

(IN) SSCRIÇÕES PERIFÉRICAS

AS VOZES E OS CORPOS
RASURANDO O CÂNONE
LITERÁRIO BRASILEIRO

Grau Zero

Revista de Crítica Cultural

Volume 10, número 1 jan./jun. 2022 ISSN 2318-7085

ISSN 2318-7085

GrauZero

■■■ Revista de Crítica Cultural

Dossiê:

(In) scrições periféricas: as vozes e os corpos rasurando o cânone literário brasileiro

Organização:

Maurício Silva da Anunciação

Mércia de Lima Amorim

Paulo Sérgio Paz

ISSN 2318-7085

GrauZero

■■■ Revista de Crítica Cultural

Dossiê:

(In)scrições periféricas: as vozes e os corpos rasurando o cânone literário brasileiro

Organização:

Maurício Silva da Anunciação

Mércia de Lima Amorim

Paulo Sérgio Paz

Fábrica de Letras
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Departamento de Linguística, Literatura e Artes do Campus II da
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Grau Zero	Alagoinhas	v. 10	n. 1	p. 1-418	jan./jun. 2022
-----------	------------	-------	------	----------	----------------

© 2022 by Editora Fábrika de Letras
Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II
Departamento de Linguística, Literatura e Artes (DLLARTES)
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Rodovia Alagoinhas/Salvador BR 110, Km 3 — CEP: 48.040-210 Alagoinhas — BA
Telefone: (75) 3163-3515

Editor: Prof. Dr. José Carlos Felix

Organização deste número:
Maurício Silva da Anunciação
Mércia de Lima Amorim
Paulo Sérgio Paz

Equipe editorial:

Prof. Dr. José Carlos Felix
Antonio Cláudio da Silva Neto
Edivonha Leite dos Santos
Marcelise Lima de Assis

Preparação de texto:

Antonio Cláudio da Silva Neto
Edivonha Leite dos Santos
Marcelise Lima de Assis

Capa: Marcelise Lima de Assis

Concepção da capa: Calila das
Mercês Oliveira

Editora Fábrika de Letras

Coordenação: Profa. Dra. Edil Silva Costa
Editor-Chefe: Roberto Henrique Seidel
Editora assistente: Profa. Doutoranda Gislene Alves
da Silva

Revisão linguística:

Ana Fátima Cruz dos Santos
Antonio Cláudio da Silva Neto
Crizeide Miranda Freire
Edivonha Leite dos Santos
Eider Ferreira
Felipe Santos da Silva
Gabriel Vidinha Corrêa
Marcelise Lima de Assis
Maurício Silva da Anunciação
Moisés Henrique de Mendonça Nunes
Paulo Sérgio Paz

Revisão de inglês:

José Carlos Felix

Revista Grau Zero – E-mail: grauze-
ro.uneb@gmail.com

Sítio de internet:

<http://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero>

Ficha Catalográfica

Grau Zero — Revista de Crítica Cultural, do Programa de
Pós-Graduação em Crítica Cultural, da Universidade
do Estado da Bahia, Alagoinhas: Fábrika de Letras, v. 10, n. 1, jan./jun.
2022.

Semestral
ISSN 2318-7085 online

1. Crítica cultural. 2. Cultura. 3. Literatura. 4. Modos de produção.

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora.
Todos os direitos reservados à Fábrika de Letras.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)

Reitora: Adriana dos Santos Marmori Lima
Vice-Reitora: Dayse Lago de Miranda
Dep. de Linguística, Literatura e Artes — DLLArtes
Diretora: Profa. Dra. Áurea da Silva Pereira

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural — Pós-Crítica
Coordenação: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos
Vice-Coord.: Prof. Dr. Cosme Batista dos Santos

Laboratório de Edição Fábrica de Letras
Coordenação: Profa. Dra. Edil Silva Costa
Editor: Prof. Dr. Roberto H. Seidel
Editora assistente: Profa. Doutoranda Gislene Alves da Silva

Dossiê: (In)scrições periféricas: as vozes e os corpos rasurando o cânone literário brasileiro. *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Alagoinhas, v. 10, n. 1. 2022. ISSN 2318-7085 online.

Conselho Editorial:

Anna Paula Vencato (UNESP),
Arlete Assumpção Monteiro (PUC-SP)
Carla Moreira Barbosa (UFF)
Christina Bielinski Ramalho (UFS)
Dulciene Anjos de Andrade e Silva (UNEB)
Edil Silva Costa (UNEB)
Frank Nilton Marcon (UFS)
Juciele Pereira Dias (UFF)
Lauro José Siqueira Baldini (UNICAMP)
Lucília Maria Sousa Romão (USP)
Marcelo Alario Ennes (UFS)
Maria de Fátima Berenice da Cruz
Marilda Rosa Galvão Checcucci Gonçalves da Silva (UFMA)
Marildo Nercolini (UFF)
Mauren Pavão Przybylski (UNAM, MX)
Maurício Beck (UFF)
Patrícia Kátia da Costa Pina (UNEB)
Paulo César Souza Garcia (UNEB)
Sônia Maria dos Santos Marques (UNIOESTE)

SUMÁRIO

Apresentação <i>Maurício Silva da Anunciação, Mércia de Lima Amorim, Paulo Sérgio Paz</i>	11
Cenografia literária no discurso periférico <i>Nação Zumbi</i> de Marcelino Freire <i>Edmar Ferreira de Matos, Jarbas Vargas Nascimento</i>	21
Dualidade sacrificial: abandono social e violência em Marcelino Freire <i>Rubens Corgozinho</i>	45
Ex-cêntricos e exo-canônicos: a poesia oral do <i>poetry slam</i> <i>Fabiana Oliveira de Souza</i>	63
Autorrepresentação e verdade: dissidência sexual no <i>poetry slam</i> <i>Mariana de Oliveira Costa</i>	87
A análise do racismo no conto: <i>Nós matamos o cão-tinholo</i> <i>Robson Batista Moraes</i>	101
Um corpo que carrega saberes: memória e ancestralidade em “Sabela”, de Conceição Evaristo <i>Gabriel Vidinha Corrêa</i>	119
Barra funda, de João Antonio: a arquitetura da violência <i>Maisa Cristina Santos, Rauer Ribeiro Rodrigues</i>	139
Literaturas subterrâneas: literaturas que circulam para além do cânone escolar <i>Sahmaroni Rodrigues de Olinda</i>	161
Contribuições sócio-históricas do movimento negro: rasuras epistêmicas para uma pedagogia antirracista <i>Paulo Gustavo da Costa Santos, Cirlene Cristina de Sousa</i>	183
Educação (in)sensível amazônia nos anos de (1920-1950) do Séc. XX: travessias de vida e vivências de Alfredo, do carocinho de Tucumã ao ginásio <i>Leomax Cardoso Machado</i>	199
Um mapeamento Riot Grrrl: práticas feministas em canções de protesto <i>Juliana Miranda</i>	231

Jorge Amado e os estudos de uma cultura popular <i>Maria Lúvia Ferreira dos Santos, Márcia Rios da Silva</i>	253
Memória soterrada, diálogos ausentes: as palavras impossíveis de Rosana Paulino <i>Thiago Grisolia Fernandes</i>	267
Memórias de um sobrevivente, o real e a ficção <i>Tiago Lopes Schiffner</i>	285
Benó como representação transgressora em Al Berto na obra <i>Lunário</i> <i>Erivaldo Santos de Sousa</i>	309
O que pode a periferia? <i>Thábara S. Garcia M. Torres</i>	329
Uma leitura de a ninfa do teatro amazonas <i>Tatiana Cavalcante Fabem, Gilson Penalva</i>	345
Resenha — <i>O fuxico de Janaína, Nós de axé, Meu avô é um tata</i> — o imaginário afro-brasileiro em três obras da literatura infanto-juvenil contemporânea <i>Ari Lima</i>	363
Entrevista — (In)scrições periféricas: as vozes e os corpos rasurando o cânone literário brasileiro — Entrevista com Sílvio Roberto Oliveira <i>Mauricio Silva da Anunciação, Paulo Sergio Paz</i>	371
Sobre as autoras e os autores	403

APRESENTAÇÃO

A presente edição da Revista Grau Zero, organizada pelos estudantes do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia, traz um dossiê temático voltado para pensar as relações e tensões entre literatura e periferia a partir dos novos espaços, novas vozes da cena literária brasileira contemporânea. Partimos da premissa de acolher trabalhos inéditos que se voltem para as representações/figurações periféricas na literatura brasileira contemporânea em suas múltiplas linguagens, a partir de construtos teóricos diversos, como a crítica literária, os estudos culturais, os estudos feministas, de raça, gênero e sexualidades, dentre outros.

Na virada do século XX para o XXI o campo literário brasileiro ganhou um novo campo de pesquisa: a periferia. Um novo cenário se forma em função de novos movimentos socioculturais da juventude periférica. Esses movimentos socioculturais se dão com a ruptura do campo literário na contemporaneidade, dois momentos marcam esse cenário: o primeiro é o lançamento do romance *Capão Pecado* (2000) do escritor Ferréz e o segundo momento, com mais penetração nos espaços periféricos, foi o surgimento do Sarau da Cooperifa (2000) que se alastrou por toda periferia paulistana e ganhou o país. Sérgio Vaz em *Manifesto da Antropofagia Periférica* (2007), diz que “a periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune”. A periferia se torna o palco de encontros culturais e literários, um espaço que só surgia nos noticiários pela ótica da violência, agora também aparece nas páginas culturais, mesmo à revelia de uma sociedade cada vez mais preconceituosa, que tem uma visão colonial, racista, machista, sexista, homofóbica, sorofóbica e estereotipada sobre pessoas e espaços que estão à margem.

Considerando a importância das culturas periféricas no cenário literário e cultural contemporâneo, propusemos o dossiê intitulado *(In)scrições periféricas: as vozes e os corpos rasurando o cânone literário brasileiro* recebeu artigos, ensaios e resenhas que versam sobre literatura e periferia em suas diversas linguagens e formas. Cabe ressaltar que a noção de periferia é tomada aqui não apenas pela noção geográfica de espaço, lugar afastado do centro, mas, sobretudo uma periferia cultural, que está afastada dos grandes centros culturais. Por isso, discussões que giram em torno das Literaturas Indígenas; Literatura negro-brasileira; Literatura LGBTQI-APN+; Literatura da Aids; dentre tantas outras vertentes que rasuram o cânone literário nacional e são aceitas nessa edição.

Assim, abrimos esse dossiê com o artigo *Cenografia literária no discurso periférico Nação Zumbi*, de Marcelino Freire, de autoria de Edmar Ferreira de Matos e Jarbas Vargas Nascimento que, como o título antecipa, toma a produção de Marcelino Freire para pensar a cenografia literária periférica como movimento estético, deslocando-se para autores marginalizados pelo cânone. Para tanto, os autores mobilizam a noção de cenografia periférica, entendida como uma dimensão polifônica enunciativa transgressora, que, a partir do tensionamento com *Nação Zumbi*, provoca rasuras no cânone, ao mesmo tempo em que faz emergir imagens de sujeitos articulados e firmados no espaço periférico.

Do mesmo modo, o artigo *Dualidade sacrificial: abandono social e violência em Marcelino Freire*, de Rubens Corgozinho, explora a prosa contística de Marcelino Freire para pensar dimensões dualísticas ancoradas no conceito de sacrifício voluntário. O autor atenta para como a prosa de Freire enreda abandono e violência como forças complementares. Essas que incidem nos entrelaçamentos de sua escrita, fato que provoca transformações nas quais as vozes dos sujeitos

marginalizados emergem como marcadores notáveis da realidade social entrecortada pelo abandono e violência.

Já em *Ex-cêntricos e exo-canônicos: a poesia oral do poetry slam*, de autoria da professora e pesquisadora Fabiana Oliveira de Souza, propõe uma reflexão sobre como o movimento artístico-literário *poetry slam* vem mobilizando sujeitos periféricos a ressignificarem as noções da produção poética contemporânea brasileira pelos mais diversos grupos sociais marginalizados. Tomando como objeto de estudo as produções de poemas de duas poetisas-*slammers* brasileiras, aliadas às suas performances, a autora coloca em xeque as noções tradicionais de literariedade ao confrontar uma compreensão conservadora e antiquada de produção poética validadas pelas culturas grafocêntricas. Além disso, digno de nota também é o fato de como a pesquisadora atesta a potência emancipatória de um movimento que recupera e reafirma a tradição das poéticas orais, sobretudo na dimensão performativa oral, firmada em um posicionamento marcadamente decolonial.

Em uma tônica semelhante, Mariana de Oliveira Costa amplia o debate sobre as possibilidades transformadoras produção poética-performática contemporânea brasileira seus desdobramentos com as questões de diversidade, representatividade, gênero e corpo em *Autorepresentação e verdade: dissidência sexual no poetry slam*. Para a pesquisadora, a dimensão plural, contestadora e fundamentalmente inscrita na corporeidade, configura-se como um território aberto indistintamente aos sujeitos e sujeitas, particularmente das mulheres lésbicas, isso na medida em que tomam para si os meios de produção, criação, recriação e autorrepresentação de si próprias. Atrelada às noções de alteridade e interseccionalidade, a força performativa dos corpos potencializa vozes outrora subalternizadas, ao mesmo tempo que irrompe espaços para a afirmação de corpos políticos.

O racismo, em suas mais perversas e aviltantes formas de atravessamento, é o mote proposto por Robson Batista Moraes para refletir sobre o contexto sociorracial moçambicano em *Análise do racismo no conto: Nós matamos o Cão-Tinhoso*. Moraes articula uma leitura crítica do conto do escritor Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964, por meio do viés dos estudos culturais, com vistas a revelar de que maneira a falaciosa premissa de supremacia branca europeia da segregação dos povos, pela noção de ração, firmou as bases das mais variadas formas de expressão do racismo — opressão, desprezo e humilhação — persistentes até hoje nas mais diversas formas de comportamentos sociais e culturais.

A ancestralidade africana, evocada pela potência das memórias individuais e coletivas, configura-se nos fios condutores de *Um corpo que carrega saberes: memória e ancestralidade em "Sabela", de Conceição Evaristo*, do professor e pesquisador Gabriel Vidinha Corrêa. Partindo da novela intitulada com o mesmo nome da personagem protagonista, Corrêa percorre os espaços mais recônditos dos matizes que compõem as escrevivências de Conceição Evaristo com vistas a dimensionar de que maneira marcadores sociais da diferença como classe, gênero e raça provocam fissuras no tecido social, isso quando arrolados às forças simbólicas inscritas nos corpos atravessados pela memória e ancestralidade constitutivas da cultura afro-brasileira.

