

**Ferréz en el círculo de los violentos: Ecos eruditos de la barca de Caronte
en la escritura marginal en “O ônibus branco”**

Thiago Carvalhal
Universidade Federal do Rio de Janeiro - CAPES
Traducción de Oscar Zambrano

Resumen

Aproximar la narración del cuento “O ônibus branco” a aquellas sobre el mito de la barca del infierno es observar rastros de lo hegemónico en la escritura marginal, dirigirse hacia un tipo de información que se encuentra relacionada con las construcciones simbólicas de una cultura de instrucción y lecturas eruditas. ¿De qué lugares toma referencias la escritura producida más allá de los márgenes de la ciudad formal? Tal cuestionamiento impone una investigación que incide sobre la idea de que ciertas narrativas populares encuentran eco en lecturas más allá de aquellas disponibles en los medios masivos y acogen un repertorio culto.

Palabras clave

autoficción – autorrepresentación – literatura brasilera contemporánea – literatura marginal – violencia

Publicado en el libro *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), el cuento “O ônibus branco” de Reginaldo Ferreira da Silva, Ferréz, narra una parte del trayecto recorrido por sujetos marginales cuyas vidas fueran segadas en el cotidiano violento de las periferias de São Paulo. Viajando a bordo de un insólito autobús blanco (haciendo referencia, en ese contar, a las narraciones de la barca del infierno), dos de esos sujetos transmiten sus relatos a un Ferréz personaje de la narración, que sube al autobús inadvertidamente.

El mito de la barca del infierno tiene, en sus diferentes figuraciones, conforme sus diversos contares, una presencia común en ellas, la del personaje de Caronte, el conductor de la barca, aquel que tiene por ocupación el traslado de las almas de los muertos de un margen a otro del primer río del infierno, el Aqueronte, frontera entre el mundo de los vivos y de los muertos. Ese río de aguas oscuras y pestilentes sólo podría ser atravesado por aquellos que, muertos y enterrados, hubiesen pagado una moneda por el precio del viaje, o estarían condenados a esperar cien años antes de embarcar. En el cuento, el autobús-barca es conducido extrañamente por un conductor borrado de la narración, perdiendo importancia para el transporte, como vehículo y medio para llegar al infierno. Así, el personaje que gana relevancia con la supresión de un posible conductor está consolidado en la figura del propio Reginaldo (“Nal”) como personaje de Ferréz. Es él quien se embarca como Dante y quien, guiado por Marquinhos y China, a modo de Virgilio, recorre parte del camino de la condenación.

De las diversas lecturas del mito, la que gana más importancia, en cuanto a diálogo con el cuento de Ferréz, tal vez sea la que hace Jorge Luis Borges al recuperar, como título de la colección de novelas policiales que organiza juntamente con Adolfo Bioy Casares llamada “El Séptimo Círculo”, aquel que en el canto XII de *La divina comedia* de Dante Alighieri es el lugar de destino final de los violentos, lugar de pena y condena eterna para tiranos y asaltantes, perpetradores de daño al prójimo, pero también para aquellos que se hacen mal a sí mismos, como los suicidas y los audaces.

Así, el autor brasileño rescata el modelo mítico para la construcción de su narración, dialogando no con una forma específica, sino con diversas versiones de aquellas que lo interpretan, como por ejemplo, la del mito oral de la Antigüedad clásica, de autoría colectiva y referencia en lo que se concibe como cultura occidental, la de Dante Alighieri (escrita en la

