
**O MENINO DO MORRO VIROU DEUS: DA
DECODIFICAÇÃO DA CANÇÃO À
CONFIGURAÇÃO NA LITERATURA
MARGINAL.**

Alisson Cruz Soledade

Mestrando em História no Mestrado Acadêmico em História e Culturas da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap). Membro do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas – DÍCTIS. E-mail: alissonsoledade@gmail.com

O MENINO DO MORRO VIROU DEUS: DA DECODIFICAÇÃO DA CANÇÃO À CONFIGURAÇÃO NA LITERATURA MARGINAL.**"O MENINO DO MORRO VIROU DEUS": FROM DECODING THE SONG TO SETTING THE MARGINAL LITERATURE.**

Alisson Cruz Soledade

RESUMO

A canção "O Menino do Morro" foi, destacadamente, uma das músicas mais divulgadas do grupo de *rap* paulistano Facção Central. Este artigo versa sobre o processo de articulação entre o *rap* e a literatura marginal a partir da obra "O Menino do Morro virou Deus" de Bruno Rico. Assumidamente baseado na canção, o livro é o resultado da recepção, da decodificação da canção e da rearticulação da mesma dentro do campo literário. Assim, busco nesse artigo analisar quais elementos são compartilhados entre as duas obras, como essa operação refigurativa pôde ser desempenhada pelo escritor e como o *rap* e a literatura possuem diálogos profundos no cenário social brasileiro do início do século XX.

PALAVRAS-CHAVE:

Rap, Decodificação, Literatura Marginal.

ABSTRACT

The song "O Menino do Morro" was definitely one of the most propagated songs of the rap band from São Paulo Fação Central. This article focus on the process of articulation among rap and marginal literature, by reading "O Menino do Morro virou Deus", book by Bruno Rico. Assumedly based on the song, the book is the result of reception, decoding and rearticulation of the song within the literary field. Therefore, in this article I analyze which elements are shared by the two works, how the writer could reshape them and how rap and literature have deep dialogues in brazilian social scene on the twentieth century beginning.

KEYWORDS:

Rap; Decoding; Marginal Literature.

INTRODUÇÃO

No dia 05 de novembro de 2003, o grupo de *rap* paulistano Facção Central participou do maior festival de Hip Hop do país naquele período, o Hutúz¹. Naquele cinco de novembro, os *rappers* Eduardo e Dum Dum, componentes do Facção Central, fizeram uma apresentação no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, e receberam dois prêmios: Álbum do ano e música do ano. O álbum premiado foi o *Direto do campo de extermínio*² e a música, *O menino do morro*.

O Facção Central é um grupo de *rap* formado no final da década de 1980 na cidade de São Paulo por jovens do centro da cidade, especificamente do Cambuci. Tinha como principal referência o MC Nego, hoje conhecido como *rapper* Mag, e buscou, em 1990, através da aglutinação de membros do grupo Fator Extra, compostos por Dum Dum e Dj Garga, e do Eduardo - morador de um cortiço no Glicério e componente do grupo Esquadrão Menor - fortalecer e divulgar o Facção Central.

O grupo passou por diversas mudanças na sua composição, conseguindo sustentação na dupla Dum Dum e Eduardo. Com eles como cantores fixos, o Facção Central alcançou grande visibilidade nas periferias e nas favelas do país, principalmente de São Paulo. O grupo produziu seis álbuns em estúdio e um álbum ao vivo entre 1995 e 2006.

A premiação do Hutúz foi um momento especial para o Facção Central. Após ser acusado de promover apologia ao crime no videoclipe “Isso aqui é uma Guerra” no ano de 2000, o grupo lançou o álbum *A marcha Fúnebre prossegue* (2001) e o premiado *Direto do Campo de Extermínio* (2003). A premiação foi um dos sinais do efeito da nacionalização do grupo após a celeuma gerada pela acusação. Como a votação³ da premiação era realizada pela internet, toda a comunidade hip hop⁴ que tivesse acesso à rede poderia participar e selecionar

¹ O Hutúz era um festival de Hip Hop que acontecia no mês de novembro entre os anos de 2000 e 2009 no Rio de Janeiro. Organizado pela Central Única das Favelas (CUFA). O festival tinha na sua programação mostra de cinema, exposição de grafites, apresentação de break, torneios de basquete, debates e a premiação de artistas e produtores ligados a cultura Hip Hop no Brasil.

² Facção Central. **Direto do campo de extermínio**. São Paulo: Face da Morte, 2003. 2 CD.

³ O programa Yo! Mtv Raps!, bem como os portais Rap Nacional, Bocada Forte e Enraizados eram responsáveis por realizar a divulgação de eventos de Hip Hop no país. Esses portais divulgavam as agendas dos grupos e propagavam informações referentes aos festivais e shows de *rap* e assim os jovens conectados a essa cultura tinham nesses portais ferramentas de grande importância na extrapolação das suas redes de contatos e informações.

