

**NINGUÉM É INOCENTE EM SÃO PAULO, OU A PARABÉLUM SOLTANDO O  
PASSARINHO**Andressa Marques Pinto (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** A emergência, na literatura brasileira contemporânea, de vozes secularmente silenciadas vindas das periferias urbanas, denominadas Literatura Marginal, leva à contestação dos discursos hegemônicos, colocando em evidência novas identidades e, por conseguinte, forçando a revisão de discursos identitários já consolidados. Este artigo pretende discutir tal fenômeno no intuito de trazer à tona intensões que estão camufladas nas frestas dos discursos hegemônicos. Para tanto, o livro de contos **Ninguém é inocente em São Paulo**, no geral e, mais especificamente o conto “O plano, de Ferréz”, servirão de escopo investigativo.

**Palavras-chave:** Literatura Marginal; Identidade; Inocência; Violência

Os autores da denominada Literatura Marginal, que se constitui como um novo modo de enunciação vindo das periferias brasileiras, vêm reivindicando, diríamos com êxito, sua autorrepresentação no campo da literatura brasileira contemporânea. As vozes que constituem o movimento inscrevem-se no “território contestado” que é a literatura brasileira, como define Regina Dalcastagné, apresentando um tom combativo contra o silenciamento secular a que foram submetidos aqueles que ocupam posições marginalizadas na sociedade brasileira, o que fica evidenciado pela fala de Ferréz – importante nome desde a gênese do movimento – em seu manifesto “Terrorismo Literário”: “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos o retrato” (FERRÉZ, 2005, s/p).

A emergência dessas vozes subalternas – as quais se autointitulam marginais “com uma forma de caracterizar sua produção e, principalmente, como resposta a uma interpelação identitária” (FARIA; PENNA; PATROCÍNIO, 2015, p. 20), que se apropriam dos recursos da chamada literatura brasileira e ao mesmo tempo afirmam que “não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da aceitação” (FERRÉZ, 2005, s/p) – traz consigo um conjunto de problemas que tem seu cerne no rompimento de uma violenta hierarquia estruturante do campo literário brasileiro a qual legitima determinadas vozes na mesma medida em que deslegitima outras (DALCASTAGNÉ, 2011). “Um campo é um espaço estruturado, hierarquizado, que possui um centro, posições intermediárias, uma periferia e um lado de fora” (DALCASTAGNÉ, 2012, posição 3125), e o campo literário brasileiro sempre obedeceu a uma hierarquia que

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras: Estudos Literários (UFJF), Mestre em Letras: Estudos Literários (UFJF). Contato: andressajf@hotmail.com.

delegou a legitimação de fala àqueles que ocupam o lugar de centro, seja do ponto de vista geográfico, econômico ou étnico (sendo inegável a confluência entre os três elementos) – isso sem tratarmos aqui de questões relacionadas a gênero e orientação sexual, por exemplo. Dito de outro modo, a voz autorizada no campo literário brasileiro tradicionalmente é branca, masculina e pertencente a classes abastadas<sup>2</sup>, daí o “grande desconforto” daqueles que se alinham com tal estruturação, para usar um termo eufemístico, causado pela ocupação desse lugar de privilégio por autores vindos de grupos sociais marginalizados.

Os ruídos ocasionados por essas vozes antes silenciadas e que cada vez mais tomam para si a legitimidade de sua expressão podem ser observados de diversos ângulos e são causadores de deslocamentos diversos. Através de um movimento investigativo que se alinha com a ideia bejaminiana de “pentear a história a contrapelo”, interessa-me observar como, no campo da literatura brasileira contemporânea, a emergência de vozes secularmente silenciadas leva à contestação dos discursos hegemônicos, colocando em evidência novas identidades e, por conseguinte, forçando a revisão de discursos identitários já consolidados. Pretendo vislumbrar, sobretudo, em que medida não apenas o silenciamento das vozes dos excluídos é estratégia de manutenção de poder, como também o é o silêncio das vozes legitimadas diante de questões fundamentais da sociabilidade brasileira.