A tensão entre sujeitos cujos corpos e histórias encontram-se peremptoriamente invisibilizados em uma arquitetura sócio-cultural apagadora dos marcadores sociais da diferença são o tema de *Barra Funda, de João Antonio: a arquitetura da violência*, de Maisa Cristina Santos e Rauer Ribeiro Rodrigues. Em uma leitura a contrapelo de *Barra Funda*, os autores assinalam como a noção marxista da identidade de classe e da mobilização da literatura pode operar como instrumental capaz de provocar dissonâncias no corpo social coletivo pela humanização, na qual a divisão estamen-

tal se converte em reconfiguração de paradigmas da desfragmentação dos seres.

Em *Literaturas subterrâneas: literaturas que circulam para além do cânone escolar*, do professor e pesquisador Sahmaroni Rodrigues de Olinda, traz à baila as rasuras infligidas nas materialidades do livro editado e canonizado nos espaços físicos e simbólicos da escola e academia, isso por meio da circulação de outras formas e materialidades literárias como os circuitos artísticos-literários produzidos por artistas de Fortaleza. Por meio de uma abordagem cartográfica dos inúmeros processos formativos e dos circuitos criados pela juventude artística “não legitimada” da capital do Ceará, o pesquisador mergulha no subterrâneo cidadão para trazer à superfície uma plethora de materialidades artísticas e culturais, essas que circulam pela capital cearense em espaços mais diversos como ruas, saraus, feiras e centros culturais.

As rasuras epistêmicas também se configuram como o mote elegido por Paulo Gustavo da Costa e Cirlene Cristina de Sousa para avaliar os avanços no combate ao racismo no tecido social brasileiro em *Contribuições sócio-históricas do movimento negro: rasuras epistêmicas para uma pedagogia antirracista*. No lastro de um debate que aponta para os riscos de uma história única, os pesquisadores colocam em perspectiva histórica o fato de que não podemos perder de vista os avanços das políticas públicas no campo das questões étnico-raciais dos últimos anos, já que são resultados incontestáveis do pioneirismo dos movimentos que pautaram as lutas por uma educação antirracista. Todavia, salientam os autores acerca da necessidade de reavivar a todo momento o caráter dinâmico da resistência, o que evidencia a maneira como a compreensão desse passado histórico reafirma o imperativo e a urgência das lutas do presente.

Perspectiva histórica desponta também na abordagem escolhida pelo pesquisador Leomax Cardoso Machado para

refletir, contextualizar e propor uma leitura a contrapelo dos embates às ideologias eurocêntricas em *Educação (In)Sensível Amazônia nos anos de (1920-1950) do séc. XX: travessias de vida e vivências de Alfredo, do carocinho de Tucumã ao ginásio*. Enredando um conjunto de fragmentos da prosa ficcional do escritor Dalcídio Jurandir (1909-1979), busca-se por meio do método dialético, através do tensionamento que rasura os limites impostos entre fatos e ficção, reconstruir imagens das vivências constitutivas do processo formativo e educacional ancoradas em saberes reveladores acerca de uma pedagogia do “(in)visível e (in)sensível” pouco conhecida pelos outros brasis sobre o vasto universo da Amazônia paraense do séc. XX.

O contexto de pluralidade e complexidade dos modos de produção e circulação dos artefatos culturais contemporâneos é inquestionavelmente aferido pelas reflexões de *Um mapeamento Riot Grrrl: práticas feministas em canções de protesto*, da professora e pesquisadora Juliana Miranda. Em estudo de orientação cartográfica, descortina-se um amplo panorama dos modos de produção de mulheres feministas inscritas na cena contemporânea da versão brasileira do fenômeno mundialmente conhecido como *Riot Grrrl*. O vasto catálogo de bandas brasileiras inscritas no movimento que mobiliza ativismo social desfaz qualquer noção preconcebida de produção cultural acrítica, assinalando para a urgência em ouvir as vozes e gritos que conclamam formas de subjetivação de matizes do feminismo nos espaços ditos alternativos.

Em *Jorge Amado e os estudos da cultura popular*, a pesquisadora Maria Lívia Ferreira dos Santos e da pesquisadora e também professora Márcia Rios da Silva propõem uma abordagem interseccional entre Geografia, Estudos Literários e Estudos de Cultura popular para pensar as materialidades constitutivas do feminino inscritas nas espacialidades da cidade de Salvador na prosa literária de Jorge Amado. Da mobilização de um conjunto de textos do escritor baiano, em tensi-

onamento com uma teia de reflexões de pensadoras contemporâneas, emerge uma rede de subjetividades incrustados tantos nas personagens quanto nos espaços transitados por elas e entrecortadas por dimensões identitárias, memorialistas, simbólicas e afetivas.

Ampliando o escopo do debate da cena cultural contemporânea diante das rasuras provocadas por uma produção artística transmidiática, Thiago Grisolia Fernandes propõe uma leitura da obra da artista brasileira Rosana Paulino no ensaio *Memória soterrada, diálogos ausentes: as palavras impossíveis de Rosana Paulino*. Com o objetivo de compreender o lugar da produção da artista brasileira circunscrito na história cultural afro-brasileira, o pesquisador constrói uma cena pontuada por apagamentos, silenciamentos, opressões e gestos de resistência atravessados por uma *poiesis* que visa a afirmar o lugar da mulher negra na formação histórico-social nacional.

Em *Memórias de um sobrevivente, o real e a ficção*, Tiago Lopes Schiffner explora como o escritor Luiz Alberto Mendes rasura os limites tênues entre fato e ficção por meio do romance autobiográfico. Entrecortada por uma cronologia de eventos enredados pelas memórias do narrador, que vão da tenra idade à vida adulta, emerge uma tocante crônica dos acontecimentos e da cena sócio-histórica brasileira das décadas de 1960-1970.

Transgressão e ruptura das formas, dos procedimentos narrativos e convenções da tradição literária compõem o *tour de force* mobilizado por Erivaldo Santos de Sousa em *Beno como representação transgressora em Al Berto na obra Lunário*. No lastro de uma escrita que eclipsa as fronteiras entre as instâncias autor, narrador e personagem, Souza explora a prosa labiríntica por meio das errâncias do escritor Al Berto, *nom de plume* de Alberto Raposo Pidwell Tavares que, em sua postura contestadora, irrompe contra todas as formas de convenção, sejam elas as normas de conduta e comporta-

mento social ou ainda contra toda e qualquer forma de normatização da experiência vivida.

Fugindo de uma perspectiva monocórdica cujo retrato da periferia restringe-se a um mero espaço social marcado pela violência, miséria e abandono material, *O que pode a periferia*, de Thabata S. Garcia M. Torres, expande os horizontes e limites socioespaciais da periferia e suas mais diversas formas de produção cultural e literária, essas que se afirmam como uma contraposição ao pensamento hegemônico cultural elitista. Por meio de uma ampla catalogação das mais variadas formas de expressão que vão das cenas musicais, batalhas de *slams*, rodas de rimas e toda sorte de produção narrativa, a pesquisadora lança um olhar atento e sensível ao deslocamento nos quais novas possibilidades do fazer cultural e literário têm conferido aos moradores de todos os tipos de marcadores sociais de diferença, o direito tanto ao espaço quanto a apropriação dos meios de produção cultural legitimados.

Por fim, fechamos o périplo dessa seção de artigos e ensaios retornando à *belle époque* amazônica com *Uma leitura de A Ninfa do Teatro Amazonas*, de autoria de Tatiana Cavalcante Fabem e Gilson Penalva. No conto do escritor Milton Hatoum, a reelaboração da ambiência soturna e da atmosfera de suspense dos contos de Edgar Allan Poe conferem o tom para uma recriação da *belle époque* amazonense na qual o estranho e o alegórico matizam como a modernização do espaço urbano, entrecortam-se pelas relações de poder e opressão de grupos subalternizados instaurando uma lógica de necropolítica.

Para essa edição, o professor e pesquisador Ari Lima compartilha a resenha de três livros de autoria da escritora Janaína Figueiredo dedicados ao público leitor infanto-juvenil, são eles: *O fuxico de Janaína*, em coautoria com Tata Kajalacy (ALETRIA, 2015); *Nós de axé* (ALETRIA, 2018), *Meu avô é um tata* (PALLAS, 2018). Para além da particularidade

de serem produções literárias voltadas para o público de jovens leitores e leitoras, os três livros são convites irrecusáveis aos leitores, independente das possíveis circunscrições a determinadas faixas etárias. Neles, há uma incursão no imaginário afro-brasileiro traçado por africanos escravizados no território brasileiro até o ano de 1888 e, ao mesmo tempo, recriadas por afrodescendentes até nossos dias atuais. Ou seja, tratam-se de obras fundamentais, nas quais “a ordem estética afro-orientada”, recoloque na pauta de nossas discussões identitárias, o papel da presença negra no Brasil, seja pelas memórias, tradições e lastros daqueles e daquelas trazidos para o território nacional na condição de escravizados e escravizadas, quanto milhares de afrodescendentes que integram a população brasileira. Juntamente com primorosas e coloridas ilustrações de Paulica Santos e Bruna Lubambo, a resenha de Lima revelam a maneira como os livros articulam uma linguagem verbal e visual, matizadas por uma série de elementos míticos das tradições africanas com a finalidade sensibilizar sobre a urgência de assegurarmos a continuidade das tradições e práticas culturais e religiosas africanas. Muitas que, tantas vezes tão próximas de nossa experiência cotidiana imediata, ainda são precariamente vistas e devidamente entendidas e respeitadas.

O dossiê encerra com uma entrevista com o professor Dr. Sílvio Roberto Oliveira (UNEB, Campus II, de Alagoinhas). Poeta e artista, o professor Sílvio Roberto desenvolve pesquisas na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e atuações em Língua Grega, Língua Latina e Língua Portuguesa, bem como em projetos de pesquisas e programas sobre Juventude, Ensino e Escola, atuando principalmente nos temas de linguagens, literatura, memória, negritude e quadri-nhos. A entrevista foi concedida a Maurício Silva da Anúnciação (Pós-Crítica/UNEB) e Paulo Sérgio Paz (Pós-Crítica/UNEB). Por meio das falas agudas e palavras certeiras, o professor, escritor, pesquisador e militante negro, Sílvio Roberto dissecou diversos assuntos que lhe foram provocados

de maneira honesta e, ao mesmo tempo, generosa. Dentre os temas abordados, destacam-se suas reflexões acerca da marcante presença de professores e professoras negras nas universidades, em especial a UNEB, local onde atua como professor há mais de 30 anos. O professor pondera ainda acerca de como o aumento significativo no quadro de docentes negros na universidade nas últimas três décadas provocou uma transformação substancial, tanto nas práticas quanto no próprio entendimento da função das universidades, particularmente aquelas localizadas no interior dos brasis. Sílvio considera que essa transformação não ocorreu de maneira pacífica, visto que é resultado de incontáveis lutas, sendo muitas delas travadas em espaços e por pessoas excluídas do acesso ao ensino superior. Como era de se esperar, Sílvio Roberto não se esquivava de temas polêmicos, quando provocado sobre as várias vertentes das literaturas contemporâneas, ele é agudo ao dizer que nessa pluralidade algumas nomenclaturas, conceitos e direções vão resolver umas coisas e outras não resolveram nossas demandas.

A todxs, entregamos esse dossiê feito por muitos corpos, vozes e mentes, e desejamos uma leitura instigante e inspiradora.

Maurício Silva da Anunciação
Mércia de Lima Amorim
Paulo Sérgio Paz
Organizadores

CENOGRAFIA LITERÁRIA NO DISCURSO PERIFÉRICO *NAÇÃO ZUMBI* DE MARCELINO FREIRE

Edmar Ferreira de Matos¹
Jarbas Vargas Nascimento²

Resumo: Este artigo trata da cenografia literária periférica e insere Marcelino Freire nesse movimento estético. O conceito de periferia perdeu sua estabilidade semântica, ao assumir efeitos de sentido, que incluem autores marginalizados pelo cânone. A cenografia periférica, organizada por uma polifonia enunciativa transgressora, engaja o escritor e/ou seu discurso nesse movimento. Justificamos nossa escolha por *Nação Zumbi*, pois problematiza condições de vivências periféricas. Optamos pelo aporte teórico-metodológico da Análise de Discurso de linha francesa (AD), que se ocupa das condições sócio-histórico-culturais, do sujeito, do dizer e do dito. Assim, privilegiamos a tese do discurso literário, conforme Maingueneau (1986, 1994, 1995a, 1995b, 2015, 2018a, 2018b), que propõe um diálogo entre AD e Literatura. Os resultados da análise revelam que o texto freiriano é um evento discursivo, cuja cenografia investida no código linguageiro, na subversão do cânone, compartilha vida e constrói uma imagem de sujeito articulado com o espaço periférico.

Palavras-Chave: Análise do Discurso. Discurso literário. Literatura periférica. Marcelino Freire.

¹ Mestre em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Endereço eletrônico: edmarfmatos@gmail.com.

² Pós-Doutor na área de Letras, pela UNESP/Campus Assis. Doutor em Letras (Semiótica e Linguística Geral) pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Endereço eletrônico: jvnf1@yahoo.com.br.

LITERARY SCENOGRAPHY IN MARCELINO FREIRE'S *NAÇÃO ZUMBI* PERIPHERIC DISCOURSE

Abstract: This article addresses peripheral literary scenography and inserts Marcelino Freire in this aesthetic movement. The concept of periphery lost its semantic stability, assuming the meaning that involves authors ostracized by the canon. Peripheral scenography, organized by a transgressional polyphony enunciative, engages the writer and/or his discourse in this movement. We examined *Nação Zumbi*, which discusses the conditions of peripheral life. We opted for the theoretic-methodological contribution of the French Discourse Analysis (DA), which occupies the socio-historic-cultural conditions of the subject, speech and, spoke. Thus, we favored the literary discourse thesis, Maingueneau (1986, 1994, 1995a, 1995b, 2015, 2018a, 2018b), that implies a dialogue between DA and Literature. The analysis results show that Freire's text is a discursive event, in which its scenography invests in the language code, canonic subversion, sharing life and building up an image of a subject articulated with the peripheral background.

Keywords: Discourse Analysis. Literary discourse. Peripheral literature. Marcelino Freire.

Considerações iniciais

No presente artigo, examinamos a constituição da cenografia literária, considerando as representações periféricas materializadas no discurso literário *Nação Zumbi*, em que critérios sociais, literários e político-linguísticos permitem-nos inserir Marcelino Freire no movimento estético-cultural da Literatura Periférica, e que, ainda, precisa ser mais valorizado por seu verdadeiro valor estético. Na verdade, situamos-nos em um novo espaço literário, que ativa certas referências e expectativas não previstas no campo da Literatura. Os es-

tudos de Schollhammer (2009), por exemplo, apontam que o texto literário periférico começou a ocupar uma posição na literatura brasileira, a partir da década de 1970, quando se percebeu que esse Movimento incorporava uma nova realidade estética à obra, situando a própria produção artístico-literária como força transformadora.