⁴ A parti de Damasceno (2007) é possível perceber como os agenciamentos e processos identitários conectados a cultura hip hop formavam uma comunidade. Comunidade imaginada compartilhada a partir dos códigos éticos e estéticos que norteavam as sociabilidades dos jovens hip hoppers.

seus favoritos nas categorias. A vitória do Facção Central em duas das principais categorias do festival sinalizou como o grupo tinha alcançado papel de destaque na cena Hip Hop daquele período.

Doze anos após a premiação no Hutúz, o poeta e escritor carioca Bruno Rico escreveu o romance *O Menino do Morro virou Deus* baseado na canção premiada do Facção Central. É sobre a relação entre a canção e o livro que discuto nesse artigo o processo de refiguração da canção ao ser decodificada e configurada na obra literária.

A dinâmica entre a obra e seu contato com o receptor, seja ouvinte ou leitor, proporciona compreender com profundidade a relação entre dois mundos, como Paul Ricoeur (1994) descreveu, mundo do texto e mundo do leitor⁵. A partir desse contato, no qual se destaca tanto o processo de configuração quanto a sua recepção, o estudo sobre a arte e a literatura ganha outros contornos ao se afastar da perspectiva marxista, que encontrava na obra uma duplicação de uma realidade externa a ela mesma, e da visão estruturalista que preconizava o texto como sua própria referência, negando assim a relação entre o mundo do texto e o mundo do leitor.

Nesse sentido, Ricoeur desenvolveu a concepção de tríplice *mimese*, ao analisar a capacidade criadora de toda narrativa, para indicar que mesmo onde existe a intenção de destacar uma realidade, uma experiência da pré-figuração do campo prático – *mimese I* - no processo de configuração da narrativa – *mimese II* – essa experiência ganha contornos reelaborados e na refiguração – *mimese III* - do ouvinte, leitor, receptor, a narrativa alcança diversas outras conotações. Esta indicação de Paul Ricoeur nos ajuda a problematizar a recorrente descrição do *rap* como uma música que descreve a realidade.

Desta maneira, ao afirmar que a ancoragem nos períodos prefigurados é uma das características fundamentais da *mimese* enquanto agenciadora dos fatos e estruturadora das narrativas, o filósofo francês defendeu que:

Se continuarmos a traduzir *mimese* por imitação, deve-se entender totalmente o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criadora. E, se traduzirmos *mimese* por representação, não se deve entender, por esta palavra alguma duplicação da presença, como se poderia ainda entendê-lo na *mimese* platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção (RICOEUR, 1994, v1, p.76)

⁵ A hermenêutica fenomenológica de Paul Ricoeur se refere a leitura, mas extrapola a mesma em uma perspectiva que depreender a leitura como recepção, apontando assim na direção da interação entre obra e receptor.

Diante disso, falar sobre a *mimese* é assumir a sua dimensão trifásica: prefiguração, configuração e refiguração. A prefiguração, *mimese I*, do campo prático é o momento pré-narrativo no qual as experiências, vivências, constituem a sua versão mais indiferenciada (BARROS, 2011, p.17). Dito de outra maneira: “é aqui que se encontram as questões relativas aos motivos que levaram determinados agentes a agir de maneira particular num momento específico” (NICOLAZZI, 2014, p.17).

Ao buscar narrar essa bagagem, entra-se no momento da *mimese II* ou configuração textual. Neste momento, “os elementos indiferenciados da ‘*mimese I*’ ganharão “um rosto”; a ação encontrará a carne de um discurso” (BARROS, 2011 p.21) e ,assim, ao construir uma narrativa sobre uma determinada experiência ou acontecimento, o indivíduo reelabora o tempo através da narração, pois toda narrativa não é mera cópia ou decalque, como Ricoeur afirmou, de uma situação dita real. A configuração, por mais que se busque reportar a um momento anterior ou uma “realidade”, insere na sua narração novos elementos por tentar elaborar uma constituição lógica para a intriga, ou seja, busca-se agenciar acontecimentos isolados em um todo compreensível, sintetizar o heterogêneo.

Desta forma, a *mimese II* é uma dimensão fundamentalmente criadora, mas não uma finalidade em si mesma, ou seja, a narração é apenas a mediadora entre a Vida (*mimese I*) e o leitor (*mimese III*) que recoloca a narrativa apropriada à dimensão da vida e, assim, o círculo se reinicia.

É interessante ponderar sobre a construção de uma obra literária que se baseia no *rap*. É sabido que a literatura marginal possui uma relação íntima com a cultura Hip Hop, mas a experiência de decodificação de uma canção para uma configuração de uma obra literária é algo novo e extremamente rico para entender a dinâmica que se dá entre diferentes linguagens e processos de recepção.

Quando Paul Ricoeur afirma que a obra só existe quando lida, ou escutada no caso da música, ele define que a narrativa não existe apenas como construção do autor e defende que só é possível compreender a produção a partir do círculo mimético além de afirmar que o terceiro estágio, a refiguração, é o “momento” no qual o ouvinte ou leitor decodifica a narrativa e esta passa a constituir sua própria vida.