Nesta perspectiva, tenho como objetivo pensar como a imagem identitária do Brasil foi construída, por quem foi construída e a que interesses responde. Uma resposta, ao menos para o segundo questionamento, já pode ser apontada a partir das questões discutidas até aqui: se tradicionalmente a voz enunciativa na literatura brasileira emana a partir do centro, é deste lugar que determinada imagem identitária foi construída. Para fazer o contraponto a essa visão centralizadora, o livro de contos **Ninguém é inocente em São Paulo**, de Ferréz, servirá como escopo investigativo. A escolha deste *corpus* literário justifica-se não apenas pelo lugar germinal que ocupa Ferréz na Literatura Marginal, mas, sobretudo, pelo modo como o autor constrói a voz narrativa e subverte os gêneros literários, provocando deslocamentos significativos não apenas para questões identitárias, mas para o próprio jogo ficcional.<sup>3</sup> Vale ressaltar que

---

<sup>2</sup> Cf. DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2012.

<sup>3</sup> Refiro-me, mais especificamente, ao embaralhamento promovido pelo autor ao se colocar na obra como voz narrativa e personagem (“O plano”, por exemplo), ou a sua fala interferir na voz narrativa, com a qual

o deslocamento do espaço ficcional não é característica exclusiva de **Ninguém é inocente em São Paulo**, é uma problemática constante na obra do autor, o que já lhe rendeu, inclusive, uma ação judicial, na qual ocupou o banco do réu. Falarei mais sobre isso adiante.

**Ninguém é inocente em São Paulo** (citado, a partir daqui, como **Ninguém é inocente**), publicado em 2006, é o primeiro livro de contos de Ferréz. O livro é composto por 19 contos, sendo o primeiro deles, “Bula” (que remete a um gênero instrucional), o espaço em que o autor demarca para o leitor elementos-chave para a leitura do conjunto da obra que se apresenta, ou seja, apresenta os modos de usar essa literatura e as advertências para seu consumo. Logo de início, Ferréz aponta suas considerações acerca do conto que o colocaria, a princípio, em uma posição menor perante o romance – ao qual pertencem seus dois livros anteriores à obra aqui estudada, **Capão Pecado** (2000) e **Manual Prático do Ódio** (2003): “Contos pra mim sempre foram desabafos, tá ligado?”, “No fundo são amostras grátis. Começos de um romance que já nasceu fracassado.” (Ferréz, 2006, p. 9). Contudo, alerta ao leitor que “Se lidos sem precaução, podem acarretar mais danos a um corpo já cansado, e a uma mente tumultuada”, e, embora possam trazer alguma “alegria, ou talvez somente um leve sorriso”, tal sentimento não é compartilhado por quem escreve – “A não ser que sejam interpretados no cinema ou na televisão”, declara sarcasticamente.

As declarações ironicamente depreciativas que faz o autor acerca do que será encontrado na obra evidenciam logo de início a necessidade de um olhar atento para as armadilhas presentes no percurso da leitura. Seguindo essa pista, notamos de imediato que a depreciação do gênero conto não é mais opinião compartilhada pelo autor, se é que foi algum dia, uma vez que “os *achava* fáceis, por isso os *descartava*”, demonstrando, com o uso do pretérito imperfeito, que as ações destacadas eram habituais no passado. Isso é reforçado pela declaração de que “*Depois* a dificuldade apareceu, na hora de os prender em um livro” – o que já indica uma lógica que pauta a seleção de contos apresentada –, e que o conto “*Continua* sendo para mim uma forma de insultar rápido alguém ou contar uma pequena mentira”. A observação atenta dos marcadores temporais encaminha-nos para a leitura de que houve uma mudança no estado das coisas e que as narrativas que se apresentam foram cuidadosamente

---

ele não se identifica (“Pegando um axé”), ou mesmo apresentar contos em que não se verifica a presença de narrador (“O problema é a curta, rapaz”, dentre outros).

selecionadas, talvez dentre outras que compartilhassem do objetivo mais imediato de “insultar alguém” ou “contar uma pequena mentira” e que, portanto, precisam também ser cuidadosamente analisadas.

