro, morador de um bairro da periferia de São Paulo, que vê o bar da sua mãe ser alvo de uma abordagem policial violenta. A ação descrita no trecho é breve, porém o uso da técnica do flow, ao ritmar o relato, potencializa a leitura do enredo e imprime no leitor o medo e o terror que a ação policial provoca nos personagens da trama. Na obra de Ferréz, a violência policial afeta ainda outro aspecto da subjetividade do protagonista, aqui entendido como uma alegoria do produtor de arte periférico, que dentro do contexto descrito vê-se continuamente entre a criação artística e o peso da realidade que o circunda.

Palavras-chave: literatura marginal-periférica; conto; rap; Ferréz; intermedialidade.

Abstract: The present work seeks to analyze Ferréz (2009) short story “Fábrica de fazer vilão”, observing how intermedial references (Elleström, 2017; Rajewsky, 2012) are constructed in the

¹ Doutor em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) da Universidade de Brasília (UnB). Professor da Secretaria da Educação do Estado da Bahia (SECBA). Email: brasileiro.alan07@gmail.com.

² Licenciado em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Professor da Secretaria da Educação do Estado da Bahia (SECBA). Email: epilifasor@gmail.com.

text between literature and music through the incorporation of the sung and rhythmic words of rap, the flow (Ferreira, 2020; Hankin, 2021; Oliveira, 2019). Such a strategy is responsible for tensioning the limits of literary writing in the direction of peripheral forms of narrative elaborations, therefore, building fissures in traditional form of literary short stories. The text shows the story of a Black young first-person narrator, resident of a peripheral neighborhood of São Paulo, who sees his mother's bar being targeted in a violent police approach. The action described in the plot is brief, but when pacing the narrative, the use of flow techniques enhances the reading of the story and impresses in the readers the fear and terror provoked in the characters by police actions. In Ferréz's work, police violence affects another aspect of the protagonist's subjectivity, which is here understood as an allegory of the peripheral art producer, who inside the described context, sees himself continuously between the artistic creation and the weight of the reality that surrounds him.

Keywords: marginal-peripheral literature; short story; rap; Ferréz; intermediality.

Boitata, Londrina, 2024
Recebido em: 22/04/2024
Aceito em: 25/05/2024



“Papel, caneta e um mic na minha mão”³: o rap como forma em “Fábrica de fazer vilão”

Alan Brasileiro de Souza
Filipe Rosa dos Santos Dias

Introdução – Onde começa o flow

A intermedialidade é negra
Ricardo Aleixo⁴

No início da segunda estrofe de “Capítulo 4, versículo 3”, Mano Brown canta: “A primeira faz bum, a segunda faz tá/Eu tenho uma missão e não vou parar/Meu estilo é pesado e faz tremer o chão/Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição” (Racionais MC’s, 2018, p. 49). Ao longo de toda a segunda parte da canção – a primeira é composta pelas estatísticas entoadas por Primo Preto –, o sujeito poético vocalizado por Brown apresenta-se para um possível interlocutor – um outro de classe e raça – valendo-se de construções verbais assentadas sobre conceituações ora antitéticas, ora paradoxais. No excerto transcrito, por exemplo, ao aproximar armas e palavras, ou violência e arte, a letra da canção coloca em equivalência a força e o poder das armas de fogo e das palavras enunciadas no rap. A imagem verbal erigida a partir desse gesto estilístico imiscui-se em um jogo entre os estereótipos de classe, raça e gênero lançados sobre o indivíduo oriundo das comunidades periféricas urbanas brasileiras e a arquitetura do projeto estético do grupo. Não raro, na obra dos Racionais MC’s, a violência social é transfigurada em violência estética; em outros termos, em força motriz das tensões que as canções do grupo impõem sobre as formas, os sujeitos, os sentidos e os contextos tradicionais, sobretudo, dos campos literário e musical.