De fato, para o estudioso, esse tipo de texto aborda preferencialmente pessoas comuns em situações de medo, pobreza, violência, mas com os desejos e anseios coletivos. Por isso, Schollhammer (2009) refere-se a esse período como um Neorealismo do século XX pelas preocupações sociais e pelos interesses das condições de vida de um grupo marginalizado. Assim, na década de 1970, a literatura ficou marcada não somente pelo interesse pela cultura popular, mas também por se colocar contra o regime político da ditadura militar, almejando a democracia. Havia, ainda, um cenário de produção independente, que se proliferava. Entretanto, o mercado editorial não queria investir em escritores periféricos; por essa razão, esses artistas fizeram uma produção livre e autônoma de seus escritos, distribuindo-os, normalmente, em bares, portas de museus, teatros e cinemas (HOLLANDA, 2004).

Alguns artistas da década de 1970, por sua vez, ampliaram o discurso popular, ao apresentá-lo como manifestação estética e cultural com traços significativos de quebra dos padrões elitistas. Nessas circunstâncias, aquelas produções foram ignoradas e afastadas, pelas principais editoras, das formas comerciais de produção e circulação da literatura. Devido ao grande crescimento da violência no país, na década de 1980, esse modelo de manifestação de cultura popular transformou-se em um manifesto crítico, intelectual e político, ao conferir corporalidade e vozes a sujeitos marginalizados e às suas produções estético-discursivas. Sereza (2002, D4), entendendo a força da Literatura Periférica, tece consi-

derações pertinentes, quando destaca essa atividade cultural e seus adeptos:

Há um movimento literário na praça e convém dar atenção a ele. Com direito a manifesto e tudo, começou a circular nesta semana a revista *Literatura Marginal — Caros Amigos*, escrita exclusivamente por autores que se consideram marginalizados, mas que acreditam ter (e, de fato, mostram isso) muito o que dizer com seus textos.

Leite (2014), estudando os marcos fundamentais da *Literatura Periférica*, em São Paulo, sugere dividi-la em dois períodos distintos, nomeando *Literatura Marginal* o período de 2000 a 2005 e *Literatura Periférica* de 2005 em diante. Embora entendamos a proposta de Leite, julgamos desnecessário desmembrar em duas fases distintas e separáveis as manifestações culturais denominadas marginais e/ou periféricas. Para os nossos propósitos, neste artigo, decidimos utilizar as palavras *marginal* e *periférico* como sinônimas, pois ambas cobrem não somente aqueles e aquilo que se encontram às margens da sociedade, como também toda manifestação de resistência popular, que suscita rupturas e caminha na contramão de uma sociedade elitista, preconceituosa, machista e intolerante. Aliás, na *Linguística*, pela teoria das relações semânticas, independentemente da situação enunciativo-comunicacional, se combinarmos pontos de vista geográfico, sociológico e linguístico, os termos *marginal* e *periférico* evocam um mesmo efeito de sentido. Por isso, respaldados por esse argumento, preferimos tratar a produção de Marcelino Freire como *periférica* ou *marginal*, indistintamente, incluindo, na carga semântica desses termos, critérios sociais, literários e político-linguísticos, que possam recair sobre os efeitos de sentido negociados no discurso.

Nosso interesse pela *Literatura Periférica* se justifica não somente pela relevância da cultura popular no espaço discursivo-literário, mas também pelo fato de a produção literária periférica exteriorizar

posicionamentos de resistência, sobretudo, contra as elites intelectuais e o mercado editorial contemporâneo. Concordamos com Bosi (2002, p. 9), quando afirma que *a Literatura entra nesse contexto como parte de um sistema que a condiciona, a atravessa e a transcende*. Pensando assim e resumindo nosso ponto de vista, reiteramos que a Literatura Periférica pode ser concebida como aquela em que o discurso é produzido por um sujeito ou grupo social, que vive à margem da sociedade e, também, aquela que se apresenta com resistência à literatura canônica. Além disso, materializa, por meio de seus enunciados, os problemas, os anseios e as perspectivas de uma classe composta por marginalizados.

Entretanto, Ferréz (2005) discorda de Deleuze e Guattari (2017) em relação ao emprego da expressão Literatura Menor e nomeia-a Literatura Marginal, qualificando esse movimento cultural por meio de temas voltados às minorias em todos os domínios, ao afirmar que

a Literatura Marginal [...] é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo. [...] Não somos uma literatura menor, nem nos deixemos tachar assim, somos uma literatura maior, feita por majorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos (FERRÉZ, 2005, p. 12-13).

Por ser uma produção que abrange questões de ordem social, ideológica e estético-política, os discursos periféricos podem ser examinados sob o enfoque teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha francesa (AD), na medida em que essa disciplina se ocupa das condições sócio-históricoculturais de produção do discurso, do sujeito, dos modos de dizer e do dito. Diante disso, com base nesse constructo teórico-metodológico, privilegiamos de Maingueneau (1986, 1994, 1995a, 1995b, 2015, 2018a, 2018b) e de sua abordagem

enunciativo-discursiva, que valoriza o sujeito e enfatiza a tese do discurso literário, que subentende uma urgente interdisciplinaridade entre a AD e a Literatura. É-nos importante realçar que a AD apreende o discurso como uma prática social linguageira e impulsiona os analistas a operacionalizarem, em práticas analíticas, categorias básicas, tais como, as condições sócio-históricas de produção, os posicionamentos, os atos dos sujeitos e os mecanismos e marcas enunciativos, que levam o co-enunciador à adesão. Para Maingueneau (1995a, 2015, 2018), a tese do discurso literário afasta a possibilidade de conceber texto literário *versus* texto não literário, conforme, especificamente, esclarece Maingueneau, (2018a, p. 60), ao afirmar que:

Uma análise consequente do discurso literário deve fundar-se em conceitos e métodos de que parcela ponderável é válida para outros tipos de discurso. No sentido que lhe atribuímos, o discurso literário não é isolado ainda que tenha a sua especificidade: ele participa de um plano determinado da produção verbal, o dos discursos constituintes.

Com base nos objetivos propostos para este estudo e com o intuito de alcançá-los, optamos pela operacionalização de uma metodologia teórico-analítica, fundamentada na AD, nas perspectivas enunciativo-discursivas propostas por Maingueneau (1986, 1994, 1995a, 1995b, 2015, 2018a, 2018b). Partimos da hipótese do Discurso Literário, de acordo com Maingueneau (2018a), que resgata os domínios da interdisciplinaridade, ao sugerir um diálogo entre a AD e a Literatura. Por meio dessa virada discursiva, o autor propõe relações conectoras no processo estético-criativo, considerando o texto literário como um evento discursivo, revelador da funcionalidade desse tipo de texto. Para nós, o discurso literário de Marcelino Freire se institui por meio de uma cenografia periférica, à moda de um manifesto de resistência e subversão, pelo investimento no código linguageiro e nos sujeitos, com o intuito de apresentar uma realidade subjuga-

da pela elite branca e que a ela resiste. Interessa-nos, particularmente, na análise, a forma como o enunciador organiza a cenografia literária em *Nação Zumbi*, da obra *Contos Negreiros* e, ao mesmo tempo, resgatar aspectos da história do povo negro. Para isso, planejamos as seguintes seções, além dessas considerações iniciais.

Na primeira seção, discorreremos acerca das condições sócio-históricas de produção do discurso de Marcelino Freire, que selecionamos como objeto de análise, destacando informações da vida do escritor e de sua inserção na literatura periférica; na segunda seção, refletimos sobre aspectos do aporte teórico-metodológico da AD, das categorias analíticas escolhidas e das pressuposições epistemológicas da tese do discurso literário; e, por fim, procedemos à análise do discurso *Nação Zumbi*, que problematiza condições de vivências periféricas, organizadas e associadas à experiência do enunciador, a fim de revelar uma ruptura com a Literatura canônica contemporânea e divulgar um espaço cultural e estético-discursivo de resistência. É com esse compromisso que a Literatura Periférica se institui, atenta a todos os dados da cultura popular para validá-los pois, recuperando as condições da periferia, pode revelá-las para denunciá-las. A Literatura é um espaço discursivo privilegiado para isso.

As condições sócio-históricas de produção do discurso *Nação Zumbi*, de Marcelino Freire

Ao escolhermos a AD, em sua perspectiva enunciativo-discursiva, para fundamentar a análise de *Nação Zumbi* de Marcelino Freire, estamos cientes de que se faz necessário não descuidar de considerar a história, os sujeitos, o dizer e o dito, ou seja, as condições sócio-históricas de produção desse discurso. Sobre esse procedimento, Gregolin (1995, p. 13) expressa o seguinte argumento que, de certa forma, confirma nossos propósitos:

[...] empreender a análise do discurso significa tentar entender e explicar como se constrói o sentido de um texto e como esse texto se articula com a história e a sociedade que o produziu. O discurso é um objeto, ao mesmo tempo, linguístico e histórico; entendê-lo requer a análise desses dois elementos simultaneamente.

Na verdade, a categoria condições sócio-históricas de produção é um dispositivo teórico-metodológico presente na AD, desde a sua origem, proposta, primeiramente por Pêcheux (1977) e definidas como um dispositivo, que exterioriza os lugares sociais, os posicionamentos dos sujeitos, os embates entre o já-dito e o a-dizer e as tensões intra e extra-discursivas que refletem no discurso. Para reforçar o peso dessa categoria, convém lembrar, também, a concepção de condições sócio-históricas de produção apresentada por Courtine (2016, p. 20) pois, para ele, essa categoria *regula a relação entre a materialidade linguística de uma sequência discursiva e as condições históricas que determinam sua produção; ela funda, assim, os procedimentos de constituição de corpus discursivos*.

Recuperando Pêcheux (1977) e Courtine (2016), conforme acenamos anteriormente, Charaudeau e Maingueneau (2014) avaliam como vaga a noção de condições sócio-históricas de produção tratadas como “circunstâncias”, mas alertam para a relevância dessa noção e a necessidade de não reduzi-la à categoria de contexto da Pragmática, mas considerá-la do ponto de vista discursivo, como postulam a seguir.

A noção de condições de produção do discurso substituiu a noção muito vaga de “circunstâncias” nas quais um discurso é produzido, para explicitar que se trata de estudar nesse contexto o que condiciona o discurso. Trata-se, portanto, de uma noção que separa o enunciado do ponto de vista da *pragmática* (como uso da língua) do enunciado considerado do ponto de vista da análise do discurso.

(CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2014, p. 114, grifo do autor).

Para a análise do discurso periférico freiriano, a categoria de condições sócio-histórico-culturais de produção é indispensável. Ela exige a apreensão de aspectos da cultura popular, a mobilização de uma noção de periferia, coerente com a cenografia encenada por sujeitos territorializados, que invistam em si e em conteúdos de seu universo, por meio da utilização de códigos linguageiros, que visam a refletir as tensões do espaço de onde falam.

É preciso lembrar que Marcelino Juvêncio Freire é ganhador do prêmio Jabuti de Literatura, em 2006, pela publicação de *Contos Negreiros* e do prêmio Machado de Assis, em 2014, de melhor romance, pela Biblioteca Nacional, pela produção de *Nossos Ossos*. Embora suas premiações surjam nesse século, Freire entra no espaço literário junto ao grupo inicial das antologias da "Geração de 90". Ele nasceu na cidade de Sertânia, no interior de Pernambuco, em 1967 e, atualmente, reside em São Paulo. Em 1981, escreveu seus primeiros textos e participou do grupo *Poetas Humanos*. Publicou, entre outras obras: *AcRústico* (1995), *EraOdito* (1998), *Angu de sangue* (2000), *BaléRalé*. (2003), *Contos Negreiros* (2005), *Nossos Ossos* (2013). Freire é integrante do Grupo coletivo artístico EDITH, pelo qual lançou o livro de contos *Amar É Crime* (2011).

A produção literária de Freire prioriza temas sociais, tais como: classe, raça e habitação pelo olhar dos marginalizados, cuja rotina de violências está em seu cotidiano. Ademais, apresenta traços estético-discursivos antielitistas e transgressores da norma pois, em sua produção, não há preocupação com a maneira como a elite deseja e qualifica suas inquietações, mas como o povo marginal realmente as produz e vive. Por esse viés e outras referências impressas em seus discursos, sem dúvida, julgamos poder integrar Freire no rol dos escritores da Literatura Periférica.

Literatura periférica: a escrita emergente da desterritorialidade

A Literatura Periférica se consolida por meio de mecanismos e marcas enunciativas singulares, cujo lugar do dizer se refere à condição de sua produção, ou seja, ao lugar de onde o escritor surge, e a forma com que é engendrado seu discurso. O escritor se apropria de sua posição socioeconômica e cultural para registrar seu próprio território. Assim, cria um discurso de um lugar de fala marginal, representativo de posicionamentos individuais e coletivos. Por enunciar de um lugar ao qual pertence, uma propriedade específica desse posicionamento discursivo é a língua, que se deixa afetar pela desterritorialização, como postulam Deleuze e Guattari (2017).

De fato, a produção literária periférica escrita se distancia do padrão culto da Língua Portuguesa; por isso, muitas vezes, são desterritorializados por manter um código linguageiro específico àquela coletividade, o uso de gírias, palavras, acréscimo de vogais e a eliminação de consoantes, além de marcas de oralidade recorrentes (SILVA; TENNINHA, 2011). Outro atributo da produção estético-periférica é o posicionamento político-revolucionário, pois provoca uma consciência política, que contamina o enunciado. Ora, por essa produção, é possível perceber conteúdos, que a literatura canônica ignora, constituindo-se em um porão desnecessário ao edifício (DELEUZE; GUATTARI, 2017).

Embora não se esgotem as marcas presentes na enunciação estético-periférica, há também, os interactantes, que trazem à tona a classe marginalizada, atravessada por experiências discursivas. Geralmente, os sujeitos, que se movimentam na cenografia são negros, retirantes nordestinos, meninos de rua, atrizes fracassadas, drogados, alcoólatras, mendigos, vendedores ambulantes, donas de casa, ciganas, ladrões, trabalhadores operários, entre outros. Pela movi-

mentação desses sujeitos e pelos posicionamentos, que assumem no discurso, a Literatura Periférica vai sendo reconhecida como uma relevante manifestação estético-cultural.

Aspectos do aporte teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha francesa (AD)

A AD surge, na década de 1960, no campo da Linguística e da Comunicação, com uma vocação interdisciplinar, ou seja, configura-se em um quadro conceitual construído em torno da Psicanálise, do Marxismo Histórico e da Linguística. Nesse cenário, a AD objetivava estabelecer-se como uma metodologia de análise de discursos, considerados uma construção sócio-histórica, refletidora da sociedade e dos posicionamentos de sujeitos. Suas preocupações iniciais fizeram com que a AD se afastasse do Estruturalismo Linguístico, para se apropriar de uma abordagem que contemplasse o discurso. Assim, a AD busca analisar práticas sociais de linguagem, considerando a história e os sujeitos. Em resumo, ela se estabelece como uma disciplina analítica, que investe na dimensão social da língua como uma instância de produção de efeitos de sentido.