Esse comportamento agressivo que apresenta a voz autoral, a qual afirma que seus contos são maneiras de insultar alguém, é, segundo Jefferson Agostini Mello (2017), uma estratégia comum aos autores de periferia quanto à forma de seus discursos, não apenas no texto literário, e tem um interlocutor específico. Nas palavras do crítico,

A violência com a qual o escritor periférico se dirige ao público branco intelectualizado não aparece apenas nos textos. Ela depende de um *espaço de interação*, de uma cena, e possui algo de teatral, ou melhor, de performático, uma performance agressiva [...] cujo substrato é a *ideia de revide*. (MELLO, 2017, posição 6272, grifos meus).

A afirmação do crítico apresenta uma verdade generalizante, ou pelo menos mais característica do início do movimento. Se é verdade que há um tom agressivo no discurso e na postura de um número significativo de autores associados à Literatura Marginal, isso não é característica comum a todos os autores, e, se este tom é estratégia de revide, esta não é a única de que eles fazem uso. A esse respeito, chama atenção Allan da Rosa, em entrevista, ao ser questionado acerca das convergências e das divergências de estratégias de que se valem os autores do movimento:

Acho que a princípio o movimento falava mais da parábélum e hoje está percebendo que é importante falar dos passarinhos. Natural. A espiral vai crescendo e a gente pode desconfiar das parábélum (sic) que a gente mesmo confeccionou, sabe?

**Tem um exemplo?**

Tem. Quando você ouve uma pessoa rimar quilombo e liberdade e na hora de construir a liberdade para além da palavra, que ergue outras escoras, essa pessoa não está presente. Outro momento é quando a gente também percebe, não por mim, percebe que isso vai sendo apropriado por banqueiros ou vereadores. Outro momento é quando a gente percebe que acabou de ler o texto, e foi muito louco você ler aquele texto, sabe que aquilo massageia seu coração, organiza sua luta e você abre a janela e vê a vala. Então eu acho que a gente vai desenvolver mais, o passarinho segurando a parábélum, ou a parábélum soltando o passarinho (FARIA et al., 2010, s/p.).

Ao se valer das metáforas “escrita-parábélum” e “escrita-passarinho”, sendo aquela combativa através do tom agressivo-revide, e esta combativa pelo viés do questionamento filosófico, mas não menos revidativa, o poeta aponta para uma

diversidade de estratégias dos autores do movimento e indica, inclusive, a possibilidade de associação de ambas posturas, criando uma terceira margem em que se desenvolve uma escrita “parabélum-passarinho”, como sinal de maturação do movimento, para se alcançar o objetivo de seguir “escrevendo coisas que nunca foram escritas. E que se não fosse a gente hoje, não seriam escritas. Não estariam sendo escritas, ou estariam sendo escritas de uma forma estereotipada”, como ele mesmo evidencia. O discurso tecido por Ferréz no *corpus* por hora analisado situa-se nessa terceira margem.

O conto-prefácio “Bula”, como apontei anteriormente, torna evidente a necessidade de atenção ao ler a voz narrativa na coletânea que se apresenta. Observando, portanto, esse índice, podemos identificar os seguintes tipos de narrador presentes na obra: com o foco narrativo em primeira pessoa, há a predominância de narradores que designaremos como escritores, uma vez que ocupam ofícios ligados à produção discursiva – tais quais o rapper, de “Fábrica de fazer vilões”, o narrador-autor de “O plano”, o jornalista de “Pegou um axé” e o cão-escritor de “Buba e o muro social”, para citarmos alguns exemplos –; em terceira pessoa há narradores oniscientes, como em “Era uma vez” e observadores, como em “O pão e a revolução” e “O grande assalto”. Há ainda contos nos quais não se apresenta a voz narrativa, como em “Pega ela” e “O pobrema é a curtura, rapaz”. Farei a leitura do conto “O plano”, que penso ser paradigmático para a compreensão da voz narrativa em Ferréz.

O conto “O plano” é estruturado em torno das reflexões que faz o narrador-escritor, que é o próprio Ferréz, durante seu deslocamento do centro para a periferia usando o transporte coletivo. Logo de início o narrador deixa explícita a saturação que tal deslocamento acarreta, ao afirmar ser ele mais cansativo que o próprio trabalho, “O esquema tá mil grau, meia-noite pego o ônibus, mó viagem de rolê pra voltar, o trampo nem cansa muito, o que mais condena o trabalhador é o transporte coletivo” (FERRÉZ, 2006, p. 15). O deslocamento é um traço recorrente no conjunto de contos que por ora analisamos e ilustra bem a existência de fronteiras que delimitam periferia e centro, as quais têm seu funcionamento demonstrado através do olhar de narradores de diferentes estratos sociais. O transporte coletivo, o meio pelo qual a maioria das personagens desloca-se, apresenta-se como um instrumento que só faz aumentar o desgaste e o sofrimento daqueles que dele dependem. Tal imagem é bem metaforizada no conto que fecha a coletânea, “Terminal (nazista)”, em que os integrantes de uma longa fila para

tomar o coletivo são comparados a judeus que se encaminham para campos de concentração.