Em certa medida, podemos compreender que esse posicionamento ético e estético emerge de uma consciência que compreende que a arte e o artista periférico são frequentemente lidos e avaliados com base em critérios como raça e origem social. Dessa maneira, se a conciliação entre os valores do mundo da arte – e da sociedade que ele representa – e a arte periférica é improvável ou impossível, podemos aventar que a assunção pelo artista de modos de fazer e pensar a arte diferentes daqueles historicamente estabelecidos, ajuda a reverberar o “canto” de sujeitos subalternizados. Em “Capítulo 4, versículo 3”, essa reflexão manifesta-se verbalmente nas estrofes derradeiras da segunda parte da canção: “Vim pra sabotar seu raciocínio/Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo/Pra mim ainda é pouco, Brown cachorro louco/Número um guia terrorista da periferia/Uni-duni-tê, eu tenho pra você/Um rap venenoso ou uma rajada de PT[...]” (Racionais MC’s, 2018, p. 50).

³ Verso da canção “Qual é?” de Marcelo D2.

⁴ Trecho recolhido da palestra proferida pelo poeta Ricardo Aleixo na aula inaugural do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPgLitCult) da Universidade Federal da Bahia (UFBA): *Uma arte em movimento: Afro-diaspórica, experimental, intermídia*, proferida na UFBA em 15 de março de 2024.



Formulação análoga pode ser encontrada no prefácio-manifesto “Terrorismo literário” de Ferréz (2005), publicado na antologia por ele organizada *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*:

A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós.
Não somos movimento, não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas.
Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve (Ferréz, 2005, p. 9).

Transformar palavras em “armas de papel”, como querem os Racionais MC 's, Ferréz e mesmo Graciliano Ramos – criador da expressão –, é incumbir-se de mobilizar as formas estéticas e sociais sempre a contrapelo. No caso da literatura marginal produzida a partir da periferia, isso pode ser observado tanto na representação de sujeitos e grupos subalternizados e historicamente sub-representados nas artes e mídias como também pela proposição de novas formas e soluções estéticas na elaboração dos objetos artísticos e midiáticos. Estamos aqui diante daquilo que João Cezar de Castro Rocha (2006) compreende como sendo o palco de uma batalha entre modos diversos de compreender e representar simbolicamente a formação e a constituição do país. Nesta arena, relatos, obras e projetos estéticos como os dos Racionais MC's, de Ferréz, mas também de autores como Bell Puã, Carolina Maria de Jesus, Roberta Estrela D'alva e Wesley Barbosa disputam espaço com as leituras da realidade subalternizada brasileira originadas na pena das classes dominantes.

Tendo isso em vista, neste artigo interessa-nos analisar o conto “Fábrica de fazer vilão” de Ferréz (2009), observando o modo como são construídas no texto referências intermediáticas entre literatura e música a partir da incorporação, pela estrutura do texto, da palavra cantada e rítmica do rap, o flow (Hankin, 2021). Tal estratégia estética é responsável por tensionar os limites da escrita literária em direção às formas periféricas de elaboração narrativa, criando, dessa maneira, fissuras na forma tradicional do conto literário.

No texto, Ferréz (2009) apresenta a história de um narrador-personagem jovem e negro, morador de um bairro da periferia da cidade de São Paulo, que vê o bar da sua mãe ser alvo de uma abordagem policial truculenta. A ação descrita no trecho é breve, inicia-se com o protagonista sendo acordado abruptamente pelos policiais e termina com a reação de espanto e raiva dos personagens após a tortura psicológica perpetrada pelos militares durante a ação. Embora possamos observar aqui o caráter condensado do conto, conforme propõe o escritor argentino Julio Cortázar (2008, p. 151), que atua como se fosse uma fotografia de um instante específico da realidade, é a maneira como a narrativa é conduzida, emulando a técnica do flow, que estrutura e dá ritmo ao relato, e, além disso potencializa a leitura do enredo e imprime no leitor as marcas do medo e do terror que a ação policial provoca nos personagens da trama.

A noção de referências intermediáticas, núcleo teórico da análise aqui realizada, surge no pensamento da crítica literária alemã Irina O. Rajewsky (2012), para quem, nas relações entre as diversas mídias e artes, as referências intermediáticas dão-se a ver a partir da referência, evocação ou imitação de técnicas de determinada mídia ou arte em outra, por exemplo, quando encontramos em um texto literário técnicas compositivas específicas da música, da pintura, do cinema, da dança, dos quadrinhos etc. Além das referências intermediáticas, a crítica alemã



define outras duas possibilidades de cruzamento de fronteiras entre as artes e mídias, a saber: a transposição intermediática e a combinação de mídias. No primeiro caso, residem, por exemplo, as adaptações cinematográficas e as romantizações; no segundo estão as configurações estruturais de produtos de mídia ou linguagens artísticas resultantes da associação de duas ou mais mídias convencionalmente distintas, como pode ser visto nos casos da ópera e das histórias em quadrinhos.