primera década del siglo XIV), o la de Gil Vicente (representada por primera vez en la corte portuguesa durante la segunda década del siglo XVI). Su personaje, narrador intradiegetico de la trama, en fuga, perseguido por enemigos que disparan contra él, sube al autobús blanco y, a fin de cuentas, ileso, recorre una parte del camino donde encuentra compañeros y amigos del pasado, víctimas y verdugos de la *Vida Loka*, de la violencia relacionada al delito y de la realidad dura de las *quebradas* (villas miseria de São Paulo), en el traslado hasta el lugar donde cumplirán sus destinos finales. La *saudade*, en sus aspectos de melancolía y nostalgia, da el tema para el cuento, y recuperar las historias de aquellos que se fueron, los que ahora llenan el autobús y recorren callados su itinerario, es recuperar la máxima de que la vida del crimen “no compensa”¹ (FERRÉZ, 2006:50), como lo deja muy claro la certeza de que ese autobús blanco, como la barca del infierno, “va a continuar teniendo nuevos pasajeros, siempre, siempre, siempre” (FERRÉZ, 2006:51). Para la lectura del cuento, como *corpus* literario principal, y para que se pueda proceder al diálogo intertextual con las diversas manifestaciones literarias del mito de la barca del infierno de manera que se torne posible, a partir de lo aparente, llegar a aquello que se encuentra velado en cuanto objeto apropiado, serán fundamentales algunas consideraciones acerca del hacer literario de lo marginal y del movimiento hip-hop, tanto como sobre el universo cultural de la periferia. Así, en la próxima sección será abierto un pequeño paréntesis sobre los procedimientos de autorrepresentación en la producción simbólica del margen y de su diseminación, apoyándose en los aportes teórico-conceptuales de autores como Zygmunt Bauman y sus formulaciones sobre el refugio, Jesús Martín-Barbero en el abordaje de la cultura juvenil, Néstor García Canclini en lo que respecta a los medios y las mediaciones de masa, Michel de Certeau y su concepto de *braconnage*, y autores como José Manuel Valenzuela Arce, Micael Herschmann y otros para las nociones pertinentes al dominio cultural del hip-hop y de las periferias, notables fuentes de inspiración del quehacer literario de Ferréz.

Autorrepresentación y diseminación (Un paréntesis sobre el quehacer literario de los márgenes y el movimiento hip-hop)

Reapropiaciones y resignificaciones son engendradas en uno y otro lado de las fronteras que demarcan espacios periféricos y áreas centrales de la cultura y de la ciudad que se interpenetran. Son producidas a partir de innumerables fragmentos y restos – de experiencias vitales, noticias, e imaginarios colectivos, actualizando y poniendo en circulación códigos, valores y todo un *ethos* del sujeto periférico, construyendo imágenes persistentes sobre la vida y la cultura del subalterno.

Frente a los prejuicios y a la actitud excluyente enfrentada hace décadas y siglos, emerge una producción abusadora, desafiante, violenta. En ese lugar lo marginal asume sus discursos como armas, como máscaras performáticas, y toma por asalto el micrófono y la palabra (cantada, contada, oral, escrita). Mientras visibiliza las divergencias entre centro y orillas del tejido urbano, social y cultural, va afirmándose a sí mismo y buscando conquistar espacios en este nuevo centro que está en todas partes y en ningún lugar. Derrumbando barreras y murallas, cavando trincheras y ocupando posiciones, traba las nuevas luchas internas en el campo de la cultura.

Instrumentos importantes para la reconstrucción de una identidad juvenil y comunitaria debilitada y más directamente asociada a los estigmas por cuenta de un fuerte prejuicio de lugar que asocia los individuos a una especie de esencia derivada del territorio periférico en el que nacen o viven, el rap de los deshechos humanos se proyecta como la principal arma en la lucha por la reconstrucción de la identidad del subalterno. Un estilo musical, y más recientemente literario, que se manifestó, se fortaleció o se reconfiguró en la ciudad de São Paulo a finales de los años 1980 y, principalmente durante las últimas dos décadas, abrió espacio para un nuevo

¹ Es necesario llamar la atención sobre los pasajes del cuento citados en este trabajo que tuvieron traducciones nuestras, ya que Ninguém é inocente em São Paulo, hasta el momento, no ha sido publicado en español.