Na realidade, a natureza interdisciplinar equivale a uma operação em que diferentes disciplinas de diversos campos do conhecimento dialogam com a AD, tornando-a uma disciplina de entremeio. Embora a interdisciplinaridade seja uma urgência na contemporaneidade científica, Kuhn (1998) orienta sua aceitação, nem sempre acatada em virtude de que determinadas disciplinas, com constructos teóricos sedimentados, se negarem a alterá-los. Esse posicionamento dificulta a implementação da vocação interdisciplinar da AD, que tem tomado um lugar de destaque nos estudos do discurso, assim como no passado, Harris e Pêcheux contribuíram para a consolidação dessa disciplina.

A perspectiva interdisciplinar da AD e a sua abrangência para o entendimento de seu objeto têm ajudado a examinar diferentes práticas discursivas em circulação em nossa sociedade. Maingueneau (2015, p. 30) afirma que a AD, incorpora a tarefa da interdisciplinaridade e traz novas abordagens aos estudos da Linguística e à concepção de discurso; entretanto, esclarece que ela se difere de outras disciplinas que, também, tomam o discurso como seu objeto. Certamente, a polissemia da noção de discurso possibilita a geração de diferentes metodologias, além de dar abertura para tratamento de *corpora* diversificados.

[...] a Análise do Discurso se distingue de outras disciplinas, que privilegiam uma só das três dimensões: os sociólogos acentuam a atividade comunicacional; os linguistas privilegiam o estudo das estruturas linguísticas ou textuais; os psicólogos enfocam as modalidades e as condições do conhecimento.

Dessa perspectiva, o interesse específico que rege a AD é *relacionar a estruturação dos textos aos lugares sociais, que os tornam possíveis e que eles tornam possíveis* (MAINGUENEAU, 2015, p. 47). A AD, por conseguinte, nos possibilita analisar o discurso de Freire em seu funcionamento, operando sobre ele um posicionamento crítico.

A hipótese do Discurso Literário

Nosso estudo privilegia a hipótese do discurso literário em que Maingueneau (2018a) aborda a possibilidade de tratamento do texto literário como um evento discursivo. Desde a década de 1980, Maingueneau busca proceder a uma interdisciplinaridade entre a AD e a Literatura, à moda de um exercício acadêmico, como sugere Kuhn (1998), ao propor um projeto de interdisciplinaridade como essencial nas ciências. A proposta de Maingueneau visa a estabelecer um diálogo entre a AD e a Literatura no tratamento do texto literário.

rio. Embora outras disciplinas tenham buscado essa integração, a AD parece-lhe a principal porque apreende *os enunciados por meio da atividade social que os sustenta, remetendo as palavras a lugares, distribuindo o discurso numa multiplicidade de gêneros cujas condições de possibilidades, rituais e efeitos têm de ser analisados* (MAINGUENEAU, 2018a, p. 37).

Na verdade, por sua constituição, a AD articula as práticas discursivas à historicidade. Por isso, ao examinar eventos linguísticos como portadores culturais pode incluir os estético-literários e, com isso, buscar configurações, para o atendimento de novas perspectivas teórico-metodológicas exigidas pelo avanço tanto das teorias linguísticas quanto da Teoria Literária. Embora esse empreendimento de Maingueneau não esteja totalmente concluído, é relevante, porque contribui para repensar o campo da AD e o da Literatura. Trata-se de ultrapassar o isolamento dessas áreas de conhecimentos e, pela incorporação da interdisciplinaridade, propor que elas ampliem seus campos e compartilhem novos dispositivos epistemológicos. Tal abertura à interdisciplinaridade impulsionaria os analistas do discurso e os teóricos da Literatura a reformularem os dispositivos que os ancoram, transformando seus aparatos teóricos e as práticas investigativas que exercitam.

Por essa conjuntura, faz-se necessário concretizar o projeto de discurso literário, proposto por Maingueneau (1986, 1994, 1995a, 1995b, 2015, 2018a, 2018b), a fim de que Literatura seja apreendida como uma instituição discursiva e o texto literário como discurso, termo que, por sua polissemia, à medida que o tempo passa, incorpora novas práticas e assume novos efeitos de sentido. No entanto, a implementação da hipótese do discurso literário, com os aportes da perspectiva enunciativa modifica as relações entre a AD e a Literatura. Outrora, a Estilística já utilizara elementos linguísticos no processo de análise literária; todavia, o tratamento discursivo do texto literário fornece-lhe dados, colocando-o em

outra esfera. Para Maingueneau abordar o literário como discurso possibilita apreender uma obra em sua totalidade, tanto como unidade textual quanto processo enunciativo, inscrito em um dispositivo comunicacional. Nessa direção, ao referendar o texto literário como discurso, desencadeia-se uma postura metodológica, que permite aos pesquisadores examinar o texto literário, a partir dos fenômenos linguísticos, relacionando-os ao autor e à sua época. A possibilidade de discursivização do literário permite-nos considerar fenômenos discursivo-enunciativos, tais como, a cenografia, o espaço literário, o código linguageiro e a subjetividade. Nessa perspectiva, passa-se da obra ao discurso.

Análise da cenografia literária periférica em *Nação Zumbi* de Marcelino Freire

Nesta seção, propomo-nos a examinar a cenografia literária e as estratégias linguístico-discursivas, utilizadas pelo enunciador, para organizar o discurso *Nação Zumbi*, selecionado como objeto de análise para este artigo. A fundamentação teórico-metodológica é da AD, em sua perspectiva enunciativo-discursiva, conforme proposta por Maingueneau (1986, 1994, 1995a, 1995b, 2015, 2018a, 2018b). O enunciador assume, neste discurso, uma voz e uma corporalidade para validar não somente sua condição de enunciador e de seus co-enunciadores, mas também o espaço periférico e o tempo nos quais a encenação se desenrola.

O discurso *Nação Zumbi* resulta de um esforço linguístico-literário pelo qual o enunciador deseja vender seu rim por dez mil, como uma única chance de crescer social e economicamente. Contudo, ele está sendo proibido pelo governo, porque seu desejo é contrário à legislação, construída e validada socialmente. Por isso, ele se sente injustiçado por um governo que só lhe atrapalha. A cenografia, assim, é organizada por um conjunto de operações enunciativas e pro-

põe-se como um manifesto em que o enunciador dialoga com o co-enunciador, que se inscreve como na cenografia, por meio de uma função textual centrada, principalmente, no código linguageiro, marca da Literatura Periférica. Além disso, o discurso *Nação Zumbi* se instaura como um evento enunciativo, na medida em que, nele, há um investimento em um posicionamento do enunciador, que almeja uma legitimidade discursivo-literária para seu para si e seu povo, que resistem contra um governo, cuja atitude é de proibição.

O título *Nação Zumbi* faz parte da cenografia, na medida em que como elemento textual integra o processo da criação literária. Nesse discurso, nação zumbi funciona como uma estratégia linguístico-discursiva, que ancora uma cenografia e motiva o co-enunciador a ativar, na memória, um interdiscurso histórico-cultural de submissão do povo negro e a resistência de Zumbi dos Palmares. Por essa estratégia, torna-se possível conectar nação zumbi ao conteúdo do discurso como uma referência enunciativa, que nos ajuda desvelar a cenografia, como primeiro contato entre analista e o discurso.

O leitor se vê assim apanhado em uma espécie de armadilha, porque o texto lhe chega em primeiro lugar por meio de sua cenografia, não de sua cena englobante e de sua cena genérica, relegadas ao segundo plano, mas que na verdade constituem o quadro dessa enunciação (MAINGUENEAU, 2018a, p. 252).

Nesse sentido, nossa análise se interessa, primeiramente, pelo título com o intuito de compreendermos o discurso periférico freireano, pois esse recurso nos dá pistas para a cenografia. *Nação Zumbi*, não é apenas um sintagma inerte; cada unidade lexical se associa para desempenhar uma função discursiva, pois demarca o espaço engendrado pelo discurso e remete-nos a uma situação social periférica e à sua inscrição psicológica na cenografia. O critério enunciativo-argumentativo determina a luta

pelo reconhecimento da identidade do povo negro, historicamente apagada pelo branco. Por isso, enquanto nação determina a (des)territorialização, pois zumbi é resistência. Em vista disso, nação zumbi carrega uma interdiscursividade com o líder negro, Zumbi dos Palmares, sujeito resistente à marginalização social e à opressão de um povo marcado pela escravização. Nessa direção, os efeitos de sentido negociados pelo título evidenciam o objetivo da cenografia engendrada e revelam-nos um enunciador negro, da classe popular, periférica, que não aceita a condição social imposta a ele e a seu povo.

Dessa forma, *Nação Zumbi* assume uma função de manifesto de denúncia e resistência, servindo ao analista do discurso, que examina o texto literário, como uma ferramenta para a análise de questões socioculturais. O analista do discurso apreende o texto literário periférico como um espaço enunciativo, onde as injustiças e os excluídos devem ser evidenciados discursivamente. Desse ponto de vista, o discurso *Nação Zumbi* não se apresenta somente como uma representação do espaço do negro marginalizado, mas uma situação constitutiva desse mesmo espaço. Concordamos com Facina (2004, p. 20), quando a autora afirma que:

[...] pode-se dizer que a literatura não é espelho do mundo social, mas parte constitutiva desse mundo. Ela expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais. Essas visões de mundo são informadas pela experiência histórica concreta desses grupos sociais que as formulam, mas são também elas mesmas construtoras dessa experiência. Elas compõem a prática social material desses indivíduos e dos grupos sociais aos quais eles pertencem ou com os quais se relacionam. Nesse caso, analisar visões de mundo e ideias transformadas em textos literários supõe investigar as condições de sua produção, situando seus autores histórica e socialmente.

Por tais pontos de vista, podemos dizer que a cenografia em *Nação Zumbi* pode ser identificada pelo título, por outros índices localizáveis no interior do discurso e outros além das cenas de fala inscritas na cenografia. Na verdade, *a cenografia adiciona um caráter teatral à cena* (MAINGUENE-AU, 2018a, p. 253).

Para prosseguirmos na análise, neste segundo momento, recorreremos à noção de recorte que, para Orlandi (1984), se refere às formulações linguísticas feitas pelo analista, a fim de apreender as relações textual-discursivas evocadas no/pelo discurso, visando à negociação de efeitos de sentido. Assim, os recortes envolvem diferentes momentos da cenografia do discurso literário periférico *Nação Zumbi*. Fica evidente, nesse discurso, a complexidade do movimento das instâncias subjetivas, que nos fazem distinguir o escritor, Marcelino Freire e o enunciador, sujeito que produz e emerge no discurso com o objetivo de vender seu rim. Desse modo, o enunciador, uma instância das operações enunciativas, diz e, ao dizer, faz com que seus enunciados sejam também o do povo negro.

Para nós, a cenografia literária periférica em *Nação Zumbi* pode ser analisada pelas pistas materializadas nos recortes estabelecidos. Entretanto, é no discurso que podemos perceber as implicações estético-linguísticas sobre os quais o discurso se organiza, para negociar efeitos de sentido marginalizados. Por isso, a análise deve privilegiar as interações languageiras e a movimentação, que instâncias subjetivas operam no arranjo da cenografia.

Recorte 1

E o rim não é meu? Logo eu que ia ganhar dez mil, ia ganhar. Tinha até marcado uma feijoada pra quando eu voltar, uma feijoada. E roda de samba pra gente rodar. Até clarear, de manhã, pelas bandas de cá. E o rim não é meu, saravá? Quem

me deu não foi Aquele-Lá-de-Cima, Meu Deus, Jesus e Oxalá? (FREIRE, 2015, p. 53).

Neste primeiro recorte, a cenografia movimenta o enunciador que, por um regime misto, sobrepõe seus enunciados aos do escritor, objetivando colocar à venda seu rim, um referente de representação discursiva, que consolida histórica e socialmente seu desejo e do povo negro de denunciar sua condição marginalizada. Para validar seu interesse, o enunciador deixa antecipadamente marcado, no retorno da África, uma festa com comida, uma feijoada e música, uma roda de samba, rituais de representatividade negra. Por isso, para caracterizar seu lugar de fala, o enunciador, na cenografia, seleciona elementos da religiosidade afro-brasileira, referendados por *saravá* e *Oxalá*. Esses códigos linguageiros significam, respectivamente, uma saudação, e Oxalá, Pai Maior, presentes nas nações das religiões de matriz africana, cuja intercessão faz acontecer o desejo do enunciador. Neste recorte, enfim, o enunciador mostra-se um sujeito articulado com a periferia e apela para enunciados, que visam a atingir aquilo que o discurso pressupõe, para validar a sua enunciação, ao convidar o co-enunciador a integrar-se ao mundo que convoca para compartilhar a vida.

Recorte 2

O esquema é bacana. Os caras chegam aqui e levam a gente pra Luanda ou Pretória. No maior conforto e na maior glória. Puta oportunidade só uma vez na vida, quando agora? Dar um pulinho na cidade de Nampula? Quem sabe, tirar fotografia? Abraçar um negrão igual a mim, conversar noutra língua mesmo sem saber conversar? Por que não cuidam eles deles, ora essa? O rim é meu ou não é? Até um pé eu venderia e de muleta eu viveria. Na minha. Um olho enxerga pelos dois ou não enxerga? Se é pra livrar minha barriga da miséria até cego eu ficaria. Depois eu ia ali na ponte, ao meio-dia, ganhar mais dinheiro. Diria que foi um acidente, que esses buracos apareceram de repente, em cima do meu nariz. Quem quer ver a agonia

de um doente, assim, infeliz, hein, companheiro? Cuidar da minha saúde ninguém cuida. Se não fosse eu mesmo me alimentar. Arranjar batata e caruá, pirão de caranguejo. Não tenho medo de cara feia, não tenho medo. Meu rim ia salvar uma vida, não ia salvar? Diz, não ia salvar? Perdi dez mil e agora? (FREIRE, 2015, p. 53-55).