Ao contrário do que acontece na transposição intermediática e na combinação de mídias, onde há a transferência de determinado produto de uma mídia para outra ou a mistura de mídias distintas, nas referências intermediáticas apenas uma das mídias envolvidas no processo (a mídia de referência, no caso) se apresenta em sua própria materialidade, ao passo que a segunda mídia (a mídia a que se refere) é apenas evocada na/pela primeira. Dessa maneira, embora Ferréz evoque procedimentos formais próprios do rap na composição do seu texto, e com isso borre as fronteiras tradicionais da narrativa literária, “Fábrica de fazer vilão” não se transforma em um rap. Estabelecer essa compreensão logo no início deste artigo é necessário para que possamos afirmar que o recurso à intermedialidade nesse conto de Ferréz não se é apenas um artifício estético utilizado para representar a periferia, mas sim uma ferramenta essencial para a demarcação do caráter engajado da sua produção na arena social descrita por Castro Rocha (2006).

“É papel e caneta, e um mic na minha mão”

O hip-hop surgiu durante os anos 1970, nos subúrbios negros, mestiços e latinos de Nova York, nas festas organizadas pelos DJs Kool Herc, Grandmaster Flash dentre outros. Todavia, desde aquele instante o alcance do movimento não se restringia às fronteiras da música, pelo contrário, nas formas estéticas da cultura que ali se gestava podia-se observar a busca por dar vazão e unificar um modo de vida a partir das artes visuais na linguagem do grafitti, da música dos MCs e dos Djs – o rap (anagrama para *rhythm and poetry*, em português, ritmo e poesia) –, da moda e da dança dos b-boys e b-girls. Em conjunto, tais expressões formam os chamados quatro elementos da cultura hip-hop.

No Brasil, os primeiros registros da presença do hip-hop datam do início da década seguinte. Aqui, essa nova linguagem da cultura de rua encontrou espaço na realidade urbana dos jovens das periferias das grandes cidades, sobretudo São Paulo. Imersos em seus próprios dilemas pessoais, mas também acossados pelas inúmeras formas de repressão em um país cuja estrutura racista, bem como as profundas desigualdades sociais são nítidas, os grupos que primeiro portaram a bandeira da cultura hip-hop viam-se naquele momento em um país que ainda ensaiava livrar-se de um pesado fardo ditatorial e tencionava reescrever a sua trajetória com as tintas da democracia.

Em todos esses cenários podemos perceber que o hip-hop, desde o seu início, contaminou e atravessou fronteiras artísticas, políticas e sociais, seja pela manifestação da sua potência criadora em diversas artes e mídias – como a música, a dança, a moda, a performance e a literatura –, seja pela apresentação de narrativas de sujeitos subalternizados – os jovens periféricos, os corpos negros, as vivências das mulheres. Dessa maneira, torna-se possível compreender que os sujeitos, os discursos e os produtos artísticos e midiáticos inscritos no contexto desse movimento não apenas se distanciam dos padrões canonizados do mundo da



arte, mas se opõem às visões e representações do mundo elaboradas a partir do centro da sociedade.

Segundo Nassim Balestrini (2019, p. 239),

The four basic elements of hip hop – MC-ing, DJ-ing, Bboying/breaking, and graffiti – comprise multiple media formats and sensorial modes: the sounds of words, beats, and music; the kinetics of dance; and non-kinetic visual representations. In practice, each of the four elements combines several modes of expression. Just as MC-ing – that is, rap – is based on performing a verbal text over a beat (and frequently over further musical elements), DJ-ing involves the transformation of audio recordings of music and spoken/sung words into creative tapestries that recombine music recordings and other sonic samples produced by the artist working the turntables. Bboying translates sound into physical movements, and graffiti transforms script into images whose meaning making relies on verbal and visual semiotics⁵.