Durante esse incômodo deslocamento, o narrador traça o perfil de seus companheiros e companheiras: há as mulheres com maquiagens pesadas que se contrastam com aquelas que trazem “cadernos no braço”, as guerreiras, na sua percepção; há os passageiros com deficiências físicas, “dois manos de cadeira de roda no final do Capelinha, um outro de muleta, um cego entra logo depois”, o que leva o narrador à indagação com efeito de constatação “essa porra é ou não uma guerra?”, e acrescenta:

Os pés descalços, sujos como a mente da elite, o plano vai bem, todos resignados, cada um, uma sequela, chamados desgraçados, nunca têm no bolso o dobro de cinco, nunca passaram na rua da Confluência da Forquilha, e, se passaram, pararam, entraram nos apartamentos, fritaram rosbife, prepararam lindos pratos e em casa nem isso sonham em ter (FERRÉZ, 2006, p.15).

Como observa Faria (2015, p.1), o livro analisado “representa na obra de seu autor uma sensível mudança em relação ao foco temático privilegiado nos seus dois romances anteriores [**Capão Pecado** (2000) e **Manual Prático do Ódio** (2003)] e no olhar assumido pelos autores ligados à literatura marginal/periférica de modo geral”. Isso acontece pela apropriação do espaço urbano que pode ser observada no livro através do olhar e da presença da periferia. Nessa perspectiva, continua Faria (2015, p. 1)

Pode-se generalizar, sem erro, que Ferréz é um autor de narrativas urbanas, antes de periféricas (ou que a periferia, [...] é uma condição das cidades). Dessa forma, suas obras tomam a cidade não apenas como ambientes dos enredos, mas como elemento configurador da trama, condicionante das personagens e (por que não?) definidor de uma escrita.

Nessa perspectiva, ao se deslocar pelo espaço urbano, esse narrador aponta-nos a sua clara segregação espaço-social, porém, porque reconhecida, no geral, é ignorada. Essa segregação, vale destacar, é pautada pela violência, como evidenciam a caracterização como um cenário de guerra e a “necessidade” de segurança reforçada por parte de determinado segmento social, e é fruto de um “plano”, para o qual o narrador chama-nos a atenção.

Não me admira que o plano funcione, os pensamentos são vadios, afinal, essa é a soma de tudo, quem? O rei do ponto? Esse tá sossegado, só contando o dinheiro. Informação? Não! O povo é leigo, não entende, então não complica, o assunto na favela aqui não vinga seu manual prático do ódio, só Casa dos Artistas, discutir na favela só se o Corinthians é campeão ou não (FERRÉZ, 2006, p. 15-16).

Ao evidenciar a existência de um plano e elencar as pautas de discussões da favela, as quais não contemplam “seu manual prático do ódio”, numa referência clara à sua obra, Ferréz demonstra que o seu interlocutor imaginado, aquele a quem se dirigem seus insultos, não são aqueles que compartilham do mesmo espaço social que ele, mas sim quem detém sob sua posse os meios de comunicação<sup>4</sup> – que podem ser entendidos de forma bastante ampla, desde a chamada “cultura de massa”, até o que para alguns seria “alta cultura”<sup>5</sup> – e todo o poder que isso confere. Esse poder, chamado de “poder simbólico” por Bourdieu (1989), é que garante a alienação, ou *consensus*, para continuar usando a terminologia do sociólogo francês; por isso, em um mundo em guerra, é o Bambam do *Big Brother* que consta na capa da revista. Para esse interlocutor, Ferréz declara, numa profunda lucidez e rebeldia:

Nada contra, sabe? Mas futebol não é arte, futebol é bola e homens correndo. Pra mim não pega nada, desculpa quem gosta disso mas é simples, é a regra da vida em simples lances, *eu quero mais, quero regras complicadas, quero traços que tragam uma época que talvez não vivi, mas que sinto, quero palavras que gerem vida*, desculpa aí, meu, mas eu não gosto disso aí, pra mim nunca vagou nada, nunca entendi, nunca participei, só sei que muitos de que gostei morreram por isso, mas nunca entendi por que morrer por isso (FERRÉZ, 2006, p. 16, grifo nosso).