Neste recorte, a cenografia sinaliza um enunciador revelando sua pretensão em ir a Luanda ou Pretória, para realizar a cirurgia da retirada do seu rim. Tal enunciador assume um posicionamento crítico, na medida em que quer dispor do que é seu, recusando submeter-se às imposições sociais. Há, neste recorte, um contraponto de perspectivas, pois o enunciador imagina sucesso na viagem, ser bem recebido por um sujeito igual a ele, falar outra língua, tirar fotografia e projetar a imagem de um sujeito resistente — *cuidar de minha saúde, ninguém cuida* —. Entretanto, sem recursos econômicos suficientes, o enunciador é forçado a comercializar seu rim a todo custo. Assim, as metrópoles citadas, conhecidas como centros de formação cultural, intelectual e profissional, tornam-se também uma unidade da cenografia, que a sustenta e revelam-se espaços marginalizados, onde acolhem práticas ilícitas como o tráfico de órgãos. Embora externas, esses espaços integram a cenografia, para validá-la e legitimá-la. A situação enunciativa construída pelo enunciador e pelo autor denuncia não somente a fragilidade financeira a ser resolvida pelo enunciador, mas também objetiva transgredir qualquer coisa *proibida*, a fim de conseguir uma condição melhor de vida.

Observamos, ainda, neste recorte que, na construção da cenografia, o enunciador busca mostrar-se por meio das interrogações, que funcionam como recursos textual-discursivos, indicadores de paridade e interação com a sua comunidade discursiva. Por isso, podemos inferir respostas implícitas, reveladoras da imagem que o enunciador faz de si e de sua comunidade. Para tanto, seleciona códigos lingua-

geiros, marcados por uma desterritorialidade, tais como: o uso da palavra “*caras*”, referindo-se aos contrabandistas; as palavras: “*gente*”, “*pra*” e “*hein*”, recorrentes na modalidade falada, bem como a utilização do termo “*puta*”, empregado com sentido de intensidade. Nesse sentido, o uso do código linguageiro específico da periferia funciona como índice do lugar social e do posicionamento do enunciador no discurso literário periférico.

Recorte 3

Por que vocês não se preocupam com os meninos aí, soltos na rua? Tanta criança morta e inteirinha, desperdiçada em tudo que é esquina. Tanta córnea e tanta espinha. Por que não se aproveita nada no Brasil, ora bosta? Viu? Aqui se mata mais que na Etiópia, à mingua. Meu rim ia salvar uma vida, não ia salvar? Diz, não ia salvar? Perdi dez mil, e agora? A polícia em minha porta. Vindo pra cima de mim. Puta que pariu, que sufoco! De inveja, sei que vão encher meu pobre rim de soco (FREIRE, 2015, p. 55).

Neste terceiro recorte, a cenografia é engendrada por enunciados interrogativos, que parecem afirmações, pois objetivam simplesmente informar ao co-enunciador a situação em que se vive na periferia, lugar onde o enunciador e sua comunidade vivem. Sob essa perspectiva, os efeitos de sentido querem denunciar a falta de responsabilidade sobre a camada marginalizada da sociedade. A cenografia, nessas condições, mobiliza um espaço periférico abandonado, onde sujeitos pobres vivem à mingua. A miséria social, na periferia, representa a pobreza instaurada no Brasil e, neste recorte, o enunciador mostra-se preocupado com *meninos aí, soltos na rua? Tanta criança morta e inteirinha, desperdiçada em tudo que é esquina*. Nesse sentido, cabe ao discurso literário e à Literatura Periférica delatar tal situação, para que as elites sociais pensem diferente e ajudem a mudar a condição de vida dos sujeitos, que vivem dentro e fora da periferia.

Recorte 4

E o rim não é meu? Logo eu que ia ganhar dez mil, ia ganhar. Tinha até marcado uma feijoada pra quando eu voltar, uma feijoada. E roda de samba pra gente rodar. Puta oportunidade só uma vez na vida, quando agora? Assim: lorotar, contar piada. Que merda! Quem quer ver a agonia de um doente, assim, infeliz, hein, companheiro? Fácil é denunciar, cagar regra e caguetar. O que e que tem? O rim não é meu, bando de filho da puta? Por que não se aproveita nada no Brasil, ora bosta? Meu rim ia salvar uma vida, não ia salvar? Diz, não ia salvar? A polícia em minha porta, vindo pra cima de mim. Puta que pariu, que sufoco! (FREIRE, 2015, p. 54-55).

Neste último recorte, a cenografia põe em cena o código linguageiro da periferia, para nos revelar o posicionamento de um enunciador da camada marginalizada da sociedade, em uma interação discursiva descontraída, enunciando a partir de sua própria territorialidade, isto é, nas margens da sociedade. Do ponto de vista do código linguageiro, neste discurso, o enunciador constrói uma cenografia literária destoante da norma padrão culta, a fim de marcar o posicionamento periférico e opor-se aos autores do cânone. De certo, o código linguageiro é essencial na construção da cenografia e da imagem do enunciador, construída por indícios discursivos — *gente, hein, pra, caras, puta, negrão, meu irmão, companheiro, merda* —, conferindo aos enunciados um uso linguístico restrito, associado aos ritos da periferia.

O enunciador fala de um lugar, onde há o descaso, onde os sujeitos são desamparados por aqueles que possuem o poder de ajudá-los, seja na moradia, saúde ou emprego; contudo, a elite e o poder público negligenciam toda a assistência necessária à população da periferia. É pelo dizer que associamos ao enunciador um *ethos* de simplicidade e carência, que o leva à criticidade e à resistência. “*E o rim, não é meu?*”. Assim, a cenografia estético-marginal se evidencia pelos

rastros do código linguageiro em uso, no espaço da periferia, assinalando um caráter marginal da encenação. Além disso, o uso das expressões “*Que merda!*”, “*ora essa*”, “*pra*”, e de “*hein*”; reforça as marcas de lugar de fala do enunciador, principalmente, pela ênfase de seu descontentamento e pela preferência de enunciados curtos e simples.

Considerações finais

Nosso artigo investigou a cenografia literária periférica e inseriu Marcelino Freire nesse movimento estético-cultural. Tomamos como objeto de análise o discurso *Nação Zumbi*, que resulta de um esforço linguístico-literário pelo qual o enunciador deseja vender seu rim por dez mil, como uma única oportunidade de crescer social e economicamente. Entretanto, ele fora proibido pelas autoridades, porque seu desejo é contrário à legislação, construída e validada socialmente. Por isso, ele se sente injustiçado por um governo que só lhe atrapalha.

A Análise do Discurso de linha francesa (AD) e a hipótese do discurso literário fundamentou as análises que empreendemos. Os resultados das análises revelaram-nos que o discurso *Nação Zumbi* pode ser apreendido como um evento enunciativo-discursivo, na medida em que, nele, há um investimento e um posicionamento dos sujeitos, que representam uma prática estético-linguística. A cenografia, por isso, almeja uma legitimidade discursivo-literária para seu enunciador, que resiste contra um governo que impede seu único desejo. Percebemos, ainda, que a cenografia do discurso *Nação Zumbi* está organizada por um conjunto de operações enunciativas e propõe-se como um manifesto em que o enunciador dialoga com o co-enunciador, inscrito por meio de uma função textual centrada, sobretudo, na subversão ao cânone e no código linguageiro popular, constitutivo da Literatura

Periférica. Na verdade, *Nação Zumbi* instaura uma problemática individual e social sobre questões da periferia.

Referências

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Trad. Fabiana Komesu. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

COURTINE, Jean-Jacques. Definição de orientações teóricas e construção de procedimentos em Análise do Discurso. *Policromias. Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, p. 14-36, junho, 2016.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução Luiz B. L. Orlandi. 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FACINA, Adriana. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Zahar, 2004.

FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FREIRE, Marcelino. *Contos Negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. *A Análise do Discurso: conceitos e aplicações*. São Paulo, Alfa, v. 39. p. 13-21. 1995.

KUHN, Thomas. S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LEITE, A. E. Marcos fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo. *Revista Estudos Culturais*, 1(1), 1-20. 2014.
<https://doi.org/10.11606/issn.2446-7693i1p1-20>.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática e discurso literário: leitura e crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Campinas, Martins Fontes, 1995a.

MAINGUENEAU, Dominique. L'énonciation philosophique comme institution discursive. *Langages*, no. 119, 1995b.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2018a.

MAINGUENEAU, Dominique. Retorno crítico à noção de *ethos*. *Revista Letras de Hoje*, v. 53, n. 3, p. 321-330, jul.-set. 2018b.

NASCIMENTO, Jarbas Vargas. Discurso literário. *Revista GLAUKS (UFV)*, v. 22, p. 78-92, 2022.

ORLANDI, Eni. Segmentar ou recortar? Séries Estudos. In: *Linguísticas: questões e controvérsias*. Uberaba: FIUBE, 1984.

PÊCHEUX, M. Remontons de Foucault à Spinoza. In: MALDIDIER, D. *L'Inquiétude du discours*. Paris: Cendres, 1990. p. 245-259. Edição original: 1977.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009

SEREZA, Haroldo Ceravolo. 'Literatura marginal', no ato 2, firma movimento. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 jul. 2002. Suplemento Cultura, D4.

SILVA, S.; TENNINHA, L. "Literatura Marginal" de las regiones suburbanas de La Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, Minas Gerais, v. 15, n. 2 — Especial, p. 13-29, jul./dez. 2011.

[Recebido em: 26 mar. 2022 — Aceito em: 10 out. 2022]

DUALIDADE SACRIFICIAL: ABANDONO SOCIAL E VIOLÊNCIA EM MARCELINO FREIRE

Rubens Corgozinho¹

Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real
Minha chance era pouca
Racionais MC's

Resumo: O presente trabalho pretende abordar a dualidade existente na contística de Marcelino Freire, autor de prestígio da literatura brasileira contemporânea. Partindo da análise do abandono social manifestado em Freire junto à questão da violência, há a análise de tais aspectos em dois de seus contos, "Troca de alianças" e "Nação Zumbi", a partir da ideia do sacrifício voluntário, extraída do pensamento de René Girard. Essa relação dupla será avaliada por um ponto de vista complementar, o abandono e a violência constroem um diálogo que modifica ambos os aspectos e caracteriza esteticamente a construção dos contos. Sendo constantes na obra a ser debatida, personagens sem perspectivas de melhoras e submetidos às mais diversas práticas marcam fortemente o desamparo político vivido. Esses sujeitos ganham voz e se manifestam, marcando a realidade marginal de violência vivenciada, que deve ser analisada.

Palavras-Chave: Marcelino Freire. Literatura contemporânea. Literatura brasileira. Violência. Abandono social.

¹ Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (Pós-Lit/UFMG).
Endereço eletrônico: rubensfcj@gmail.com.

SACRIFICIAL DUALITY: SOCIAL ABANDONMENT AND VIOLENCE IN MARCELINO FREIRE

Abstract: The present work intends to approach the existing duality in Marcelino Freire's short stories, prestigious author in contemporary Brazilian literature. Starting from the analysis of the social abandonment manifested in Freire with the violence, there is an analysis of such aspects in two of his stories, "Troca de alianças" and "Nação Zumbi", using the idea of voluntary sacrifice, extracted from the thought of René Girard. This double relationship will be evaluated from a complementary point of view, abandonment and violence build a dialogue modifying both aspects and aesthetically characterizing the construction of the stories. Being constant in the work to be debated, characters with no prospects of improvement and subjected to the most diverse practices strongly mark the political helplessness experienced. These subjects gain voice and manifest themselves, marking the marginal reality of violence experienced, which must be analyzed.

Keywords: Marcelino Freire. Contemporary literature. Brazilian literature. Violence. Social abandonment.

O sacrifício como alternativa

Marcelino Freire, premiado autor da literatura brasileira contemporânea, tem se destacado em cada uma de suas publicações como uma das importantes vozes do conto de sua geração. Costumeiramente tomando como temas de sua produção a violência e as desigualdades sociais, o ficcionista aparece como uma figura engajada na exposição de aspectos por vezes negligenciados da sociedade.

Em razão de tal destaque, a pesquisadora Maria Zilda Cury, ao inserir Marcelino Freire no panorama da literatura brasileira contemporânea, o coloca ao lado da figura do ro-

mancista Marçal Aquino, caracterizando Freire pelo traço de “denúncia social de suas narrativas” (CURY, 2007, p. 11). É isso que o insere na tradição da ficção brasileira urbana que remonta aos anos de 1960 e 1970, em que autores como Rubem Fonseca e Dalton Trevisan davam conta não apenas de um contexto de violência cidadina associada às desigualdades sociais, mas também de um universo de marginalidade em que ganhavam espaço as ações extremas protagonizadas por suas personagens.

Devido a essa caracterização inicial de seu trabalho, percebe-se que, para pensar na produção de Marcelino Freire, é imperativo tomar o aspecto de violência de suas narrativas como um ponto crucial da análise. No entanto, igualmente relevante é destacar o traço de abandono social, constantemente presente, que se encontra intimamente ligado a essa violência. A realidade social, longe de ser um elemento puramente proveniente de uma visão sociológica, faz parte do constructo estético elaborado por Freire, moldando a caracterização de seus personagens. Em alguns de seus mais conhecidos contos, como “Muribeca”, que trata de moradores de um lixão da capital paulista, e “Vestido longo”, cuja protagonista é uma prostituta que sofre abusos sexuais desde a infância, fica evidente o modo como a violência recai sobre as personagens em suas mais diversas formas estando sempre aliada ao desamparo perante as instituições que deveriam garantir as condições de subsistência digna a toda a população.

Nesse contexto, não raro, o que se manifesta é uma descrença em relação à possibilidade de receber qualquer tipo de suporte por parte das autoridades competentes, de modo que a saída é encontrada em situações adversas, como em meio a um lixão ou na prostituição, conforme os contos citados acima. Dirão, nesse sentido, os pesquisadores Glaidston Alis e Maria Zilda Cury que “Os personagens, com frequência, recusam-se a aceitar o enquadramento no estado de

direito por não darem crédito ao sistema político ou por sequer se sentirem parte integrante de uma coletividade” (CURY; ALIS, 2016, p. 125).

Em um contexto de reflexão acerca da precariedade política, para além do panorama eleitoral, seria possível dizer que os cidadãos da produção de Freire são aqueles cuja cidadania é constantemente negligenciada, de modo que, conforme o pensamento do cientista político José Murilo Carvalho, são cidadãos para os quais “Quem define a cidadania, na prática, é a polícia” (CARVALHO, 1998, p. 33). Do mesmo modo, pode ser afirmado a seu respeito que “Para eles [a grande maioria dos brasileiros], existe o Código Penal, não o Código Civil, assim como para os doutores existe apenas o Código Civil” (*ibid.*, p. 39).