Nesse sentido, ao defender que não existe um sentido fixo único, Stuart Hall (2002) preconizou a possibilidade de existência de três tipos de decodificação de uma mensagem. A primeira possibilidade seria a de aproximação entre a leitura e a preferência da

leitura construída pelo narrador; a segunda possibilidade seria o oposto, no qual a leitura seguiria uma linha oposicionista ao construído na narrativa e a terceira possibilidade, a negociada. Para Hall, “As leituras negociadas são provavelmente o que a maioria de nós faz, na maior parte do tempo [...] A maioria de nós nunca está completamente dentro de uma leitura preferencial ou totalmente a contrapelo do texto” (HALL, 2002, p. 371).

Bruno Rico, como ouvinte do Facção Central, tentou extrapolar as dimensões da canção em uma obra literária. Para isso, foi preciso decodificar a canção a fim de utilizá-la como referência. Segundo Hall, “cabe ao trabalho empírico dizer, em relação a um texto particular e a uma parcela específica da audiência, quais leituras estão operando” (idem, *ibidem*). Diante disso, é possível destacar qual escuta da canção O Menino do Morro Bruno Rico operou para construir sua narrativa literária.

Assim, torna-se necessário compreender a configuração da narrativa da canção O Menino do Morro do Facção Central, a decodificação da canção pelo escritor Bruno Rico, bem como quais elementos foram redimensionados na sua narrativa baseando-se na obra do Facção Central para construir a obra literária.

O MENINO DO MORRO

A canção O Menino do Morro é a quinta faixa do disco 1 do álbum Direto do campo de extermínio. A canção possui como base instrumental o *sample da canção Rock Wit You da* cantora estadunidense Alicia Keys e é cantada apenas pelo *rapper* Eduardo que empresta⁶ sua vocalidade para a voz narrativa desenvolver a história. A voz narrativa da canção é masculina, a qual narra a sua trajetória no crime, apresentando paulatinamente seus ganhos como traficante até se tornar um empresário de sucesso. Esta apresentação é realizada em quatro estrofes separadas pelo refrão da canção⁷.

Na primeira estrofe, é narrada a origem do narrador, ressaltando que, nesse caso, o narrador é também personagem central da história. São apresentadas as condições sociais que

⁶ Compreendo a voz como um efeito sonoro produzido pelo corpo, mas que não pertence a ele. A voz extrapola a geografia do corpo humano e ganha a dimensão social ao ser escutada. A partir disso, a voz produzida por Eduardo é emprestada para a performatização da canção pela voz narrativa da canção.

⁷ Como estratégia metodológica e narrativa as estrofes foram analisadas separadamente. Desse modo a referência da canção é realizada apenas na primeira estrofe sem a necessidade repetir a mesma nas seguintes citações da canção.

forjaram a entrada dele no tráfico de drogas e o resultado das subjetivações derivadas dessas experiências:

Zona Sul São Paulo hospital em Santo Amaro
 No prontuário um menino descrito como mulato
 Parto normal sem pai pra visitar
 Outro cu que pra pagar pensão só com DNA
 Filho da empregada do executivo
 Porco fritando filé mignon pros outros e arrotando ovo
 Filho do bebum em zigue zague no bar
 Serrando pinga, ficha de bilhar
 Sem anticoncepcional, plano e escolaridade
 Eu fui o oitavo a fugir do controle de natalidade
 Sem olho azul distante do padrão da Globo
 Não nasci pra ser o ator veado das oito
 De agasalho adidas soltando as faixas
 A pé no barro uma hora da classe pra casa
 Tudo indicava catador de ferro
 Ouvindo do porteiro não rasga o lixo do prédio
 Até que numa tarde lá no Barateiro
 Foi pro short meu herói de brinquedo
 Voltei pro morro assustado, mas de nariz empinado
 Orgulhoso com os moleques me abraçando admirado
 Fui rei por um momento sem choro sem lenço
 Sem ouvir não tenho dinheiro pra essa buceta de brinquedo
 Com 9 vi quem implora não honra o próprio saco
 Que vitória é resgate pago e sequestrado embalsamado⁸

O agenciamento das experiências indica como o narrador subjetivou diversas dimensões mais particulares, como o abandono paternal e o alcoolismo, até as condições sociais de exclusão mais coletivas, a distância da escola para casa e a pobreza por exemplo. Neste sentido, a voz narrativa aponta para o único instrumento encontrado para superar o que “tudo indicava”, ou seja, o crime é apresentado como a possibilidade de suplantação do arranjo social ou “que vitória é resgate pago e sequestrado embalsamado”.

Na segunda estrofe, o narrador descreve suas primeiras ações como criminoso, assim ele aponta questões ligadas ao consumo e ao reconhecimento, bem como ao tráfico de drogas como investimento:

Na World Tênis o mais caro da vitrine
 Constatou a fita no doleiro êxito no crime
 Aqualand, compra no porta mala
 A Brasília enferrujada ficou rebaixada
 Só que de aventura só vive indiana Jones
 Mansão, assalto a banco, sempre vai um na mão dos homi
 Nasci pra ser estrela não pra ser medalha
 Do arrombado que pro tráfico dá o cu e a farda

⁸ TADDEO, C.E. O menino do morro. Interprete: Facção Central. In: FACÇÃO CENTRAL. **Direto do campo de extermínio**. São Paulo: Face da Morte, 2003. 2 CD. CD 1. Faixa 05