momento en el universo de las construcciones simbólicas. En este contexto se afirma un nuevo modo de representar los sectores periféricos de la gran urbe: Un mundo antes asociado a la falta de todo lo que caracterizaba la ciudad formal comienza a surgir también como espacio de cultura. Los habitantes de estos territorios populares, vistos fundamentalmente como ladrones, asesinos, vagos, drogadictos, marginales, delincuentes y machistas, comienzan a balbucear un discurso que se manifiesta como una especie de contra-discurso en el cual contestan y cuestionan las injusticias de un sistema perverso, o buscan legitimar una actitud comunitaria y colectiva, que funda su prestigio en otros valores, en otro *ethos* y otras estrategias de pertenencia o a ciertos escenarios de la vida urbana más relacionados a los dramas de la exclusión social, de la violencia, de las prácticas delictivas y de las drogas, y a la crónica de los hechos comunes y corrientes de un mundo donde las transgresiones se incorporan a lo cotidiano.

Representación de una nueva subjetividad (joven, periférico, inmigrante, pobre, estigmatizado) que transforma el discurso oral difundido a través de la música en instrumento de legitimación y representación de los sectores populares, el hip-hop se hace oír en las manifestaciones literarias de Ferréz. Como enuncia Roberto DaMatta: “la música popular – tanto como la política, la economía, la religión, la literatura erudita, (...) y las artes – es vehículo a través del cual la sociedad se revela, dejándose percibir como totalidad dinámica, viva y concreta”² (1994:60).

Como producción musical, el rap es consumido y diseminado dentro de los límites de las fronteras de las *favelas* y suburbios y más allá de ellas, en la radio y en la televisión y a pesar de los esfuerzos de criminalización y silenciamiento que enfrentan por parte de los medios corporativos y del Estado. No hace mucho, los grandes vencedores del Video Music Brasil de 2011, premio de MTV Brasil, fueron artistas del rap, como los raperos Emicida y Criolo. Pero esa consagración del hip-hop no es un hecho aislado o reciente: vale la pena recordar la presentación, y la premiación, de los Racionais Mc's en el mismo premio, a finales de la década de 1990, por su álbum “*Sobrevivendo no Inferno*” (1997).

El reconocimiento de esas elaboraciones discursivas como objetos de cultura (en sus distintas formas de expresión estética) y de los esfuerzos para la consagración de carreras, obras y movimientos culturales, como legítimos y relevantes objetos de estudio tiene el mérito de privilegiar esta producción no canónica en aquello que ella tiene de fuerza irreprimible, innovadora, reconfiguradora, constituida a partir de sucesivos silenciamientos y fragmentaciones, rupturas y desvinculaciones a cada paso recorrido en dirección al reconocimiento, con sus estrategias de lucha y afirmación de lugares no hegemónicos.

¿Cómo se procesa su diseminación? ¿Cómo ocurre su concepción como objeto cultural? ¿A través de qué estrategias esos artistas buscan la consagración, el reconocimiento y el prestigio cultural y social? ¿Qué temáticas y procedimientos recuperan y manifiestan cuando ponen en circulación sus crónicas de la vida en la periferia? ¿Qué rol cumple, en ese ámbito, la “Literatura Marginal”, como movimiento cultural, crítico y político?

Respuestas a esas preguntas pueden ser cruciales para el estudio de estas manifestaciones de sujetos en reconocida condición de vulnerabilidad cultural que en sus actos de habla y en sus producciones estéticas construyen un cuerpo discursivo en el que se articula la resignificación de una identidad y la reivindicación de los códigos y formas de convivencia de determinadas redes sociales que viven bajo una lógica de poder y un régimen de socialización diferenciados. Estas formas distintas de expresión nos revelan una red olvidada de historias, memorias e imágenes que acaban por darle existencia, para los lectores, a la realidad de los subalternos, habitantes de espacios como *Capão Redondo* (*favela* de San Pablo). Es desde las brechas y de los no-lugares que comienzan a hablar, rimar, cantar, narrar y escribir los subalternos en discursos no siempre toscos balbuceos comenzando a lo que se puede reconocer como la nueva dicción de la literatura del siglo XXI.