E acrescenta:

E quer saber?  
NINGUÉM É INOCENTE EM SÃO PAULO.  
Somos todos culpados.  
Culpados.  
Culpados também. (FERRÉZ, 2006, p.16)

Ora, se o que está em questão são as complexas regras do jogo discursivo e todo o seu poder de manipular pautas de discussão e, com isso, manipular o imaginário e a

---

<sup>4</sup> Vale lembrar a fala com que Ferréz abre o romance *Capão Pecado*: “Querido sistema’, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa.” (FERRÉZ, 2013, p. 11).

<sup>5</sup> Termos adotados com a intenção de explicitar uma comum hierarquia preconceituosa estabelecida quanto a produtos culturais, que não é por mim compartilhada, entretanto serve, na prática, para segregar também aqueles que detêm o capital financeiro e o “cultural” daqueles que não têm capital financeiro e, por conseguinte “capital cultural”.

compreensão acerca da configuração do real, Ferréz torna clara a sua posição: não vai participar de construções discursivas fáceis, estereotipadas e manipuladoras, ele quer regras complexas, tais quais as que regem o âmbito discursivo e, por consequência, mantedoras da ordem, aquela mesma que segrega espaços, bens culturais e funções sociais de acordo com o poder aquisitivo, deixando claro que sua escrita, seu discurso, não é inocente, assim como não é nenhum outro, e que qualquer escolha feita por aqueles que detêm o poder da fala carrega a culpa, seja ela da omissão, que mantém um estado de coisas interessado em fazer funcionar o plano, seja aquela que desnuda os complexos jogos de poder e, portanto, são entraves ao funcionamento do plano.

Essa relação entre escrita e culpa, literatura e crime, extrapolou, no caso de Ferréz, os limites das discussões no campo da crítica literária e virou caso de justiça, literalmente. Depois de publicar o conto “Pensamentos de um correria” na página de Opinião do jornal **A folha de São Paulo**, “*em atenção (e não em resposta, esclareça-se)*” a um artigo assinado pelo conhecido apresentador de televisão Hulk, que conclamava contra o relógio/joia que lhe fora roubado” – como bem evidencia Silviano Santiago (2015, p. 13, grifo meu) – foi denunciado pelo Ministério Público de São Paulo por apologia ao crime. Em sua defesa, Ferréz declara que: “eram culpados todos os autores que li até hoje, como, por exemplo, Machado de Assis, Hesse, Gorki, Graciliano Ramos, etc. Afinal, fazer literatura é crime que todos nós cometemos juntos” (FERRÉZ, 2008 apud PATROCÍNIO, 2015, p. 478). Esse episódio, além de confirmar as afirmações da voz narrativa em “O plano”, evidencia a complexidade do jogo de enunciação em Ferréz, de modo a reforçar a ausência de inocência que ele declara no conto. Dito de outro modo, ao escolher o espaço de opinião de um jornal de grande circulação no país para publicar um texto ficcional que privilegia o ponto de vista do assaltante, que se “perguntava como alguém podia usar no braço algo que dá pra comprar várias casas na sua quebrada” (FERRÉZ, 2008 apud PATROCÍNIO, 2015, p. 478), deixando explícito o abismo social que separa as classes econômicas brasileiras, Ferréz embaralha os discursos referências e os ficcionais, num lance de bastante consciência da ausência de culpa no ato da escrita não apenas literária, mas também a referencial. Nas palavras de Carolina Barreto, o autor

tensiona o lugar do texto de opinião, evidenciando que este é uma fíctio, uma montagem, como o conto, a partir de determinado ponto de vista. Além disso, desestabiliza os objetivos da própria seção do jornal, pois ao escolher o



conto, mostra que a ficção seria mais potente em trazer à tona as divergências e as diferenças nos comentários dos leitores, por parte das tensões entre experiência e linguagem e pelos diferentes níveis de referência do texto no mundo (BARRETO, 2011, p. 90).