Nesse cenário de desrespeito e violência sistemáticos, apesar da grande unidade que aparentemente compõe a obra de Marcelino Freire, alguns contos se destacam por sua especificidade. Estes, especialmente relevantes para a produção deste trabalho, são contos nos quais a violência que recai sobre as personagens é por elas mesmas produzida de modo voluntário, ainda que, no contexto já descrito de impossibilidade de acesso aos direitos, fique evidente o fato de que mesmo essa violência é um desdobramento da ausência do Estado. Dois contos se destacam especialmente e serão a partir de agora tratados com maior atenção. São eles “Nação Zumbi” (de *Contos negreiros*) e “Troca de alianças” (de *Angu de Sangue*), nos quais a violência pode ser observada de uma maneira atípica. O primeiro trata de um indivíduo que se revolta após ser impedido de vender um de seus rins para o chamado “mercado negro”, o que chama a atenção imediatamente pelo contexto de destaque à negritude em que o conto se insere. A venda, dentro da narrativa, seria o modo de acessar não apenas o retorno financeiro como também hospitais com condições dignas em que a operação seria realizada e outros benefícios. No segundo conto, há a narra-

ção em terceira pessoa da relação de um casal, composto por uma mulher jovem, pobre, proveniente de uma realidade periférica, marginal, e por um homem idoso e rico. A relação, já explorada exaustivamente pelas produções da cultura da mídia, é aqui colocada de modo especialmente abjeto, evidenciando o assujeitamento praticado pela parte feminina em busca de ascensão financeira. Esta, inclusive, em dado momento do conto, é apontada como dependente de tal situação para de fato exercer sua existência.

Em ambos os casos, o aspecto comum que norteia este artigo e que parece relevante é que a violência existente não se dá de maneira exterior, isto é, não há um indivíduo que aja de maneira violenta sobre o outro, mas de maneira reflexiva, auto direcionada, o indivíduo se violenta em prol de sua existência, ou em prol da manutenção de um bem-estar social aparentemente impossível sem recorrer a essa violação. O abandono social se mostra, então, como motivador da prática, pois devido ao desamparo existente, a integridade física ou moral, em cada um dos casos, é trocada pelo amparo possível. Parte da exclusão e do sentimento de não pertencimento à ordem pública, presentes entre as personagens dos contos de Marcelino Freire, caracterizam, também, formas da violência contemporânea, as quais seriam combatidas pelas personagens mencionadas.

Esse modo de violência descrito, pode, em alguma medida, ser lido como uma forma de sacrifício, ou auto sacrifício, especificamente. Isso porque há a execução de uma prática que, embora não seja ritual, abre mão de algo que pertence ao indivíduo em troca da recepção de um benefício, uma espécie de “benção” apenas alcançável por meio dessa violência.

Nesse sentido, o pensador René Girard, que dedicou grande parte de sua obra ao entendimento da relação entre o sagrado e a violência, auxilia na reflexão. O francês nos conduz a uma visão de mundo em que a violência aparece como

uma constante, de modo que há a busca incessante por sua contenção a partir da execução de uma outra forma de violência que seria benéfica. Dirá ele que “Eles [os homens] precisam distinguir entre a boa e a má violência; desejam repetir incessantemente a primeira para eliminar a segunda” (GIRARD, 1990, p. 53). Esse par, a violência benéfica, neste caso, a que o indivíduo escolhe exercer sobre si mesmo, e a violência maléfica, aquela presentificada pela ausência de condições para uma vida digna, é o que permite uma certa leitura desses contos e potencializa a compreensão do que é colocado em cena por Marcelino Freire.

Essas vítimas do sacrifício, o qual parte delas mesmas, partilham ainda uma característica que, em seus escritos, é destacada por Girard como primordial para que a prática possa exercer sua função de eliminação da violência maléfica. É dito que “A sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima “sacrificável”, uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo” (*ibid.*, p. 14), isto é, aqueles que são marginalizados fazem parte do grupo dos que não são protegidos pela sociedade e conseqüentemente não despertam o desejo de vingança a partir da violência por eles sofrida.

Ademais, essa abordagem adotada pelos protagonistas destacados permite ainda a leitura de um modo de ação alheio à submissão ou passividade perante suas condições no mundo. Uma vez privados de direitos básicos, os personagens preferem a iniciativa de tomar posse do que almejam através da ação, em oposição à possível mendicância ou espera de uma vontade alheia, quer seja do Estado, quer seja da iniciativa privada.

Tal postura dialoga com os escritos do consagrado autor inglês Oscar Wilde, o qual, em um texto chamado *A alma do homem sob o socialismo*, de 1891, exalta entre os homens

pobres aqueles que não aceitam de modo pacífico sua condição ou mesmo a ajuda de terceiros.

É dito por ele que

Algumas virtudes dos pobres são prontamente aceitas, e há muitas a lamentar. Frequentemente ouvimos dizer que os pobres são gratos pela caridade. Decerto alguns são gratos, mas nunca os melhores dentre eles. São ingratos, insatisfeitos, desobedientes e rebeldes. Têm toda razão em o serem. Para eles, a caridade é uma forma ridícula e inadequada de restituição parcial, ou esmola piedosa, em geral acompanhada de alguma tentativa por parte da alma apiedada de tyrannizar suas vidas (WILDE, 1983, p. 14).

Além disso, Wilde ainda afirma que “Um homem não deveria estar pronto a mostrar-se capaz de viver como um animal mal alimentado” (*ibid.*, p. 14), reforçando a indignação perante aqueles que, encontrando-se em uma condição de falta de direitos, tornam-se passivos.

É nesse contexto de ação dos personagens em busca de seus direitos que, conforme Alis e Cury, se dá uma disputa que chega inclusive ao campo discursivo, já que mesmo o uso da voz por parte das personagens de Freire configura uma afronta ao já histórico silenciamento e à postura de pacificidade com que a problemática das desigualdades é tratada:

O modo como os contos encenam as contraditórias relações sociais no espaço público, expressas na luta constante pela hegemonia discursiva, dá-se numa dupla dimensão: por um lado, vozes marginalizadas sem ressonância nesse espaço ganham volume e se impõem, não raro, violentamente; por outro, esse espaço é ironizado por sua vacuidade e seletividade dos discursos institucionais, especialmente aqueles concernentes à lei — os direitos constitucionais, os direitos humanos, os deveres do Estado e dos cidadãos —, verdades propaladas como sendo a base

do interesse coletivo em uma democracia (CURY; ALIS, 2016, p. 125).

Portanto, para melhor verificar o mecanismo de funcionamento dos contos e a forma como a lógica do sacrifício se faz presente, cabe em um primeiro momento ir a cada um deles e observar em algumas de suas passagens aquilo que se faz mais relevante para a discussão. Em um segundo momento, o que pode ser pensado é o modo como a dupla existente nos contos, violência e abandono, pode ser lida enquanto recurso estético utilizado nas narrativas.

Troca de alianças

Tomados cronologicamente, o primeiro conto relevante para a análise é “Troca de alianças”, o qual se insere no já mencionado *Angu de Sangue*, volume de estreia de Marcelino Freire no ano 2000. Já nesse momento de sua produção, seria percebido pela crítica o tom que envolve suas narrativas e distingue sua produção da de outros autores contemporâneos. Dirão os pesquisadores Sidney Barbosa e Marcio Roberto Pereira que

Assim como existe a variedade de vozes no conjunto de contos que compõem o *Angu de sangue*, existe a variedade de formas de expressão da violência. Não se trata apenas da agressão cotidiana, mas também da violência verbal, da violência física, do abandono e, por fim, da estilização da violência por meio da representação de cenas [...] que adquirem um aspecto de normalidade frente a um cotidiano caótico e de desamparo social (BARBOSA; PEREIRA, 2009, p. 2).

Sendo evidenciada inicialmente a amplitude da violência trazida por Freire, também será destacado pela crítica que a unidade entre os contos se constrói no volume pela onipresença dessa prática, já que “Nenhum dos contos da obra possui um final bem definido ou um desenlace feliz, mas são

cenas que se interligam pela opressão e pela estetização da violência” (*ibid.*, 2009, p. 4). Nesse sentido, “Troca de alianças” torna-se simbólico na coletânea justamente por explorar a violência que encontra-se além de sua modalidade física comumente retratada, vinculada a uma manifestação da violência sexual e ao assujeitamento que coloca a protagonista em um contexto próximo à prostituição exercida em condições precárias.

No cenário que se constrói nas poucas páginas da narrativa, é destacada a condição desigual em que se dá a relação supostamente amorosa: “Ela gosta e guela. Sem ele, ela é uma bosta. Vira uma bosta. Volta a ser bosta. Empregada doméstica, mestiça, tição o corpo que atixa e brasa” (FREIRE, 2005, p. 63). Por sua condição de pobreza, é constantemente reafirmado que, ao contrário da personagem masculina, de maior idade e maior prestígio social, a personagem feminina seria incapaz de possuir uma existência autônoma em que gozasse plenamente de seus direitos fora da sujeição a que se submete.

A condição de “investimento”, também destacada no próprio conto, é reforçada pela expectativa de desenvolvimento do relacionamento em que o papel da mulher passaria de amante a cuidadora:

Ele a educa, ela é uma puta. Se depender, vira dama, onça, as tamancas. Ele caduca, ela providencia ruga: diz que tá ficando velha, que sempre gostou de homens maduros, se moluscos, que por ele faz tudo. Vê futuro ao lado dele, mesmo que seja para trocar penico, fronha, travesseiro, dentadura (*ibid.*, p. 64).

Essa troca de papéis, ao longo do relacionamento, reforça inclusive o título do conto, levando a uma leitura que, para além da ideia de casamento, remete ao câmbio, a uma espécie de troca de favores desigualmente estabelecida.

Ao mesmo tempo, um certo caráter em alguma medida escatológico da relação é colocado nesse momento e em

outros, como em: “Ele conta história de menino, ela acredita. Ele morou no Egito: “onde fica?” Ele já foi à França, ela faz biquinho e dança nua. Ele não sabe se mijá ou ejacula” (*ibid.*, p. 64). Essa insistência sobre tal aspecto reforça a impossibilidade de extração de prazer ou de vivência de um relacionamento típico de amantes nessa situação.

Ainda assim, embora o desenrolar do conto conduza a um efeito de repugnância provocado sobre o leitor, mesmo que a mera existência de um relacionamento produzido pelo interesse em que duas pessoas de idades diferentes se encontram não seja novidade, há a idealização por parte da personagem feminina, a qual vê em nessa forma de se relacionar o modo ideal e quiçá único de alcançar um novo patamar social: “Ela só viu romance assim em novela. Cópia. Ela arranja um lugar para o sol na sua vida. Nem existe homem como ele em toda a terra à vista. Nem mulher como ela.” (*ibid.*, p. 65). A colocação desse imaginário evidencia o cenário de desesperança e de baixas expectativas em relação à vida em que se encontram as personagens dos contos de Freire. A ideia de lançamento à prostituição, em suas diversas formas, é constante em diversos contos (como no já citado “Vestido longo” e mesmo em “Moça de família”, do próprio volume de contos em questão), sendo mais ou menos explicitamente colocada e estando associada ao escape da condição de extrema pobreza.

Nesse contexto, segundo os críticos, “A violência nem sempre é retratada de forma física mas também relacionada, muitas vezes, à perda de sensibilidade nas relações humanas” (BARBOSA; PEREIRA, 2009, p. 2), ou seja, há o deslocamento das expectativas em relação ao que seria um relacionamento amoroso, de modo que a sujeição à violência e o assujeitamento pleno ao desejo sexual do outro torna-se a condição inescapável para livrar-se do abandono social.

Voltando à ideia do sacrifício, então, pode ser associado esse modo de ação com o intento de, por meio da violên-

cia, atingir um estado mais elevado, conforme Girard, que seria a ausência de uma violência maléfica. Será dito por ele que: “Só é possível ludibriar a violência oferecendo-lhe uma válvula de escape, algo para devorar” (GIRARD, 1990, p. 15), de modo que o próprio indivíduo, no contexto analisado, em parte, seria o devorado.

Nação Zumbi

Em oposição a “Troca de alianças”, no conto “Nação Zumbi” o primeiro elemento que se destaca é a narração realizada pelo próprio protagonista. O personagem marginal, neste caso, toma a palavra e ganha voz de modo potente, expondo, simulando a imediatez, seu ponto de vista em relação ao próprio corpo logo na primeira frase: “E o rim não é meu?” (FREIRE, 2014, p. 53). O tom da narrativa, já definido em sua primeira linha, é o de um questionamento a um sujeito exterior, que pode ser entendido como o leitor ou como um interlocutor hipotético que o confronta devido a sua decisão de vender o rim. Inicia-se, então, uma argumentação em que são levantadas vantagens que seriam propiciadas ao protagonista por meio da venda realizada.

Essa indignação que é exposta pelo protagonista se dirige ao mesmo tempo à atuação e à ausência do Estado, já que sua presença, limitando a possibilidade do personagem de violentar o próprio corpo, é o que o impede de corrigir a negligência: “Fácil é denunciar, cagar regra e caguetar. O que é que tem? O rim não é meu, bando de filho da puta? Cuidar da minha saúde ninguém cuida. Se não fosse eu mesmo me alimentar” (*ibid.*, p. 55). A consciência ainda se estende para os demais indivíduos das classes menos favorecidas, tendo destaque as crianças abandonadas pela proteção estatal: “Por que vocês não se preocupam com os meninos aí, soltos na rua? Tanta criança morta e inteirinha, desperdiçada em tudo que é esquina” (*ibid.*, p. 55).

Como visto, alguns direitos, ou ao menos bens facilmente acessados pelas classes mais privilegiadas, são destacados como acessíveis ao protagonista por meio do negócio que realizaria junto ao mercado ilegal. O deslocamento para fora do país, o acesso a uma viagem para o continente africano em condições luxuosas, é um dos primeiros elementos destacados: “Os caras chegam aqui e levam a gente pra Luanda ou Pretória. No maior conforto e na maior glória. Puta oportunidade só uma vez na vida, quando agora?” (*ibid.*, p. 53). Percebe-se ainda que é destacado o descontentamento e a falta de esperanças quanto à possibilidade de, em algum momento futuro, acessar os benefícios perdidos pelo impedimento da venda.

Ainda na exaltação da possível viagem, ironicamente, o direito à saúde também é colocado em questão, potencialmente acessível através da mutilação de seu próprio corpo permitida pelo personagem:

Dizem que é bonito o hospital de lá. Bom de se internar. De se recuperar. Livre comércio de rim, sim. Isso mesmo, o que é que há? Meu sonho não foi sempre o de voar, feito um Orixá? Pôr meus pés em cabine de avião? Diz aí, meu irmão, minha asa quem mandou cortar? (*ibid.*, p. 54).

É ressaltado, então, o bem paradoxal que seria alcançado pelo sacrifício feito, isto é, acesso à saúde por meio da degradação da saúde, do mesmo modo que, conforme já dito sobre o pensamento de Girard, há o recurso a uma violência para conter outra.

A noção de troca, no contexto da negociação, é também levantada, já que o protagonista entende que o recurso que possui e que poderia negociar para atingir um modo de vida digno é o próprio corpo, suas diversas partes:

Por que não cuidam eles deles, ora essa? O rim é meu ou não é? Até um pé eu venderia e de muleta eu viveria. Na minha. Um olho enxerga pelos dois ou não

enxerga? Se é pra livrar minha barriga da miséria até cego eu ficaria (*ibid.*, p. 54).