Respuestas a las preguntas formuladas arriba pueden llevar más allá: pueden generar reflexiones sobre la más reciente producción cultural e literaria de la metrópolis, dejando

² La traducción es nuestra.

entrever el papel de los diferentes sujetos que negocian y luchan en el complejo campo que constituye la escena artística en la contemporaneidad. Pueden incluso ayudar en el proceso de la problematización de los olvidos, de las lagunas de la memoria que nos impiden leer el presente, a partir del momento en que tengamos el coraje de aceptar el embate crítico involucrado en la acción de pensar los campos de batalla de la cultura que hoy ponen en diálogo los márgenes de la ciudad y de la sociedad y la academia.

Nuevas tecnologías, especialmente internet, como medio de divulgación y difusión, la democratización de la informática, la popularización de medios digitales de publicación y la facilitación del acceso a lo que es producido en las comunidades periféricas por sus propios sujetos sociales son actualmente herramientas e indicadores de que la cultura que se procesa y se proyecta de esos espacios tiene medios alternativos, con lógicas y estrategias propias de diseminación de memoria colectiva, tanto de la favela para la favela como de la favela hacia afuera, en un quehacer descrito por Michel de Certeau como un “hacer con”, híbrido y realizado a partir de reapropiaciones. Un concepto que consigue lidiar con ese quehacer marginal con mayor refinamiento es el de *braconnage*, en aquello que tiene de “actividad ilícita y contingente”, como “una invasión, un desbordamiento, un camuflaje” y “un modo singular de enunciado estético, político o histórico (...) comprometido con el espacio que es suyo” y que “apoya las relaciones interculturales en términos [de] camuflaje, mimetismo, traducción o resistencia”, en las palabras de Simon Harel (2005).

Esa representación de ciertas dimensiones de lo que sucede en los espacios populares resignifica lo que desde afuera era considerado una práctica delictiva, pone en circulación nuevos códigos de sociabilidad y se muestra como una forma nueva de procesar la realidad vivida en estos territorios de la inclusión perversa. Asimilando ritmos de la cultura de masas, noticias de los grandes conglomerados de la prensa corporativa, un mirar más crítico hacia las problemáticas sociales más cercanas y elementos de las raíces rurales de la generación anterior o elementos más asociados a la diáspora negra norte-americana, estos subgéneros de la música y de la literatura comienzan a constituir una verdadera subcultura fundada en la oralidad que pasa pronto a manifestarse en las iniciativas literarias en cuanto crónicas y representaciones de esos territorios y de la vida de sus personajes, ayudando a los habitantes del otro lado de la frontera (al lado de la sociedad mayoritaria) a leer y comprender mejor esas realidades.

Diálogos: desembarcando de la(s) barca(s) y tomando el autobús blanco (Contactos y lecturas intertextuales)

Responder a la indagación “¿Qué lecturas hizo Ferréz?” es intentar acceder a una información vaga y reticente. No se puede precisar qué es lo que de hecho leyó Ferréz, con qué profundidad el autor procedió la lectura de un texto, o incluso qué interpretaciones hizo Ferréz como lector de un escrito. Qué libros, qué textos, se hallaban disponibles, cuáles despertaron en él el interés por la lectura, que conocimiento fue absorbido o refutado, cuanta información se procesó en esa lectura, etc., todos esos datos que, incluso relatados, listados o inventariados (por el propio autor, y por más ávido lector que Ferréz, como se sabe³, de hecho sea) no logran explicar todos los ámbitos y aportes del mito, o de los textos en él fundados, como referencia para su cuento.

³ El mismo Ferréz responde a esa pregunta en una entrevista dada al programa Espaço Aberto en el episodio “Periferia de São Paulo es reconocida como un lugar en el que se hace literatura”, del canal por asignatura Globo News, de 06 de mayo de 2011, disponible en la [www](http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM1503264-7823-PERIFRIA+DE+SAO+PAULO+E+RECONHECIDA+COMO+UM+LUGAR+QUE+SE+FAZ+LITERATURA,00.html) en <http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM1503264-7823-PERIFRIA+DE+SAO+PAULO+E+RECONHECIDA+COMO+UM+LUGAR+QUE+SE+FAZ+LITERATURA,00.html>.