Na bunda do Chevette um arsenal de polícia
Seis mil na Mini Uzi, dinheiro à vista
Com 15 precisei de decisão na vida
Comprei um quilo de farinha, tomei a biqueira de cima
Um alemão de 12, três moleques de oitão
Filmando o movimento da rua no portão
Pus um capuz tipo Hollywood, fui na sede
Só faltou o Oscar pra minha sexta-feira 13
Os trutas tesouraram a fuga do tal alemão
Morreu que nem puta gritando mãe no chão
Chacina consumada, sem baixa sem revide
A custódia da boca é nossa tem esfirra no Habib's
Com truta comecei a comandar de celular
Fui pra piso de granito, moveis do Interlar
Tudo certo menos a contabilidade do sócio
Subiu na 51 com Racumin no copo.

Nestor Garcia Canclini (2010) defende que o consumo não é uma prática mecanizada do sujeito alienado. Para ele, o consumo é uma forma participativa de pensar o social através de novas maneiras de se entender a cidadania na pós-modernidade. Assim, partindo desse pressuposto, consumir o tênis mais caro e o relógio *Aqualand* era uma forma de constituição do personagem que, a partir dos ganhos com as ações criminosas, consegue se inserir na lógica cidadã do seu tempo. O consumo tem papel de visibilizar ou invisibilizar e, nas lembranças da infância, ele sinaliza “o agasalho soltando as faixas” como uma das violências simbólicas sofridas. Posteriormente como criminoso, conseguia tornar-se visível a partir do consumo, porque “nasci pra ser estrela”. Diante disso, a própria noção de crime passa a ser repensada pelo narrador, deixando de significar apenas uma prática de desobediência às leis e passando a se constituir enquanto instrumento de luta por reconhecimento.

Ao narrar sua atuação como traficante de drogas, o narrador começa a delinear uma característica bastante presente na canção: a condição ética do traficante. Isto é sinalizado, inicialmente, nos dois últimos versos da segunda estrofe e é reforçado na estrofe seguinte:

O comando foi seco na bolsa da Nike
Na caguetagem três quilos de crack
Foi um cu que trampando pra mim comprou um barraco
Outro dia a mãe passou mal e eu socorri no meu carro
Traição ingratidão vai pro colo do diabo
Depois grita cada pingo de plástico queimado
Em respeito ao pai crente sem emprego
Banquei a porra do enterro
Com um senador me infiltrei na alta sociedade
Ascensão, revendas, apreensões do DENARC
Dono de joalheria, deputado federal

Artista modelo do domingo legal
Todos queriam, meu veneno na corrente sanguínea
Em troca restaurante chique, bebida fina
Cheira esgoto atrás da champanhe francesa
No Castelo de Caras é podre a realeza
No glamour do coquetel negócio firmado
Droga pro empresário meu serviço de jato
As bailarinas do programa sempre a fim de um programa
Perna aberta na cama por 5 grama
Lancei uma firma quente pra lavar o capital
No farejador no que é meu não tem cheiro
É o acerto com a federal
No Copacabana Palace, tipo Mega Star no Rio
O menino do morro já era uns dos donos do Brasil.

A construção da estrofe aponta duas dimensões éticas do personagem. A primeira é a valorização de uma performance no crime ligada à honra de tal maneira que a pena para a traição seria a morte. A segunda é um desdobramento da primeira: a justiça ao executar punições para aquele que o traiu e o reconhecimento do seu papel enquanto responsável por aquelas pessoas necessitada da sua ajuda está ligado diretamente à relação entre o mundo do crime e a honra.

Ao descrever a construção da sua rede de contatos nos diversos extratos sociais para fundamentar sua retórica sobre ascensão social, o narrador elabora a aproximação entre o traficante de drogas, os artistas e os políticos o que, de forma paradoxal, expõe na caracterização desses personagens um afastamento de nível ético. Enquanto sua atuação está alicerçada em uma dimensão ética fundada nas suas concepções de honra e justiça, os outros personagens são caracterizados como negociadores, individualistas que o procuram apenas para benefício próprio.

A diferenciação ética entre os personagens da narrativa aponta, para além dos limites do texto, a maneira como os próprios rappers do Facção Central compreendiam suas canções enquanto uma forma de crítica social, no entanto construída de forma ficcional. Especificamente sobre isso Eduardo afirmou:

A gente fez igual cantor sertanejo faz igual pagodeiro. Ele tem a família dele, ele é casado, mas na música dele ele tá perdendo uma mulher, ele tá querendo outra, é fictício, da mesma forma a gente fez isso⁹.

É possível, então, compreender de que modo a crítica social elaborada pelo Facção Central atravessa diversos pontos da narrativa. Não é apenas no conteúdo da canção,

⁹ Eduardo analisou o caráter mimético do videoclipe acusado de apologia ao crime. Nesse cenário que afirmou sobre a relação entre arte, ficção e realidade no Programa Agora é tarde com Sonia Abraão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jMtqwyLYp38>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

na trama maior representada pela ascensão do traficante de drogas, mas na forma como a intriga é configurada ao caracterizar os personagens, ao selecionar quais elementos externos ao texto são agenciados na narrativa para que a crítica ganhe relevância e aprofundamento.