Dessa forma, compreendemos que a constituição intermídia do hip-hop torna possível que os objetos artísticos produzidos a partir dos seus pressupostos éticos e estéticos sejam lidos a partir de lugares teóricos e críticos distintos. Todavia, é preciso estabelecer as características que conformam cada um dos quatro elementos da cultura hip-hop para que se possa visualizá-los em operações críticas e/ou comparativas.

Assim, partindo do pressuposto de que, conforme Balestrini (2019, p. 239), o rap é uma expressão performática verbal realizada sobre um conjunto de elementos musicais, pode-se apontar o beat e o flow como sendo as técnicas basilares da produção dos Djs e MCs. Oriundo da técnica de samplear, o beat é “uma das principais formas de criação de bases instrumentais” (Ferreira, 2020, p. 48) para acomodar a poesia do rap. Normalmente, os beats são constituídos por trechos retirados dos momentos mais intensos de determinada música fonte e repetidos em *looping* ao longo da música alvo (Ferreira, 2020, p. 48). Já o flow consiste na enunciação do MC que explora o ritmo e a rima em uma relação de conflito e integração com o som do beat. Segundo Charles Diamond Hankin (2021), essas duas forças motrizes funcionam sempre em conjunto na elaboração musical da cultura hip-hop. Além disso, o beat e o flow indiciam outra característica do movimento: de maneira bifronte, os artistas se relacionam permanentemente com os produtos de arte e mídia do passado – um repositório caudaloso para os beats – e se lançam para o futuro, buscando formas de expressão que ainda não foram exploradas.

Do ponto de vista literário, a poesia cantada do hip-hop, o rap, “traz arraigada em seu gene a tradição cultural de cunho oral-popular” (Oliveira, 2019, p. 67). Tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, essa nova forma de fazer poesia espalhou-se rapidamente pelos

⁵ “Os quatro elementos básicos do Hip-Hop – MC, DJ, Bboy/breaking, graffiti - desenvolvem múltiplos formatos de mídia e modos sensoriais: o som das palavras, beats e música; os movimentos da dança; e as representações visuais não-cinéticas. Na prática, cada um dos quatros elementos combina diversos modos de expressão. Assim, a prática do MC - o rap – é baseado em performar um texto verbal sobre um beat (e frequentemente sobre outros elementos musicais), a ação dos DJs envolve a transformação de gravações sonoras de música e palavras faladas/cantadas em faixas criativas que recombina gravações musicais e outros trechos sonoros produzidos pelo artista na mesa controladora. A dança do Bboy traduz som em movimentos físicos e o grafitti modifica a narrativa em imagens, cujos significados se ancoram na semiótica verbal e visual” Balestrini (2019, p. 239, tradução nossa).



subúrbios, periferias e favelas das grandes cidades, sendo rapidamente incorporada pelas comunidades subalternizadas – notadamente negras, latinas, mestiças e pobres – oriundas ou estabelecidas nessas regiões como forma de registrar artisticamente o seu cotidiano marcado pelas inúmeras formas de violência social, a sua visão de mundo e a sua subjetividade (Oliveira, 2019).

Todavia, de acordo com Cléber José de Oliveira (2019), ao aportar no Brasil, o rap ganhou feições marcadamente nacionais:

Entre os traços abrazeirados [assumidos pelo rap], destacam-se: o engajamento de seus produtores com os problemas sócio estruturais de suas comunidades, já que muitos MCs com certa notoriedade residem até hoje em suas comunidades de origem; a postura consciente de não se corromper pelo dinheiro advindo da mão do senhor de engenho contemporâneo; a construção de uma autoimagem positiva como forma de resistência e revide ao estereótipo negativo criado no imaginário social brasileiro; o revide aos discursos de inferiorização e segregação do sujeito desvalido e das comunidades periféricas, difundidos historicamente pela ideologia dominante. Por essas e por outras questões o rap foi rechaçado à marginalidade cultural (Oliveira, 2019, p. 69).

O caráter marginal que reveste o rap na cultura brasileira até hoje é também o elemento que o conecta a um dos ramos mais importantes da nossa literatura recente, a literatura marginal produzida por escritores e escritoras das periferias urbanas nacionais.