Lo que se hace presente no son referencias o citas “visibles”, como citas textuales o huellas objetivas de textos de autoría ajena, ni extrapolaciones en conformidad con una u otra manifestación literaria (u oral) de la barca del infierno, sea ella de la narrativa oral mítica, colectiva, de la Antigüedad, sea de la épica en la *Comedia* de Dante Alighieri, o de la alegoría moral en el *Auto de la Barca del Infierno* del teatro de Gil Vicente. Son reminiscencias y fragmentos de lecturas y relecturas, contadas y recontadas y diseminadas en la red de conexiones intangibles de conocimiento e información que se procesa en los diversos ámbitos de la cultura. Son textos disponibles casi subliminalmente, constantemente recogidos y reprocesados en el medio social, en esferas restrictas propias del conocimiento escolar, literario o académico, pero también evidenciadas en los medios de comunicación, entretenimiento, información y propaganda, de la cultura de masas –bordeando algo tan inexacto que a veces es tomado como “inconsciente colectivo”, por frívolo que sea, por más vaciada de sentida o valor teórico que hoy sea la expresión.

Si por un lado tales contenidos pueden ser inmediatamente identificados en el registro formal y estructurado, sólido y cerrado, que es el texto literario, por otro lado configuran como un ejercicio brutal el que consistiría en recoger algunas de las incontables presencias a disposición en lo masivo, lo que se mostraría totalmente imposible dado lo inabarcable o incompleto de su condición. Cómo lidiar con el volumen absurdo de informaciones que crece exponencialmente en el ámbito de las producciones simbólicas de los medios de comunicación de masa y de los vehículos de información de la contemporaneidad, además de aquello que se encuentra catalogado y archivado (o inaccesible por no haberlo sido), si ya es abundante e incontable en lo que se refiere a libros, es algo que no se puede dirimir.

Por eso, incluso bajo el riesgo de limitar el abanico de referencias, dejando de fuera algunas que, por ser ignoradas o de difícil precisión, pueden haber contribuido a formar de modo más inmediata el marco de la elaboración de “O ônibus branco”, fueron escogidos los textos del campo de la literatura como “fuentes” de lectura. Es en el diálogo entre lo erudito y lo marginal que, por el desplazamiento y por la transversalidad, gana potencia expresiva el cuento de Ferréz.

En la concepción de la Antigüedad clásica, la barca de Caronte representa el pasaje de la vida a la muerte narrando el recorrido entre instancias de la existencia humana, entre el estar en el mundo, vivo como cuerpo animado, y el hecho de ya no estar más. El muerto accede, cruzando la frontera hacia el más allá de la existencia terrena, a otro modo de “estar presente”, consciente, todavía animado, haciendo uso de los sentidos y de la capacidad de desplazamiento en el espacio y en el tiempo como parte de ese nuevo modo de existir, de una continuidad en la muerte que se concilia con la existencia en vida.

Mientras que en la *Divina comedia* el personaje de Dante está vivo, y en cada encuentro con los muertos y con los demonios esa condición es afirmada, en el *Auto de la barca del infierno* uno está seguro de que la totalidad de los personajes tipificados se encuentra muerta, sin que se pueda de forma alguna refutarlo, bajo pena de, al hacerlo, tornar la propia narración inverosímil. Es en la duda que se construye la primera adherencia del mito al cuento de Ferréz: queda establecida la incapacidad del lector en precisar, de modo claro, si el personaje de Ferréz consigue, de hecho, salir ileso de los disparos de que fuera blanco. De esa forma el autor pone a su personaje entre ambas narrativas: el relato de la muerte y el relato de la barca del infierno, un estar entre la vida y la muerte que vuelve posible su interacción con Marquinhos y China.