Esse duplo movimento operado por Ferréz, para além de demonstrar sua consciência de operação com a voz e a escrita ficcional, lança luz para o posicionamento ideológico que é inerente a todo e qualquer discurso, tido como ficcional ou não, inclusive daquele que emana a partir dos lugares legitimados/legitimadores de discursos – sobretudo aqueles que se rogam como imparciais, como as grandes corporações comunicativas brasileiras e seus imparcialmente bem-intencionados comunicadores. Os discursos que se projetam desse lugar, ao forjar uma imparcialidade, carregam a culpa da omissão que propicia a manutenção do abismo social narrado por Ferréz em “Relatos de um correria”, de que é sintoma a afetação dos leitores do jornal e a consequente ação do Ministério Público de São Paulo. Mas sendo culpados todos aqueles que escrevem, vale ressaltar, apenas alguns são denunciados por essa culpa, o que demonstra claramente como agem os “donos do poder”, que partem da presunção da culpa (não da inocência) de apenas alguns. Depois do episódio, Ferréz lamenta em seu *blog*: “Agora cabe a mim, explicar a minha família, que um texto fez eu ganhar uma mancha na minha vida, e explicar também que outro texto (o do Luciano Huck) que disse que esperava a ajuda do Capitão Nascimento, fazendo alusão a justiceiros, sequer foi mencionado” (FERRÉZ, 2008 apud PATROCÍNIO, 2015, p. 478).

A relação entre escrita e poder fica evidente na seguinte passagem de “O plano”:

Tô no buzão ainda e um maluco me encara, vai se foder, você é meu espelho, não vou quebrar meu reflexo, mas a maioria quebra, faz o que o sistema quer. *Quem gera preconceito é só quem tem poder, um sem o outro não existe*, o ônibus balança que só a porra, tenho até desgosto de continuar a escrever, mas comigo o plano não funciona.

Numa correspondência clara entre o ato de escrever e tomada de poder, Ferréz avisa que tomou o lugar de fala e não vai abrir mão dele e, mais que isso, deixa claro que o discurso que se produz a partir de seu lugar de fala não é inocente, como não é nenhum outro, e que não está a serviço da manutenção do plano, pelo contrário, pretende obstruir seu funcionamento. Assim sendo, podemos eleger, a partir das

reflexões até aqui tecidas, dois tipos de discurso que constroem o imaginário sobre o funcionamento da sociedade brasileira: 1) aquele inocente, a serviço da manutenção de um poder que promove a desigualdade, o preconceito e a segregação; 2) e aquele que nega a inocência, assume a culpa da escrita, e, com isso, evidencia e contesta essa ordem excludente.

Seguindo esse pressuposto, é possível estabelecer um traço de contiguidade entre inocência e violência, na medida em que uma postura inocente, no âmbito da escrita, como está sendo discutido aqui, promove a manutenção de uma ordem pautada na violência da desigualdade e da segregação, a “violência simbólica” de que fala Bourdieu (1989). A tomada do lugar de fala por aqueles que sempre estiveram fora dos espaços legitimados de produção discursiva e, junto a isso, a recusa da construção de um discurso inocente a partir desse lugar de fala levam à constatação de que a afirmação de certa inocência, ou a postura supostamente inocente ao escrever, é uma estratégia que busca encobrir uma estruturação social extremamente violenta, que dá legitimação de fala a alguns e a outros não, que dá acesso a bens culturais diversificados a alguns e apenas a subprodutos televisivos como *Casa dos Artista* e *Big Brother* a outros, que a alguns dá rosbife e segurança particular, enquanto a outros resta um transporte coletivo precário e no máximo “o dobro de cinco no bolso”.