A expressão “literatura marginal” surge no bojo das antologias idealizadas por Ferréz e publicadas na extinta revista *Caros Amigos* intituladas *Caros Amigos / Literatura Marginal: a cultura da periferia Ato I, II e III*, vindas a lume em 2001, 2002 e 2004, respectivamente. A noção de marginalidade empregada nessa expressão refere-se menos ao fato desses escritores e escritoras publicarem suas obras longe das instituições consagradoras do sistema literário (como no caso da poesia marginal da contracultura brasileira dos anos 1970) do que às suas origens sociais, conforme assevera Lucía Tennina (2017, p. 28). Uma chave de leitura útil para visualizar os contornos desse fenômeno está no já citado prefácio-manifesto de Ferréz: “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (Ferréz, 2005, p. 9). Trata-se, portanto, da inscrição no campo literário brasileiro de um sujeito que até então era, com raríssimas exceções, o alvo dos processos de representação e não o seu autor.

Embora emblemático, o rótulo “literatura marginal” não é recebido passivamente por todos os sujeitos associados a essa categoria. Se retornarmos ao manifesto de Ferréz, perceberemos já ali essa “instabilidade” terminológica, lembremos, pois, que ali a literatura marginal é qualificada pela expressão “talentos da **escrita periférica**”. Segundo Tennina (2017, p. 31-32),

Entre todos os termos aos quais se recorreu [para nomear essa vertente da literatura nacional] (literatura suburbana, literatura divergente, litera-rua etc.) o que mais impacto teve, ao lado de “marginal”, foi “periférica”, inaugurado por Allan da Rosa no ano de 2005 durante o lançamento de seu primeiro livro de poesias, *Vão* (Edições Toró, 2005) [...]

Nos últimos anos, a fórmula mais aceita entre os acadêmicos para dar conta desse fenômeno é a “literatura marginal-periférica, proposta por Érica Peçanha do Nascimento [...].



Dessa maneira, é preciso reconhecer, citando outra vez a crítica literária argentina, que

A literatura marginal da periferia não é um conjunto homogêneo do qual se pode derivar uma representação unitária, mas sim algo que se define a partir de sua mobilidade como um processo performativo de posicionamento do sujeito que escreve em relação a certa ideia de “marginalidade” a partir da qual toma a palavra em determinado espaço, momento, série literária ou circunstância (Tennina, 2017, p. 33).

É nesse sentido que buscamos neste artigo compreender, a partir do *locus* dos estudos literários, uma determinada face da literatura marginal-periférica, notadamente as suas interseções com o rap através de práticas que podemos reconhecer como intermediáticas. É importante ressaltar que com isso não pretendemos apenas descrever possíveis influências da cultura hip-hop na literatura produzida nas periferias ou, de maneira estrita, no projeto literário de Ferréz, mas sim observar como os processos de elaboração literária levados a cabo pelo autor em “Fábrica de fazer vilão” fazem com que o seu texto se situe de maneira tensa dentro da forma tradicional do conto literário.

"Falha a fala, fala a bala"⁶

Corriqueiramente, o termo mídia é interpretado como sinônimo de “meios de comunicação”, contudo, segundo o crítico literário sueco Lars Elleström (2017, p. 54-56), as mídias são na verdade canais para a mediação de informações e entretenimento que podem assumir formas diversas. A diversidade de mídias, no entanto, não implica que cada uma delas manifeste características isoladas e que pouco ou nada dialoguem entre si. Assim, as mídias são conformações ao mesmo tempo semelhantes e dessemelhantes, uma vez que elas estão estruturadas de formas diversas sobre um mesmo conjunto de elementos formais, contextuais e técnicos.

A partir desse modelo teórico, comparar diferentes mídias, como as linguagens artísticas, é um gesto crítico que deve considerar inicialmente a distinção entre os dados relativos à materialidade e à percepção dos produtos de mídia que estão sob escrutínio. No caso que analisamos neste artigo, por exemplo, faz-se necessário considerar que embora o conto e o rap compartilhem a escrita como parte das suas estruturas básicas, essa técnica se manifesta de maneira diferente em cada uma dessas formas artísticas. Além disso, é preciso lembrar que a percepção pelo leitor se realiza de maneira distinta da percepção do rap pelo ouvinte; enquanto no texto literário a realização da palavra depende da sua materialização em um suporte físico ou digital (não estão descritos aqui os múltiplos exemplos da literatura oral), na música as construções verbais são transmitidas e assimiladas através das ondas sonoras ecoadas por aparelhos de som e alto-falantes.