Los personajes Marquinhos y China, también introducen un dato nuevo en lo que atañe a las analogías del Virgilio de la *Comedia*, porque si son interlocutores del protagonista, no sirven de guías a Ferréz. Ambos se ofrecen a transmitir un mensaje, a traer al protagonista la memoria de los amigos que se fueron, al establecimiento de una melancólica nostalgia que cumple una función moralizante resumida en sus diálogos, como cuando China se remite a su hermano, Chininha, y a sus padres, al decir “Diles que no compensa, no compensó pa’ mí, los extraño, abrázalos por mí” (FERRÉZ, 2006:50). Marquinhos y China, como los muertos de la Antigüedad, conservan su condición humana, mantienen su carnalidad. Pueden extrañar, pueden

aprender, y revelan haber accedido, en la muerte, a un esclarecimiento que no pudieron tener en vida. Seguramente demasiado tarde, todavía les fue concedido transmitir ese conocimiento, transmitir esa enseñanza.

El desplazamiento en el tiempo y en el espacio, emprendido por el autobús, guiado por un Caronte –sin voz o papel desempeñado, sin presencia narrativa, apenas un conductor imaginado o inferido– convertido en una imprecisa escenografía plana, como un tipo en la obra de Gil Vicente disminuido al punto de convertirse en mero figurante (o, más radicalmente, en pieza de escenografía), no es el desplazamiento que realizan los personajes de Dante y Virgilio al recorrer a pie los círculos del infierno, dentro de un tiempo que si no es cronológico es al menos lineal, interactuando con los muertos que encuentran, o con los demonios, ni es aquel desplazamiento frenético de los personajes del *Auto*, entre las barcas de la condena y de la salvación, ya sea en la presencia del Diablo-Caronte (el personaje más provechoso y luminoso de la pieza alegórica), ya sea en la presencia del Ángel-Caronte (monótono y sin brillo). El movimiento de los personajes de Ferréz, incluso dentro del autobús, no existe, está vedado por motivos que no son totalmente esclarecidos, pero que se realizan como entredichos de desplazamiento y de voz, a ejemplo del fragmento en el cual se destacan los puntos que subrayamos:

- Ferréz, mirá quien está allá en el banco del frente.
- ¿Quién?
- El William.
- Carajo, no lo creo, llámalo, fuimos todos criados juntos, no creo que él esté aquí también.
- Hay un problema, **él no puede pasar a esta parte del autobús, él tiene que quedarse allá en frente**, vos sabés, ¿no?
- Hizo algunos quilombos. (...)
- ¡Che! Todo el mundo está aquí, el Rodriguito (...), quería preguntarle si...
- Nada de eso Ferréz, **nosotros no podemos hablar con ellos**, pero el bondi está lleno de amigo nuestro hasta allá en frente, fijáte... (2006:50-51)

Este movimiento define una dimensión amplificadora del autobús: las otras presencias, a diferencia de Ferréz, Marquinhos y China, no pueden participar del diálogo, no pueden moverse, como que restringidas a su propio lugar en el autobús, circunscritas a su propio lugar, a un singular círculo de violentos, en ese infierno anterior al infierno como destino final, y que remite seguramente a la condición carcelaria, a la detención. El tiempo es anacrónico: en él muertos en diferentes momentos se detienen en un mismo lugar en un mismo instante, todos presos a una misma coordenada en el tiempo de la narración. Allí, como en los círculos de la *Comedia*, hay jerarquías de faltas y penas. Allí, por otro lado, como pena que no fuera imputada a los condenados de la obra de Dante Alighieri, ciertos criminales son condenados al silencio, del que sólo consigue libertarse el propio autor, no por el delito o por la fuga, sino a través de la literatura, y sus interlocutores, que tienen, en sus padecimientos, una voz limitada –porque cumple una función estricta– y limitadora, unida al discurso de valores, de una instrucción y de un aprendizaje ejemplar, pero de gran importancia en tanto que señala un proceder y un valor alineado al propio contexto de la escritura marginal y de la ética del hip-hop, el de señalar una salida de las prácticas delictivas y un ejemplo a ser seguido.