O plano do qual fala Ferréz, portanto, não está relacionado somente a elementos de ordem da organização da sociedade brasileira – de base colonial e escravista e, por consequência, exploradora e excludente – assim como a instrumentos de ordem política e econômica, que, ao longo de nossa história, mantêm essa realidade; o plano do qual fala o autor está diretamente vinculado ao campo discursivo e, por isso, configurador do imaginário. O campo do discurso, ainda pensando nos termos de Bourdieu (1989), não deixa de ser também um campo de guerra, em que forças sociais disputam a hegemonia discursiva e, com isso, a configuração da realidade social, o qual, por muito tempo, legitimou uma imagem de Brasil inocente, promovendo o encobrimento das profundas raízes da violência estrutural de nossa formação nacional e, desse modo, mantendo sem abalos as bases de tal estrutura. Assim sendo, Ferréz explicita que, dentre os instrumentos legitimadores da desigualdade, do preconceito e da exploração, está a literatura.

A hegemonia discursiva é uma estratégia de dominação, uma vez que é através dos sistemas simbólicos que se projetam ideologias. Dito de outro modo, cabe aos

sistemas simbólicos, do qual faz parte a literatura, a construção de sentido para o mundo social, promovendo, portanto, ou a sustentação da ordem social, ou sua contestação. Estando esses sistemas em poder apenas de classes dominantes, é natural esperar que seja a projeção da ordem social percebida desse lugar que figure nas obras, pois, como aponta Bourdieu (1989, p. 11)

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”.

É por isso que o discurso contra-hegemônico que se projeta a partir dos autores da literatura marginal é tão potente no desnudamento das forças de poder em que estão envolvidos os discursos hegemônicos. Foi tendo em vista essas forças que procurei lançar luz sob a negação da inocência que faz Ferréz e seu consequente desnudamento da culpa inerente ao ofício de produzir discurso, sobretudo aquele que tem em vista a representação da ordem social.

A postura com a qual se alinha Ferréz, a que se declara culpada, busca evidenciar os mecanismos de legitimação e manutenção do poder. Ao elencar a construção discursiva como um desses mecanismo e jogar luz sobre o aspecto ideológico que a subjaz, o autor não apenas desnuda como se constrói o imaginário sobre a periferia a partir do discurso hegemônico, mas também evidencia a necessidade de se pensar como esse mesmo discurso construiu uma imagem de Brasil que apaga a marginalização e toda a violência que permite sua existência. Porém, como aponta Bourdieu (1989, p. 8), o poder simbólico “só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”, o que demonstra a complexidade dessa estruturação do poder. É nessa perspectiva que pode ser lida a declaração de Ferréz de que somos “todos culpados”, é atento a esse aspecto que Ferréz ressalta, em “O plano”, que muitos dos seus pares são cúmplices na manutenção do plano: “Tô no buzão ainda e um maluco me encara, vai se foder, você é meu espelho, não vou quebrar meu reflexo, mas a maioria quebra, faz o que o sistema quer” (FERRÉZ, 2006, p. 17).

Tendo em vista esse deslocamento que provoca Ferréz, através de seus contos-insultos, que se pode pensar as narrativas de **Ninguém é inocente** como representativas daquela terceira margem que mencionei no início deste trabalho, a “parabélum-passarinho”. Se contos são, para o autor, uma maneira rápida de insultar alguém, eles são, portanto, armas de combate. O inimigo a ser combatido é a estereotipação e o silenciamento das vozes marginalizadas e, obviamente, os seus promovedores, sendo, portanto, a construção discursiva o campo em que se trava o combate. Porém, as narrativas que se apresentam ultrapassam o nível do embate/combate e promovem uma série de desnudamentos que a colocam no âmbito da escrita-passarinho. Elas explicitam a estereotipação da margem e dos marginalizados e a violência que isso significa; explicitam a que interesses essa estereotipação responde; explicitam a complexidade do campo discursivo e a disputa entre as forças que o integram; e, o que é o mais importante, forçam a revisão de discursos já consolidados sob a urgência de evidenciar sua contingência ideológica e seus reflexos na realidade social.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. Obras escolhidas. v. 1.
- DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2012.
- FARIA, Alexandre et al. A parabélum e o passarinho: Entrevista com Allan da Rosa. **Revista Eletrônica Darandina**, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, dez. 2010.
- FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (Org.). **Modos da margem: figuras da marginalidade na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- FERRÉZ (Org.). Terrorismo literário. In: **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FERRÉZ. **Ninguém é inocente em São Paulo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Ferréz: ética e realismo. In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (Org.). **Modos da margem: figuras da marginalidade na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 456-481.