Outra distinção possível entre a forma do conto e a do rap reside na oposição entre o modelo narrativo literário tradicional e o modelo lírico-narrativo que configura as obras poéticas dos MCs. Em geral, a narrativa literária concentra-se na apresentação de um enredo estruturado a partir de uma sequência de acontecimentos deslindados até o desfecho da intriga (lembramos que esta não é uma ordem fixa, como podem atestar as narrativas modernas e contemporâneas). No rap, as histórias enunciadas pelos MCs unem momentos narrativos e

⁶ Trecho do romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins.



líricos, especialmente pelo desenvolvimento da enunciação que depende de recursos sonoros (como a métrica, as rimas, as assonâncias e os refrões) para acompanhar os ritmos das batidas produzidas pelos DJs. Naturalmente, há exemplos de narrativas literárias que fazem uso de elementos rítmicos e sonoros que se aproximam da linguagem da música (como em alguns contos de Guimarães Rosa), todavia, tais amostras são exceções dentro de um sistema amplo e tradicionalmente calcado na estrutura ora descrita.

Além das oposições entre a escrita e a oralidade, as tensões entre o conto literário e o rap também podem ser percebidas nas valorações sociais que estão atreladas às duas formas artísticas. Frente ao *status* canônico da linguagem literária está o caráter marginal e periférico do rap, elemento que pode ser mensurado nas barreiras sociais que os espaços de privilégio e legitimação impõem sobre essa linguagem artística.

De maneira geral, percebemos que as aproximações entre as mídias ocorrem exatamente nas fronteiras que as limitam. De maneira específica, a relação investigada entre literatura e rap ocorre nos – e apesar dos – limites formais e sociais que abalizam as suas práticas. No que diz respeito a prosa literária, é evidente que tais cruzamentos não ocorrem sem deixar marcas nas características básicas do texto literário, podendo ser observadas, por exemplo, em mudanças na sua estrutura, na construção dos elementos temporal e espacial ou mesmo na maneira como a narração passa a se comprometer com as características básicas da mídia que contamina as suas fronteiras.

Tendo isso em vista, baseamo-nos na noção de marcadores de picturalidade estabelecida por Liliane Louvel (2012), segundo a qual o texto literário pode se aproximar da pintura a partir do uso de alguns elementos (como o léxico técnico, a referência aos gêneros picturais, o uso de efeitos de enquadramento e operadores de visão, a suspensão do tempo narrativo e a ausência de movimento (Louvel, 2012, p. 49), para defender que em “Fábrica de fazer vilão” existem o que nomeamos como **marcadores de intermidialidade** que permitem determinar os modos como a obra de Ferréz produz referências intermidiáticas ao rap.

O primeiro marcador de intermidialidade rastreável no conto é a sua aproximação temática com as músicas dos MCs e Djs. A narração/denúncia da violência perpetrada pelos aparelhos de segurança do Estado contra as periferias e favelas, tópico recorrente na lírica dos MCs, é elaborada a partir da percepção do sujeito periférico que encapsula as marcas da violência na sua voz/escrita. A partir disso, pode-se considerar essa questão não apenas como um tema possível dentro da linguagem do rap, mas como um gênero específico dentro dos contextos de produção dessa forma artística poético-musical marginal e periférica. Dessa maneira, a abordagem temática que Ferréz realiza em sua obra *imiscui*, de antemão, a sua narrativa literária nas margens das narrativas do rap.

Além do tema em si, a perspectiva realista a partir da qual se erige o trecho de “Fábrica de fazer vilão” ajuda a aprofundar as relações entre as duas mídias, como podemos ver no encadeamento de pensamentos reveladores do cotidiano próximo do narrador posicionado nos momentos iniciais da narrativa:

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 (Ferréz, 2009, p. 199).