Aquel que baja del autobús blanco, incluso con la promesa de rescatar precariamente del olvido a aquellos que se fueron a través de la memoria nostálgica en un momento feliz, profetizada por Marquinhos en el trecho “a ver si te recordás desto, yo voy a volver, cuando vos tengás la mayor alegría de tu vida” y confirmada por el protagonista cuando, casi en una epifanía, se da cuenta de “que la mayor alegría de mi vida va a ser cuando mi hijo nazca” (2006:51), es un Ferréz no más perseguido por verdugos o enemigos, sino un individuo mortificado por la experiencia de lo insólito, por la memoria de una visión aterradora de un

autobús-barca repleto de antiguos amigos y conocidos, de vidas perdidas cegadas violentamente, sujetos destinados a la condenación, al silencio, al infierno y al olvido.

Mientras que Dante sigue su periplo y eventualmente llega al paraíso, la redención de los violentos, de los de las *quebradas* –aunque el cuento no lo parezca, textualmente, lo ratifica cuando termina en el diálogo de Ferréz protagonista, cuando vaticina en el último párrafo, “Llegué a casa y aún no conseguí parar de llorar, pues sé que el autobús va a continuar teniendo nuevos pasajeros, siempre, siempre, siempre” (2006:51)– parece residir en la potencia transformadora de la literatura en tanto memoria, cuando es instrumento de voz y proporciona al menos a uno de aquellos condenados la promesa de que su ejemplo estará disponible en la escritura de Ferréz autor. Y en la certeza de que Ferréz estará a salvo, y vivo, y que cada uno de aquellos pasajeros también, mientras el escritor pueda contar la historia de los silencios y de los gritos de las orillas.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo (2006). *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- ALIGHIERI, Dante (1998). *A divina comédia. Inferno*. São Paulo, Editora 34.
- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- BENJAMIN, Walter (1994). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 197-221.
- CERTEAU, Michel de (2003). *A invenção do cotidiano: I. artes de fazer*. Petrópolis, Vozes.
- CHARTIER, Roger (2002). *Os desafios da escrita*. São Paulo, UNESP.
- DAMATTA, Roberto (1994). “O poder mágico da música de carnaval (Decifrando Mamãe eu quero)”. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro, Rocco, 59-89.
- FERRÉZ (2005). *Amanhecer Esmeralda*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- FERRÉZ (2005). *Capão pecado*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- FERRÉZ (2005). (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro, Agir.
- FERRÉZ (2011) *Manual práctico del odio*. Buenos Aires, Corregidor.
- FERRÉZ (2003) *Manual práctico do ódio*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- FERRÉZ (2006). *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (2006). *Consumidores e cidadãos: conflitos culturais da globalização*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1995) *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. 2ª ed. Buenos Aires, Sudamericana.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (2005). *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da intelectualidade*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- GINZBURG, Carlo (2006). *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Companhia das Letras.
- GUHA, Ranahit. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- HALL, Stuart (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (Org.). Minas Gerais, Editora UFMG.
- HALL, Stuart (1996). “Identidade Cultural e Diáspora”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24,68-75.
- HALL, Stuart (1984). “The narrative construction of reality”. *Southern Review*, v.17. n.1.
- HAREL, Simon (2005). “Braconagem: Um novo modo de apropriação do lugar?”. *Interfaces Brasil/Canadá*, n.5. Rio Grande, FURG/ABECAN, 211-229.

HERSCHMANN, Micael (2000). *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

MARTIN-BARBERO, Jesús (2008). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

NASCIMENTO, Érica Peçanha (2009). *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro, Aeroplano.

PIMENTEL, Ary; PINTO, Ricardo. (org.) (2005) *As vozes do mudo: uma antologia mínima de Ferréz, Paulo Lins e Marçal Aquino*. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras UFRJ e Confraria do Vento.

ROCHA, Janaina, DOMENICH, Mirela y CASSEANO, Patrícia (2011). *Hip Hop – a periferia grita*. São Paulo, Parábola.

SAÏD, Edward W (1996). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras.

SAÏD, Edward W (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

VALENZUELA ARCE, José Manuel (1999). *Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite*. Rio de Janeiro, UFRJ.

VICENTE, Gil (1996) [1517]. *Auto da barca do inferno*. São Paulo, Ateliê Editorial.