Desse modo, na última estrofe, a conclusão da narrativa é realizada ao agenciar novamente as construções mais particulares da sua própria vida, como as relações familiares, às redes de associação com diversas instituições e grupos sociais:

Maior tempo que eu não vejo minha mãe, minha família
 Pela merda da religião me abomina
 Um dos filhos que eu assumi saiu de casa
 Quer ser o pai com Ar15, lançador de granada
 Filhos de algumas das putas sem caráter sem moral
 Que por crack chupava meu pau
 De vez em quando uma tonelada para civil por na tevê
 Pro secretário de segurança se aparecer
 Um preso pra ser resgatado de Sig Sauer e Fao,
 Pra sair pelo portão com o diretor dando tchau
 Dou risada de quem acredita na justiça
 Mais fácil camelo na agulha do que eu na delegacia
 Sou traficante intocável pro tribunal
 Que no foguete da NASA faz safári sideral
 Tô na lista VIP dos cassinos clandestino
 Quer ser presidente traz a campanha que eu financio
 Sou poderoso chefão, mas invisível como ar
 Igual o pastor da Universal atrás do altar
 O apresentador que te dá casa com mobília
 O sertanejo de CD de platina
 Vai vê seu time tem meu logo na camiseta
 Você compra no meu shopping, voa pela minha empresa
 Eu sou uma história de sucesso tipo Aristóteles Onassis
 Só que subi uma escada de sangue pra primeira classe

A concatenação das relações mais particulares junto às redes de associação com agentes da polícia, políticos e juízes, bem como a comparação com Aristóteles Onassis¹⁰ conclui a narrativa indicando a ascensão social do Menino do Morro. Essa estrofe serve como ratificação da ascensão, para tanto foram utilizados símbolos que fazem referência ao sucesso, como o filme o *poderoso chefão*, à religião ao citar a *Igreja Universal* e aos artistas da música sertaneja e de clubes de futebol.

A articulação desses diversos setores ao redor da biografia do Menino do Morro expõe uma reflexão sobre a criminalidade e sobre o retrato do traficante que se afasta da figura cruel ao passo que se consolida como negociador. Enquanto a trama é a ascensão

¹⁰ Aristóteles Onassis foi um mercador grego de origem pobre que ascendeu socialmente ao realizar uma série de investimentos na marinha mercante. Na década de 1970 foi considerado o homem mais rico do mundo, possuindo grande influência em Wall Street e com políticos americanos como J. F. Kennedy.

social, o narrador constrói uma imagem do tráfico como um exercício que exige uma determinada ética, a partir de uma posição externa à canção, para analisar o tráfico de drogas como algo além do comércio varejista. Essa ética aparece nas descrições das relações entre o Menino do Morro e seus familiares, parceiros de crime, além das análises sobre sua própria condição social. Entre as estrofes e ao final da última delas, o refrão reascende o tom do sucesso representado na vitória perante as dificuldades impostas pela origem, pelos problemas familiares e pelas configurações sociais:

O menino do morro virou deus, o poderoso chefe, a majestade
O teste da guerra ele venceu
Subiu uma escada de sangue pra primeira classe

A partir dessa análise, torna-se preponderante compreender como Bruno Rico, ouvinte do Facção Central, decodificou a canção de forma a utilizá-la como referência para a elaboração da sua narrativa literária, pois “sem leitor que o acompanhe, não há ato configurante em ação no texto; e sem leitor que se aproprie dele, não há mundo desdobrado diante do texto” (RICOEUR, 1997, p.283).

O MENINO DO MORRO VIROU DEUS

O menino do morro virou deus é um romance classificado dentro do campo da Literatura marginal. Segundo Waldilene Miranda (2011), a literatura marginal foi assim alcunhada por seus próprios escritores e envolve a relação entre produção, publicação, circulação e divulgação das obras. É necessário afirmar também que essas obras se articulam com o perfil sociológico dos escritores, com os contextos de produção e com as tomadas de posições política e ideológica.

Composto por duas partes, ele é apresentado como uma obra que possui referência fundante na canção o Menino do morro do grupo Facção Central. Assim, a trama do livro trata da biografia do narrador e personagem Julinho Faixa. A narração do livro é feita de modo a indicar que a história contada é uma autobiografia do narrador:

Minha vida tem tudo a ver com o país em que vivo, com a desigualdade social que cerca as grandes cidades e com a grande rede de corrupções que parece imperceptível aos olhos de alguns, e é especialmente para essas pessoas – que parecem não enxergar as verdades que são notórias a olho nu – que dedico a minha autobiografia. (RICO, 2015, p.7)

Compreender a dimensão da narração é salutar para evitar cair na *intetional fallacy*, ou seja, na perspectiva que acreditava ser possível encontrar na obra as características psicológicas do autor real. Nesse sentido, quando assumo que a narração é realizada por Julinho Faixa e que a história é voltada para sua autobiografia sigo as recomendações feitas por Ricoeur (1997, p.278) para quem existem mecanismo do autor se esconder ao longo do texto, estratégias estas que ele denomina de autor implicado. Assim, as posições políticas e ideológicas tão centrais na construção da literatura marginal são apresentadas não apenas pelo narrador Julinho Faixa, mas por uma série de outros personagens que, ao longo da narrativa, vão enunciando críticas e análises sobre situações políticas, econômicas e sociais.