Ao longo do conto, reflexões como essas são corriqueiras e circunscrevem, além das marcas do cotidiano em uma região urbana periférica, as angústias vivenciadas pelo narrador-personagem, como no seguinte excerto: “Ontem **terminei mais uma letra**, talvez **o disco** saia um dia”⁷ (Ferréz, 2009, p. 199, grifo nosso). Há nisto os traços de um esforço empreendido por Ferréz para afiliar o seu texto a um projeto artístico marginal e periférico. Tal movimento revela-se no interior da narrativa pelas pretensões (e tensões) do seu protagonista. A figura desse narrador-MC pode ser aproximada na leitura que buscamos estabelecer dos narradores-pintores investigados por Louvel (2012). Enquanto nos exemplos arrolados pela pesquisadora francesa os narradores enxergam e fazem ver o seu mundo através da evocação de elementos próprios da pintura, Ferréz cria um narrador que constrói literariamente a sua realidade pelas lentes que caracterizam a enunciação de um MC, como fica claro em outro trecho do conto: “**Eu canto rap**, devia responder a ele nessas horas, **falar de revolução, falar da divisão errada no país, falar do preconceito**, mas...” (Ferréz, 2009, p. 201-202, grifo nosso).

A partir desse ponto, outros mecanismos formais tomados de empréstimo do rap pelo conto – marcadores de intermedialidade, portanto – iluminam-se para o leitor, como a fragmentação da linearidade do discurso prosaico, agora arranjado em uma estrutura típica do gênero lírico, e o apagamento das marcas dialogais no texto. Considerando a imbricação desses dois aspectos na conformação obra, podemos observar que a narração adquire um ritmo específico, situado nas fronteiras entre o discursivo e o musical, próximo àquele obtido pelos MCs através da utilização da técnica do flow:

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, perai, o que tá acontecendo.
Levanta logo, preto, desce pro bar.
Mas eu...
Desce pro bar, porra.
Tô indo (Ferréz, 2009, p. 199-200).

Ai! Meu Deus.
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 (Ferréz, 2009, p. 201).

⁷ Para atender às regras de formatação previstas pela ABNT, optamos por transcrever, nas citações diretas não recuadas, os trechos do *corpus* de maneira linear no corpo dos períodos.



Nesses fragmentos, podemos notar que os períodos da prosa são fragmentados e dispostos em um formato pouco ortodoxo, como dissemos, próprio do texto poético; além disso, a voz do outro aqui é incorporada ao discurso do narrador produzindo assim um quase monólogo explicitado pela ausência dos travessões e dos verbos de elocução, mas também pela continuidade entre o pensamento do narrador, a fala do outro (que, sem ser nomeado, apenas pode ser identificado pelo contexto narrativo) e a fala do narrador. É exatamente a partir destes pontos que se consolida uma zona proximal entre a palavra do narrador de Ferréz e a palavra cantada do rap.

No final do conto, os policiais ameaçam atirar nos frequentadores do bar, apagam as luzes, fazem uma contagem regressiva e, no final, atiram no teto do estabelecimento. Nestes momentos, o ritmo assumido pelo relato, entendido aqui como o flow do narrador, cria um efeito de tensão para deslindar o entrecho:

O tiro acontece, eu abraço minha mãe, ela é magra como
eu, ela treme como eu.
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 (Ferréz, 2009, p. 202).

No fragmento transcrito, o narrador se mistura à sua mãe a partir da comparação entre os seus atributos físicos e as emoções que atravessam os seus corpos naquela situação. Todavia, esta é uma identificação de traços nitidamente alegóricos, uma vez que a união entre mãe e filho revela a imagem de todo um conjunto de sujeitos que diuturnamente são alvejados por práticas de violência análogas às descritas na narração, os subsídios que mantêm em funcionamento diuturno a fábrica aludida pelo título do conto.

Com isso, percebemos que o encerramento do conto não é um final definitivo para as situações e para os personagens nele apresentados. Sabemos o resultado do disparo, auge da tensão narrativa, mas não vemos o alívio dos personagens diante da situação – outra ponta do discurso alegórico que indicia o caráter estrutural e repetido das agressões sofridas pela população das favelas. Retomamos assim o pensamento de Hankin (2021), para quem as narrativas do rap não apresentam nem o seu início – como vimos, o texto de Ferréz principia no meio da ação (*in media res*) – e nem o seu final, mas sim uma ação sempre em andamento.