Essa ideia evidencia em alguma medida a internalização de um discurso que trata o corpo do indivíduo pobre, especificamente negro, como descartável, colocando sobre ele um preço que pode ser pago pelos mais abastados. É por isso que o enredo do conto pode ser visto dentro do pensamento de Girard, já que “o sacrifício é uma violência sem risco de vingança” (GIRARD, 1990, p. 25), justamente pela noção de que certos corpos são ou podem ser descartáveis. Ainda, o pessimismo que é colocado pelo personagem reforça a ideia de que a violência é a única via para dar fim às consequências da ausência do Estado, de modo que pode ser entendido que “É impossível não usar a violência quando se quer liquidá-la. Mas justamente por isto, ela é interminável” (*ibid.* p. 40).

É simbólico, por fim, em oposição ao conto anterior, que haja aqui a narração em primeira pessoa, já que ao mesmo tempo a narrativa dá vazão à posse sobre o corpo e sobre a fala, as ideias e o discurso construído pelo protagonista. Como dirão Cury e Alis, nesse discurso, “cobra-se do poder instituído a intervenção em questões relativas ao espaço social, mais relevantes do que o que ele considera como uma intromissão em sua privacidade e o cerceamento ao direito de dispor do próprio corpo.” (CURY; ALIS, 2016, p. 130). O uso da voz, performado dentro do conto através da aparência de oralidade e de interlocução, potencializa o cenário de abandono colocado por Freire e evidencia uma estética que usa a violência e o desamparo em sua construção.

Duas histórias

Para melhor observar o modo como a relação entre abandono social e violência se estabelece dentro dos contos, é interessante pensar teoricamente na construção de tais

objetos artísticos. O crítico argentino Ricardo Piglia, ao refletir sobre o modo como a forma do conto se estabeleceu ao longo dos séculos, dirá que há uma lei que rege em sua estrutura e faz parte da produção de sentido das narrativas: “Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89). Piglia desenvolve essa perspectiva em seu ensaio “Teses sobre o conto”, no qual, além de indicar o desenvolvimento paralelo de dois enredos dentro do conto, apresenta a hipótese de que o conto moderno se difere do conto clássico justamente pelo modo como essas histórias nele se relacionam.

Em todo caso, o argentino é categórico ao afirmar que no conto “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (*ibid.*, p. 90), de maneira que tendo isso em mente seria possível realizar uma leitura capaz de distinguir os planos das narrativas de Freire, observando não apenas aquilo que salta aos olhos, o que chama a atenção e parece primordial, mas também uma espécie de pano de fundo que parece permear toda a sua obra. A violência, então, seria o primeiro elemento visível, ao qual se submetem, teoricamente, por vontade própria os personagens de ambos os contos analisados. Por outro lado, o abandono social, isto é, a condição precária de subsistência dos personagens, é o que motiva a ação que se dá no primeiro plano, constituindo um elemento interno que funciona como um gatilho para o que está sendo colocado. A segunda história, secreta, poderia ser lida como o uso que o contista faz da realidade brasileira, sobretudo das classes sociais mais marginalizadas. Em seu relato implícito, uma biografia de desesperança e desamparo pode ser lida, cada um de seus personagens evoca, nas vozes que se apresentam nas narrativas, uma identidade comum que pode ser identificada entre as minorias políticas do Brasil.

Ainda segundo Piglia, o modo como Freire conduz a coexistência entre as histórias seria condizente com a menci-

onada forma moderna do conto, já que “A versão moderna do conto [...] trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la” (*ibid.*, p. 91), isto é, não há um desfecho que ligue as histórias contadas, ao modo das narrativas policialescas de Edgar Allan Poe, há uma tensão constante em que por vezes a violência e o abandono parecem correr em linhas indistinguíveis, já que “o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (*ibid.*, p. 91).

Para estender a reflexão acerca do papel que a realidade social desempenha na dualidade formal que se verifica, cabe resgatar as colocações do crítico Antonio Candido a respeito da relevância do contexto exterior à obra para sua composição. Dirá ele que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2014, p. 14). Essa ideia de internalização da realidade social é o que parece poder ser apreendido em Marcelino Freire, já que, como já exposto, é exatamente esse o elemento que compõe o relato oculto do conto e, além disso, permite a existência de personagens como as que são colocadas em cena. Candido destaca, no trecho apontado, que para além de uma caracterização sociológica, a exterioridade torna-se de fato relevante quando pode ser percebida esteticamente, de modo que “saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (*ibid.*, p. 17).

Desse modo, tendo em vista o funcionamento dos contos de Freire, a maneira como o contexto social motiva toda a narrativa, fica evidente o funcionamento dessas condições como um elemento interno de sua obra, além de poder ser afirmado que é a dualidade entre a violência e o abandono social que garante a inserção de seus escritos na tradição secular do conto.

Considerações finais

Ainda que o presente estudo seja limitado, inclusive do ponto de vista de sua extensão, por tratar-se de um artigo em que as possibilidades de desenvolvimento não podem nem sequer devem ser esgotadas, o uso dos trechos e a verificação da recorrência não apenas temática, mas do modo de construção dos personagens e de seus discursos dentro da obra de Marcelino Freire permite afirmar a existência de uma poética que conjuga, em uma aparente simbiose, a violência e o abandono social.

Como já colocado, sua escolha por tal recorte dentro da realidade brasileira o insere em um certo lugar da tradição da literatura nacional, tendo correspondência temática com seus contemporâneos, tais como Ferréz e Giovane Martins, e alguns dos já mencionados antecessores. Destaca-se na obra de Freire o fato de que seus personagens não aparecem simplesmente como pretextos para narrar feitos de violência, e sim como um elemento estético que se coloca como a única possibilidade frente a um sistema político que tem o abandono como regra. Suas vozes, os discursos por eles produzidos que em si mesmos concentram grandes doses de violência, são um modo de se opor à submissão e à passividade esperadas de quem se encontra em meio à miséria.

O presente trabalho pretendeu ainda dar conta de um aspecto radical da violência desenvolvida por Freire, aqui chamado de sacrifício voluntário, ou auto sacrifício, já que, como foi visto, muitas de suas personagens aparentemente tornam-se vítimas de uma violência por elas mesmas proporcionada, como modo de escapar de suas dificuldades. Mais uma vez, conforme Candido e Piglia, esse autoflagelo certamente pode ser considerado como um modo de relação entre o contexto social e a violência que atinge as personagens em um âmbito individual.

Cabe ainda pontuar que os modos de vida e de ação colocados em cena por Marcelino Freire possuem correspondência em outros momentos da produção artística brasileira. O gênero musical rap, por exemplo, notoriamente associado a vozes e vivências marginais, em diversas canções traz sujeitos que privados de seus direitos básicos partem em busca de sua conquista utilizando os meios que estão a seu alcance, violentamente ou mesmo pela via da arte.

Por essa razão, as colocações feitas pelo professor Acauam Oliveira sobre um dos maiores grupos de rap da história do gênero no Brasil, os Racionais MC's, dialogam diretamente com a obra de Freire. Assim como é dito sobre os músicos, no caso de Freire, a escrita toma "forma a partir dos destroços desse projeto de formação do país, comprometendo-se de modo radical com aqueles que ficaram socialmente relegados às margens de um projeto de integração que nunca chegou a se completar" (OLIVEIRA, 2018, p. 25). Além disso, também especificamente o ponto de vista de Freire se assemelha ao dos rappers, uma vez que

o ponto de vista [...] a respeito da criminalidade e da violência é muito mais complexo que o olhar do "cidadão de bem" conservador (para quem bandido bom é bandido morto) e do "defensor dos direitos humanos" (para quem o bandido é mera vítima da sociedade, por ser pobre) (*ibid.*, p. 35).

Portanto, fica evidente que a relevância de Marcelino Freire para a análise do cenário literário atual e para a compreensão do contexto social brasileiro é inquestionável, sendo ainda possíveis outros trabalhos que façam recortes distintos de sua obra, utilizando outros contos e outros tipos de personagens, de modo inclusive a chegar a uma reflexão sobre a forma como sua poética se desenvolve em sua ainda incipiente produção de romances.

Referências

- BARBOSA, Sidney; PEREIRA, Marcio Roberto. Angu de Sangue: Mensagens e Imagens sobre o Desamparo Social. *In: Anais do 170. Congresso de Leitura do Brasil-COLE*, p. 1-5, 2009.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. *In: Literatura e sociedade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, p. 13-25, 2014.
- CARVALHO, José Murilo de. Brasileiro: cidadão? *In: Revista do legislativo*. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, n. 23, p. 32-39, jul./set. 1998.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. *In: Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, dez. 2007.
- CURY, Maria Zilda Ferreira; ALIS, Gleidston. Marcelino Freire: ação política pela palavra. *In: Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 25, p. 120-148, jan./jun. 2016.
- FREIRE, Marcelino. "Troca de alianças". *In: Angu de Sangue*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, p. 63-65, 2005.
- FREIRE, Marcelino. "Nação Zumbi". *In: Contos negreiros*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, p. 53-55, 2014.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e terra; UNESP, 1990.
- OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. *In: Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cia das Letras, p. 19-37, 2018.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *In: Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia das Letras, p. 87-94, 2004.
- WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Porto Alegre: L&PM editores, 1983.

[Recebido em: 30 mar. 2022 — Aceito em: 11 out. 2022]

EX-CÊNTRICOS E EXO-CANÔNICOS: A POESIA ORAL DO *POETRY SLAM*

Fabiana Oliveira de Souza¹

Resumo: O *poetry slam* se caracteriza no Brasil como um movimento artístico-literário protagonizado por sujeitos periféricos que deixam em evidência as múltiplas formas de discriminação contra determinados grupos sociais. A partir desse tema, o propósito deste artigo é discutir a deslegitimação da literariedade da poesia-slam, uma produção que, por sua forma, pode ser definida como *literatura oral performada*. Tal questionamento de seu valor estético possivelmente se deve ao fato de que se trata de uma poesia não-canônica e que prioriza a oralidade, que só pode ser menosprezada em uma sociedade grafocêntrica. Para este trabalho, toma-se como base a análise de poemas e respectivas performances de duas poetisas-slamers brasileiras. O que se pode observar é que elas propõem um olhar decolonial para suas histórias ao ressignificá-las em suas contranarrativas, buscando o empoderamento e a emancipação pela poética oral.

Palavras-Chave: *Poetry slam*. Poesia oral. Cânone. Decolonialidade. Performance.

EC-CENTRIC AND EXO-CANONICAL: ORALITY OF *POETRY SLAM*

Abstract: Poetry slam is characterized in Brazil as an artistic-literary movement led by peripheral subjects that highlight the multiple forms of discrimination

¹ Doutoranda e Mestra em Letras Neolatinas — Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora EBTT de Espanhol do Colégio Pedro II. Endereço eletrônico: fabiana.oliveira.de.souza@letras.ufrj.br.

against certain social groups. From this theme, the purpose of this paper is to discuss the delegitimization of the literariness of slam poetry, a production that, by its form, can be defined as *performed oral literature*. Such questioning of its aesthetic value is possibly due to the fact that it is a non-canonical poetry and that it prioritizes orality, which is often despised in a graphocentric society. For this work, the analysis of poems and respective performances of two Brazilian poets-slammers is used as a basis. What can be observed is that they propose a decolonial look at their histories by re-signifying them in their counter-narratives, seeking empowerment and emancipation through oral poetic.

Keywords: Poetry slam. Oral poetry. Canon. Decoloniality. Performance.

Introdução

Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada pelos demais.
Eduardo Galeano

O movimento do *poetry slam* no Brasil dialoga com a epígrafe de Galeano, com a qual se inicia este artigo, por ser um campeonato de poesia falada protagonizado por grupos sociais marginalizados. Trata-se de sujeitos historicamente silenciados, mas que, devido à *necessidade de dizer*, de (re)contar suas próprias histórias, elaboram estratégias e criam meios para superar a invisibilidade com que são tratados em variadas circunstâncias, dando origem a um espaço de produção e fruição da poesia marginal e periférica. Cabe ressaltar que eles o fazem sem precisar de apoio ou aprovação de instâncias de poder, o que é coerente com o que se

propõe para essas competições. Se, de acordo com Sérgio Vaz, “a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza” (VAZ, 2011, p. 50), quem poderia liderar essa corrente artístico-literária melhor que eles próprios?

Essa arte vem de suas mãos, bem como de suas vozes, já que há uma centralidade da oralidade na corrente dos *slams* de poesia. Uma vez que os textos são apresentados ao público em performances poéticas, mesmo quando realizadas a partir de um poema escrito em um suporte como folhas de papel avulsas ou um *smartphone*, o foco está no que se diz, não no que se escreveu. Além disso, cabe lembrar que se trata de uma competição e que os jurados têm poucos segundos para atribuírem suas notas a cada apresentação, portanto a mensagem desses poemas precisa ser direta e com uma linguagem simples para interpelá-los de forma instantânea.

Desse modo, a oralidade no *slam* se materializa por meio de um registro coloquial e deixa em evidência uma “gramática do cotidiano” (EVARISTO, 2019) através de poetas que assumem dicções outras, para além dos padrões, figurando como um modo de decolonialidade da linguagem (BAPTISTA, 2019) por desconstruir visões dominantes sobre *como se pode dizer* e *quem* pode dizer. Com isso, os *slammers*² se contrapõem a uma postura obediente diante da exigência de respeito à norma culta da língua e buscam mitigar as consequências da colonialidade do poder (QUIJANO, 2000).

Por essas e outras razões, os *slams* se diferenciam de eventos culturais prestigiados, que privilegiam uma elite intelectual, e se distanciam do cânone literário brasileiro, composto, em sua maioria, por “obras de escritores do sexo masculino e brancos, procedentes da elite letrada, que exercitam a língua na variedade culta” (CHIARETTO, 2015, p. 1). Aliás, a

² Como também são chamados os poetas que competem em um *poetry slam*.

ideia de reconhecer a poesia do *poetry slam* como literatura encontra resistência em diversos ambientes, como o acadêmico, algo que pode ser facilmente percebido por aqueles que decidiram se dedicar ao estudo desse tema. Ao refletir sobre esses fatos, o objetivo deste artigo é problematizar o questionamento do valor literário das produções que circulam nos *slams*, como se esse movimento fosse fruto de uma cultura ilegítima.

Para ajudar a fundamentar nossas observações, toma-se como base a análise de dois poemas e suas respectivas performances: “Na ponta do abismo”, da poeta Carol Dall Farra (2019), e “Deu(s) branco”, de Luz Ribeiro (2017). Tais performances aconteceram em dois diferentes torneios brasileiros de *slam*, registrados em vídeos e disponibilizados em canais do *YouTube*, como será retomado oportunamente. Para que se possa compreender de modo mais satisfatório certos elementos que serão aqui descritos e, assim, construir sentidos durante a leitura dos excertos de cada texto, é importante assistir a essas gravações, razão pela qual haverá um convite, em alguns momentos, para que se recorra a esses recursos audiovisuais.