É na descrição de dois personagens que encontramos a fundação do Julinho Faixa narrador: a tia Angelina e o irmão mais velho Gérson o qual, na primeira parte intitulada “Peixinho”, o narrador descreve desde seu nascimento na Zona Sul de São Paulo até o momento em que toma para si a primeira boca de fumo e começa a se tornar um dos líderes do tráfico de drogas na cidade. Um tipo de narração onisciente onde a voz narrativa descreve psicologicamente e socialmente amiúde as pessoas que fizeram parte da sua infância e adolescência.

Ao descrever sua família, ele destaca o papel da sua tia Angelina como a pessoa mais próxima a fazer o papel de mãe. Angelina desempenha o papel da memória do narrador, pois todo acontecimento contado antes do seu nascimento até o momento no qual ele adquire condições de narrar por si é remetido à fala da tia Angelina. Diante disso, todo o cenário descrito do seu nascimento até as suas características são definidas a partir da locução de Angelina:

Minha tia Angelina disse-me que chovia muito no dia que em que eu nasci [...] mas quando minha mãe deu a luz, a chuva cessou de forma surpreendente, minha tia ainda ressaltou que na hora o médico falou que o meu choro havia acalmado os céus[...] Eu sempre gostava de me lembrar disso nos meus momentos de tristeza, principalmente na infância e na adolescência[...] Quando eu me lembrava da frase do médico, eu achava realmente que era muito especial e que tinha poderes(RICO, 2015 p. 10)

A presença de Angelina ganha relevo ao longo da primeira parte por apresentar uma série de acontecimentos na vida familiar de Julinho os quais o personagem usaria como referência em toda a sua trajetória. O principal deles é a descrição do seu pai e da sua mãe. O pai alcoólatra, a mãe relapsa e a briga entre o casal são temas recorrentes sobre a descrição da

infância de Julinho. É narrado o abandono do pai e de que maneira isso afetou a dinâmica da família asseverando as dificuldades econômicas.

As críticas que o narrador realiza ao seu pai demonstram o caráter ético que opostamente encontra na relação com o irmão Gérson. O irmão se tornou referência ética para Julinho:

Eu sempre tive Gê como um espelho, ele sempre foi a personificação masculina mais próxima do que era pra ser um homem de verdade pra mim, já que eu não tinha e nem sabia o que era ter a figura de um pai. (RICO, 2015, p.37)

A construção desses personagens é realizada sempre em pares de opostos. Para elogiar Angelina, o narrador apresenta uma série de críticas à mãe e para demonstrar a importância do irmão Gê, ele enumera diversos acontecimentos envolvendo seu pai para demonstrar total afastamento com esse personagem.

Ao longo da narrativa, é possível perceber que a presença do irmão não se tornou referência ética apenas pela sua forma de agir, mas também pela maneira como morreu. Tudo isso edificou a construção ética de Julinho enquanto personagem. Gérson foi assassinado pelo namorado de uma mulher com quem ele havia se relacionado há algum tempo. Morto pelas costas, acusado injustamente de se envolver com uma mulher comprometida, Gerson continuou sendo um referencial para Julinho. A ética da justiça e da honra ligada à memória do seu irmão aponta também para a caracterização de uma perspectiva de masculinidade. Ser homem para Julinho Faixa era ser justo e honrado, característica fundantes para ele tanto nas relações com seus futuros filhos como na sua atuação como traficante. A morte do irmão foi o ponto de virada que guinou o personagem para os trabalhos no ramo do tráfico de drogas.

Após a morte de Gérson, Julinho começou a se envolver com um dos comandos do tráfico do morro. Participou de assaltos, ganhou a confiança do líder do grupo e pouco a pouco foi crescendo dentro da hierarquia da facção. Aos 17, em parceria com o personagem Mané Rainha, organizou a primeira tomada da biqueira, boca de fumo que pertencia a um grupo concorrente. A relação com Mané Rainha expõe a ética da atuação de Julinho Faixa. Quando tomou a biqueira, decidiu matar todos os inimigos de frente, porque, segundo ele, matar pelas costas não era algo que um homem deveria fazer. Posteriormente, ao descobrir que Mané Rainha estava desviando dinheiro da boca, o assassinou envenenado.

A parte II do livro é intitulada Peixão. É nesse momento que o narrador descreve como passou de traficante a empresário de grande versatilidade. Tornou-se empresário de jogador de futebol, dono de casas de eventos e boates para tornar seus negócios ilícitos

invisíveis. Nas boates de luxo, conheceu artistas e políticos famosos, tornando-se reconhecido por esses investimentos e não pelo tráfico de drogas. Contudo, em meio a negociações com um doleiro, é convidado a conhecer o grande distribuidor de drogas do país. Nesse momento, o narrador explica que não existe grande produção de drogas no país e que a maior parte dos produtos é importada de outros países. A importação é feita pelo personagem Vilela que redistribui para os principais traficantes do país.