Considerações finais – “Outros sons, outras batidas, outras pulsações”⁸

O conjunto das referências intermediárias entre literatura e rap rastreáveis em “Fábrica de fazer vilão” permite-nos realizar uma ampliação do sentido, em certa medida, já cristalizado que paira sobre as produções artísticas marginais e periféricas, uma vez que junto às suas feições marcadamente realistas, pudemos identificar uma enunciação de resistência orquestrada pelo autor a partir da incorporação na linguagem literária de determinadas estruturas do rap.

Entendemos, desse modo, que a escrita de Ferréz borra as fronteiras da literatura tradicional e do campo literário em si ao evocar artifícios estéticos e retóricos marginalizados dentro desse mesmo sistema. É necessário reafirmar que em “Fábrica de fazer vilão” as

⁸ Verso da canção “Farto do rock n’ roll” do grupo Ira!



referências ao rap não se ocupam apenas das possibilidades temáticas e representacionais dessa linguagem, mas também dos seus artifícios de estruturação discursiva. Em outros termos, da mesma maneira que Ferréz recorre ao rap para enunciar um tipo de conteúdo que ali, normalmente, se dá vazão, o escritor também encontra na poesia cantada do hip-hop a forma necessária para estruturar o seu conto.

Nessa operação artística, as leis que regem o campo e os pressupostos que balizam o discurso literário são questionados por dentro das margens formais e temáticas da literatura; a fotografia prenunciada no manifesto do escritor foi, enfim, realizada.

O gesto criativo do escritor incide também sobre a crítica literária, uma vez que chama atenção para a necessidade de se organizar perspectivas analíticas que mobilizem a literatura periférica enxergando ali questões vão além dos temas e das identidades abordadas nos textos, e tencionem pôr em contato as formas e os contextos dessa vertente da literatura com as formas e contextos das artes elaboradas nas favelas por sujeitos subalternizados. É necessário, dessa forma, reconhecer que a literatura periférica não é um produto exótico, tampouco um conjunto identificável unicamente pelo seu engajamento social.

Referências

BALESTRINI, N. W. The intermedial poetry of rap: words, sounds and music videos. *In*: KERLER, D.; MÜLLER, T. (org.). **Poem unlimited**: new perspectives on poetry and genres. Berlin: De Gruyter, 2019. p. 239-253.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. *In*: CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 147-163.

ELLESTRÖM, L. As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermediárias. Tradução de Glória Maria Guiné de Mello. *In*: ELLESTRÖM, L. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. p. 49-100.

FERREIRA, R. S. O uso de sampleamento no rap: técnicas, leis e produção musical. **Anais do SIPOM**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 48-61, 2020. Disponível em: <https://seer.unirio.br/sipom/article/view/10656>. Acesso em: 14 abr. 2024.

FERRÉZ. Fábrica de fazer vilão. *In*: RUFFATO, L. (org.). **Questão de pele**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. p. 199-202.

FERRÉZ. Terrorismo literário. *In*: FERRÉZ (org.). **Literatura marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9-16.

HANKIN, C. D. **Break and flow**: hip-hop poetics in Brazil, Cuba, and Haiti. 2021. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Princeton, Princeton, 2021. Disponível em: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp01fj236523v>. Acesso em: 14 abr. 2024.



LOUVEL, L. Nuanças do pictural. Tradução de Márcia Arbex. *In*: DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 17-69.

OLIVEIRA, C. J. **A poesia ao rés do chão**: rap e crítica social na tradição literária popular brasileira. 2019. 220 f. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/37755>. Acesso em: 14 abr. 2024.

RACIONAIS MC 's. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. *In*: DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 15-45.

ROCHA, J. C. de C. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo ou: "a dialética da marginalidade". **Letras**, Santa Maria, n. 32, p. 23-70, jun. 2006. DOI 10.5902/2176148511909.

TENNINA, L. **Cuidado com os poetas**: literatura e periferia na cidade de São Paulo. Porto Alegre: Zouk, 2017.