Vilela é o sábio, aquele que desconstrói o pensamento do personagem e o força a andar em direção à uma análise da sua atuação como traficante de forma mais profunda. É na amizade com Vilela que Julinho Faixa desenvolve a crítica às maneiras como o Estado lida com o tráfico de drogas, na relação com personagens da alta classe como políticos e empresários consegue elevar seu empreendimento a um nível superior. A presença de Vilela na narrativa não representa apenas a ascensão social do personagem Julinho Faixa, ela aponta o amadurecimento do personagem. A utilização de palavras e construções semânticas mais elaboradas é encontrada na descrição do narrador após a inserção de Vilela na história. Essa influência torna a compreensão da trama mais profunda, pois pensa o papel da memória na linguagem empregada enquanto Julinho narra o passado de forma mais coloquial e de forma mais elaborada quando se refere a sua vida pós- Vilela. Isso remonta a um ponto de vista da memória como reprodutibilidade de um acontecimento. Desta forma, ao narrar sobre a infância e a adolescência, ele se utiliza de uma linguagem mais coloquial. A mudança do personagem é acompanhada da mudança da linguagem, havendo assim um entrelaçamento entre passado e presente através da linguagem na construção da autobiografia do Julinho Faixa.

Enquanto na primeira parte Gérson era o referencial de paternidade para Julinho, na segunda parte, Vilela ocupa esse espaço. O contato entre os dois se fortalece e Vilela apresenta políticos de grande visibilidade no cenário político nacional. Os acordos realizados entre eles para investir em campanhas partidárias denotam como, paulatinamente na construção da narrativa, vai havendo um distanciamento do morro para os bairros luxuosos, do tráfico de drogas varejista para o narcotráfico internacional e como a venda de drogas nas comunidades mais pobres é possível graças às articulações que existem fora dali.

O livro é finalizado com uma reflexão do narrador que pensa a sua própria trajetória articulando sua história particular com as configurações sociais e com a história do país:

É muito louco ver um país sendo movido com o dinheiro da droga, esta mesma droga que eles dizem ser ilegal, só que é na ilegalidade que esse gigante se move, sempre foi assim, desde Cabral[...] Quando nasci, as coisas eram diferentes; meu país me deu as costas, me estapeou a face, cuspiu em mim, tirou o que eu mais gostava, quis que eu odiasse, e de tanto ódio eu consegui virar o jogo, e hoje eu o amo, amo por ser a terra que me transformou no que sou[...] Eu também sou uma história de sucesso tipo Aristóteles Onassis, só que eu subi uma escada de sangue para a primeira classe. (RICO, 2015, p.399- 400)

A decodificação operada por Rico apresenta uma gama de elementos retirados da canção. É possível encontrar na configuração da trama, nas construções dos personagens e nas críticas as maneiras como a sociedade estava organizada conexões com a gramática do *rap*. Uma das mais marcantes é a relação entre a ética do crime e a honra, no entanto a que tem maior relevo é a forma como ambas as narrativas elaboram uma crítica ao Estado a partir da fala do próprio personagem traficante:

Tanto no *rap* quanto na *literatura marginal* temas como a violência[...] o preconceito e as desigualdades econômica e social são muito frequentes e as respectivas performances revelam uma postura *política* [...]e ideológica que insere o sujeito da enunciação em uma posição de agente social, que vê a palavra como instrumento de mudança. (MIRANDA, 2011, p.5-6)

Enquanto nas canções do Facção Central essa postura é construída pelo modo do grupo de apresenta-las como uma reflexão e associa-las com as maneiras de agir perante à sociedade, a literatura marginal de Bruno Rico se vale dessa mesma condição para desenvolver a intriga de modo a utilizar seus personagens e o narrador como forma de construir uma trama que indica as relações entre a criminalidade, as condições sociais e o papel dos grupos sociais abastados dentro do panorama do tráfico de entorpecentes.

A aproximação da literatura de Bruno Rico com a canção do Facção Central pode ser encarada então como uma leitura negociada tal qual pensada por Hall. Negociada, pois compartilha uma série de códigos e referenciais ligados à canção, mas a extrapola quando se utiliza de outro campo da linguagem, a literatura, para construir sua posição, inserindo assim uma série de características, personagens, acontecimentos que não existem na canção.

CONCLUSÃO

Reconhecer o diálogo entre a literatura marginal e o *rap* é um exercício que desdobra uma operação de assunção de uma posição de aproximação e distanciamento. O

distanciamento mais evidente ligado as diferentes linguagens empregadas para as construções das narrativas. A aproximação mais manifesta é a posição dos seus autores quanto ao caráter politizado das suas obras. Contudo, percebo que nesse imbricamento de linguagens e posturas éticas-estéticas, a aproximação entre literatura marginal e *rap* se dá pelo pertencimento a mesma comunidade interpretativa. Segundo Stanley Fish (1992, 1993), os significados não seriam determinados apenas pelos códigos textuais encontrados nas obras, nem pela operação de decodificação do leitor. A compreensão de uma determinada construção estaria ligada as formas como culturalmente certos padrões de operações de compreensão são construídos dentro de uma determinada comunidade:

Entendimento não se deve ao fato de eu e ele compartilharmos uma linguagem, no sentido de conhecermos os significados das palavras individuais e as regras para combiná-las, mas deve-se a que uma maneira de pensar, uma forma de vida nos compartilha e nos implica num mundo de objetos, intenções, metas, procedimentos, valores etc. que-já-estão-no-seu-respectivo-lugar; e é assim que quaisquer palavras que pronunciemos serão entendidas como necessariamente referidas às características desse mundo. (FISH, 1992, p. 192)

Desta maneira, Bruno Rico conseguiu decodificar a canção o Menino do Morro o mais próximo de uma leitura preferencial por pertencer a mesma comunidade interpretativa dos *rappers* do Facção Central. Em 2012, Rico já afirmava o papel que o *rap* e o Facção Central possuíam na sua vida:

Conheci o rap nacional nos anos 90 através dos Racionais, assim como muitos; mas só fui me aprofundar na cultura hip hop anos mais tarde através do meu irmão, que começou a me levar para shows, me mostrar alguns CDs de grupos que eu até então não conhecia, e um desses em especial foi o Facção Central, um grupo que eu posso dizer que ajudou na minha educação em diversos sentidos, assim como outros, mas Facção e Racionais foram primordiais em uma época de formação de opinião. Sabe como é, adolescência, várias coisas fervilhando na cabeça, e essa é a hora do ser humano tomar um caminho, e ainda bem que eu tomei o caminho da informação, que automaticamente te transforma em uma pessoa melhor, mais articulada, mais culta, mais crítica, e mais um monte de coisa. A informação tem esse poder, e o rap sempre me informou, sempre ajudou na minha autoestima de jovem negro e pobre. Assim eu conheci o rap nacional; sabe aqueles amores que duram a vida toda? Pois então, assim sou eu com a cultura hip hop. (RICO, 2012)

A importância do papel dado a produção artística do Facção Central na vida do escritor Bruno Rico é justamente encontrada na operação literária em “O menino do morro virou Deus”. É o retorno que o escritor dá a essa cultura que, segundo ele, tão fortemente influenciou a sua formação. Essa significância que a arte ganha ao ser decodificada e inserida na vida do ator social é o que Paul Ricoeur (1994) denominou de refiguração.

Portanto, a refiguração é o resultado que a canção alcançou na vida do escritor Bruno Rico. A construção de sentido que existia na música foi decodificada a partir do pertencimento a mesma comunidade interpretativa e reconfigurada na literatura. O círculo mimético descrito por Ricoeur (1994) alcança assim sua plenitude no momento em que a obra deixa de ser apenas um ato configurante e passa a fazer parte do mundo de quem a recepcionou e, nesse caso, a canção do Facção Central ultrapassou a construção da configuração e afetou diretamente a vida do escritor Bruno Rico. Na escrita da sua obra, o círculo hermenêutico se reinicia, no qual a recepção de seu livro vai gerar novas decodificações e refigurações. Mas essa já é outra história.

FONTES

TADDEO, C.E. O menino do morro. Interprete: Facção Central. In: FACÇÃO CENTRAL. **Direto do campo de extermínio**. São Paulo: Face da Morte, 2003. 2 CD. CD 1. Faixa 05.

Facção Central no Programa Agora é tarde com Sonia Abraão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jMtqwyLYp38>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

RICO, Bruno. **O menino do morro virou Deus**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2015.

RICO, Bruno. **Opinião Periférica com Bruno Rico**, 2012. Disponível em: <<http://www.noticiario-periferico.com/2012/10/opinioao-periferica-com-bruno-rico.html>>. Acesso em: 15 de fev. 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José D'Assunção. **Paul Ricoeur e a Narrativa histórica**. História, imagem e narrativas. Rio de Janeiro, n.12, p. 1-26, abr, 2011.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Trad. Mauricio Santana Dias, 8 Ed, Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2010

DAMASCENO, F. J. G. As cidades da juventude em Fortaleza. In: **Revista Brasileira de História**, vol 27, nº 53, São Paulo, jan/june, 2007. p. 215-242

FISH, Stanley Eugene. Como reconhecer um poema ao vê-lo. In “**Palavra**”, no. 1. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1993.

_____. Is there a text in this class? . In **ALFA: Revista de Linguística**, v. 36, 1992 - O texto: leitura e tradução Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/107690>>.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MIRANDA, W. S. **Diálogos possíveis: do rap à literatura marginal**. Darandina Revisteletrônica, v. 4, p. 1-18, 2011.

NICOLAZZI, Fernando. Paul Ricoeur (1913-2005). In: Maurício Parada. (Org.). **Os historiadores clássicos da história**, vol. 3. 1ed.Campinas: Vozes, 2014, v. 3, p. 15-45.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (tomo 1)**. Tradução Constança Marcondes Cesar Campinas, SP: Papyrus, 1994.

_____. **Tempo e narrativa (tomo III)**. Tradução Roberto Leal Ferreira, Campinas, SP. Papyrus, 1997.

Artigo recebido em abril de 2016. Aprovado em junho de 2016.