Para tratar desses temas, dividiu-se o artigo em duas partes: a primeira se destina às considerações sobre como surge e se caracteriza o *poetry slam*, além de dissertar sobre seu caráter performático e a importância da oralidade; e a segunda, à reflexão sobre a condição não canônica do *slam*, questionando-se o processo de formação dos cânones, além de discutir sobre como o tratamento dos sujeitos envolvidos nessa cena cultural como os Outros, os excêntricos e exóticos, se fundamenta em perspectivas coloniais.

O *poetry slam* e o protagonismo da oralidade

O *poetry slam* é uma competição de poesia falada que nasceu em Uptown, Chicago (Estados Unidos) em 1986, idea-

lizada por Marc Kelly Smith, e que chegou ao Brasil em dezembro de 2008, por iniciativa de Roberta Estrela D’Alva junto à companhia paulistana Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, responsáveis pela criação do primeiro *slam* do país, o ZAP! — Zona Autônoma da Palavra, no bairro da Pompeia, São Paulo (ESTRELA D’ALVA, 2011)³.

Trata-se de uma batalha poética que tem como foco o corpo e a voz do poeta. Isso porque a disputa tem suas regras e uma das principais é que os *slammers* não podem usar acompanhamento musical, adereços ou quaisquer objetos que ajudem a compor sua apresentação. Desse modo, o elemento que resta ao poeta é a potência de seu corpo-voz e a atenção passa a se dirigir à performance, e não apenas à poesia. Portanto, a questão performática (ZUMTHOR, 2014; PHELAN, 2011; AGUILAR; CÁMARA, 2017) será fundamental para compreender em que consiste um *poetry slam* e para refletir sobre a importância tanto do sujeito que performa quanto do público que recepciona, tendo em vista que este não é um ato passivo, mas interativo. Assim, a audiência torna-se um componente primordial dessa interlocução, posto que, com sua reação às performances, atua na coprodução de seus significados, junto aos poetas-*slammers*.

Uma ocasião em que se pôde observar a intrínseca relação que se estabelece entre poeta e plateia, além da força da questão performática, foi a participação de Carol Dall Ferra em uma edição do Slam das Minas RJ de 2017, mais especificamente com seu poema “Na ponta do abismo”, cujos fragmentos se encontram a seguir:

³ Esses e outros dados sobre o ZAP! podem ser encontrados em: <http://zapslam.blogspot.com>. Acesso em: 25 mar. 2022.

Na ponta do abismo⁴



Na ponta do abismo lá vai a mãe preta
Aguenta o infinito em um corpo em que grito de
socorro acusa suspeito
Não chora nem fala das mortes diárias
Pariu cinco vezes sem anestesia com falas no ouvido:
— Preta é firme
[...]
Mãe preta!
Que pariu no reboliço e trouxe com muito ofício outra
preta que não sorriu
Filha de preta!
[...]
Dedos te apontaram ontem e hoje o cano te aponta
Amanhã outro julgamento julgando que cê aguenta
Tua cabeça um reboliço
Teu corpo cumpriu caprichos
Tua mãe também passou por isso e todas da tua
família [...]
(DALL FARRA, 2019, p. 65).

Para seguir com a análise deste poema, publicado em livro organizado por Mel Duarte (2019), recomenda-se o uso do *QR Code* acima para abrir o vídeo disponível no canal do Slam das Minas RJ no *YouTube*.

Feito isso, vemos que, ao longo de toda a performance, mas em especial durante os momentos relativos ao trecho supracitado, a poeta realiza variados movimentos pelo espaço de que dispõe, que acompanham e complementam

⁴ O vídeo também pode ser acessado por: https://www.youtube.com/watch?v=DbQXy_jcCXE&t=4s. Acesso em: 5 set. 2021.

seus versos e orientam os espectadores quanto ao discurso que vai ganhando forma, tornando-os cúmplices daquele ato efêmero (PHELAN, 2011; AGUILAR; CÁMARA, 2017; ZUMTHOR, 2014). Enquanto fala, de modo enfático e pausado, o verso “Filha de preta!”, a *slammer* bate no peito diversas vezes com uma das mãos, colocando-se na posição dessa “filha de preta” à qual faz alusão.

Além disso, uma das vezes em que o diálogo direto e explícito com o público acontece é quando, ao declamar “Tua mãe também passou por isso e todas da tua família”, Dall Farra aponta o dedo para uma mulher negra da plateia, que a observa sem se mover, quase hipnotizada. Se, com o texto escrito, já poderíamos sugerir o interlocutor desse verso, é na performance que conseguimos confirmar que ela o dirige a outra mulher negra.

Ao declamar “Dedos te apontaram ontem e hoje o cano te aponta”, a poeta começa com os dedos polegares apontados para trás, simbolizando o tempo passado, e faz a transição das mãos para frente, já que se refere ao presente (“hoje”), desta vez com os indicadores em riste reproduzindo uma arma de fogo, o “cano” que ela menciona.

Esses são alguns exemplos do modo como os poetas-*slammers* performam nas competições de poesia falada, podendo-se descrevê-los como “exímios atores que teatralizam suas narrativas com todo o aparato exigido por uma encenação: a mímica, a gesticulação, [...] os silêncios, o tom de voz, a mudança de registro lingüístico segundo as personagens” (AUGEL, 1998 *apud* QUEIROZ, 2007, p. 114), algo que também será observado na performance de Luz Ribeiro, na próxima seção.

Pelas considerações a respeito da performance poética de Dall Farra, pode-se perceber que o conteúdo do texto não é o único elemento que importa, mas, fundamentalmente, quem o performa, pois os sentidos de seu poema serão co-

construídos pela *slammer*, com sua voz e seu corpo únicos, por isso é tão importante assistir às gravações desses eventos, embora elas ainda não sejam o suficiente para termos conhecimento total da dimensão do que são esses campeonatos de poesia falada.

Outro aspecto que interfere no nosso modo de compreender a poesia do *slam*, e que a torna diferente de uma poesia escrita para ser lida, é o fato de que é bastante comum que os sons da reação do público cheguem a se sobrepor à voz dos poetas, que seguem sua apresentação junto às palmas, aos gritos e aos demais tipos de interação e nem sempre aguardam retornarem ao silêncio, que nunca é absoluto em um *slam* que se faça em uma praça pública. Da mesma forma, há intervenções no texto que apenas são possíveis porque se trata de uma performance oral, como o improviso, inserindo algo que não aparece originalmente na versão escrita, como fez Dall Farra com os versos “e para cada abuso novo, um branco te orienta: — negra é forte, negra aguenta”⁵.

Por essa maneira como ele se estrutura e pelo que fica em evidência, é possível definir o poema-slam⁶ como um tipo de “literatura oral performada”, pois este conceito “deu origem a uma compreensão mais ampla das diversidades de

⁵ Transcrição sugerida a partir do vídeo já mencionado, uma vez que esses versos não se encontram no texto publicado na antologia organizada por Mel Duarte (2019).

⁶ Para Marc K. Smith, em entrevista à Festa Literária das Periferias de 2021, não existe um “poema de *slam*”, pois qualquer texto pode ser assim considerado se for apresentado como tal. Portanto, um poema tanto pode ter sido criado especificamente para ser performado em um *slam*, quanto pode ter ganhado essa forma ao ser recitado durante uma competição. De fato, há muitos poemas que claramente não foram pensados originalmente como um texto a ser apresentado em um *slam*, mas como uma canção ou para ser publicado em livro, por exemplo, mas a possibilidade do improviso, promovida pela performance verbivoco-corporal, faz com que ganhe essa dimensão. A entrevista de Smith está disponível na íntegra em: https://www.youtube.com/watch?v=c6UTqogj_ko&t=661s. Acesso em: 1 nov. 2021.

realização literária, levando-nos para além da noção limitada de textos escritos” (FINNEGAN, 2005, p. 167), posto que o termo *literatura* é mais abrangente do que costumamos conceber, podendo se referir ao escrito e ao não-escrito, ainda de acordo com Finnegan (2016). Além disso, a ideia de literatura oral nos ajuda a entender a poesia que circula nos *slams* como uma criação artístico-literária produzida a partir da oralidade como suporte principal, ainda que conte com a escrita, de modo secundário. Aliás, como afirma Ong (1998, p. 16), “a expressão oral pode existir — e na maioria das vezes existiu — sem qualquer escrita”, mas não acontece o contrário, e isso fica muito claro em um *slam*.

Com isso, pode-se definir essa poesia performática como um tipo de literatura de reexistência (SOUZA, 2011), por propor um formato literário não canônico, um modo diverso do fazer poético, focado no suporte oral, e não no escrito. Embora isso não seja uma novidade, visto que já existiam outras formas de poéticas orais antes desta, o *poetry slam* representa uma ruptura com um imaginário comum sobre poesia e literatura como um todo, principalmente se levarmos em consideração que estamos em uma sociedade grafo-cêntrica, com supervalorização da escrita em detrimento da oralidade. Ademais, o papel não é a única forma de fixação de um texto e o que temos visto é que os poemas performados nos *slams* “fixam-se no universo digital das redes sociais, reproduzidos em vídeos, em narrativas híbridas em linguagens e formatos” (PEREGRINO, 2021, p. 20).

A corrente do *slam* surge, portanto, como um modo de valorização da oralidade, porque a coloca no protagonismo da ação, mas também de sua revalorização, pois não se trata de um movimento que inaugura esse esforço de validação da palavra falada e das expressões orais como um todo. Se pen-

⁷ “The concept of performed oral literature has opened up a more generous understanding of the diversities of literary realization, taking us beyond the narrow notion of written texts.” Tradução nossa.

sarmos no caso brasileiro, apenas para mencionar alguns exemplos, muitas práticas e gêneros antecederam o *slam*, como o sarau, o repente, a embolada e o cordel, mais recentemente, como também as poéticas musicadas, os romances e os cantos de trabalho, mais remotamente (CASCUDO, 1984).

Cabe ressaltar, ainda, que a ideia que persiste desde sua criação, como informa Marc K. Smith,⁸ é de popularização da poesia, já que não é necessário possuir títulos acadêmicos, ter publicado livros ou gozar de prestígio como poeta para ser aceito e respeitado como tal e ter direito a competir ou participar como jurado. Em vez disso, qualquer pessoa que se inscreva e tenha poemas autorais para apresentar ao público será bem-vinda, e os próprios sujeitos que compõem a cena estão autorizados a atribuir, a si e aos demais, o título de poeta e *slammer*, prescindindo de que algum grupo hegemônico o legitime. Assumindo essa configuração, o *slam* se propõe a fazer com que a poesia deixe de ser restrita a uns poucos privilegiados, tornando-a acessível a todos.

Talvez não ocorra dessa maneira em todos os lugares onde a competição existe, visto que se trata de centenas de comunidades ao redor do planeta e cada uma tem autonomia para adaptar certas regras, mas no Brasil essa é uma característica marcante. Isso não significa, no entanto, que nenhum *slammer* tenha formação acadêmica ou publicações, mas sim que ele não deverá ser favorecido por isso. Aliás a produção de antologias, com os poemas daqueles que venceram edições de um determinado campeonato ao longo do ano, tem se tornado cada vez mais comum. Essas obras são organizadas anualmente desde 2014 pelo *Slam da Guilhermina*, coletivo da Zona Leste de São Paulo que realiza suas disputas em uma praça anexa a uma estação de metrô, tendo sido o segundo a ser criado no Brasil e o primeiro a ser feito nas ruas.

⁸ De acordo com informações presentes no site oficial de Marc Smith, disponível em: <http://www.marckellysmith.net/about.html>. Acesso em: 14 nov. 2020.

Há, ainda, antologias que são independentes dos grupos ou de uma competição específica, tais como *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*, organizada por Mel Duarte (2019); *A poesia falada invade a cena em Sobral: Poetry Slam no interior do Ceará*, organizada por Nilson de Freitas, Fran Nascimento, Vicente Sousa e Ary Pimentel (2019); e os quatro livros da Coleção SLAM, *Antifa*, *Empoderamento feminino*, *LGBTQIA+* e *Negritude*, organizados por Emerson Alcalde (2019), entre outros.

O que se pode depreender do que fora destacado até este ponto é que, no *slam*, mesmo quando os poemas são escritos e publicados em livros ou zines, são produzidos com base na oralidade e na coloquialidade, cujos traços ficam explícitos nas performances voco-corporais. É possível que esse seja um dos motivos pelos quais esse movimento é constantemente deslegitimado e sofre críticas quanto ao seu valor estético, como será discutido a seguir.

Movimento artístico-literário fora do cânone

Com o movimento pela popularização da poesia e com a falta de exigência de titulações ou de uma vasta experiência com o fazer poético, o *poetry slam* acaba por se caracterizar como uma corrente artístico-literária que se estabelece fora do cânone. Como consequência, há uma deslegitimação da literariedade dessas produções, tanto por estarem vinculadas à cultura de massa, em contraponto a uma cultura erudita, quanto por priorizarem a oralidade e não obedecerem tanto a norma culta da língua. É importante marcar essa particularidade, porque nem todo texto oral possui marcas de coloquialidade, tais como um pronunciamento de uma autoridade pública, uma comunicação em um seminário, uma entrevista de emprego ou uma defesa de Dissertação ou Tese.

A respeito dessa estigmatização da oralidade, que situa a escrita em uma posição de superioridade, Zumthor defende que “é inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna” (ZUMTHOR, 1997, p. 27). Além disso, deve-se levar em consideração o contexto de produção de cada texto oral.

No caso do *slam*, há uma forte preocupação com a mensagem, e não somente com a estética, embora a forma não seja de todo rechaçada. Isso quer dizer que *o que se diz*, isto é, aquilo que interpela e chega ao outro, importa mais que *como se diz*. Conforme descreve a poeta Luiza Romão, em entrevista a Klien (2018), em um *slam* o espaço da apresentação está focado no poeta e no que ele diz, o que torna “a corporeidade da fala tão importante quanto o conteúdo emitido” (KLIEN, 2018, p. 133). Desse modo, “a estética do *slam* se distancia de uma abordagem convencional da literatura” (KLIEN, 2018, p. 133), pois um poema-*slam* se assemelha mais à discursividade da crônica, pelo texto que nos chega em forma de relato. Além disso, o caráter transgressor do *poetry slam* se deve ao fato de que ele resgata o aspecto coletivo da literatura (KLIEN, 2018), posto que cada competição precisa desse encontro e dessa constante interlocução para se constituir como tal, em atos de recepção pela escuta, em contraponto à recepção pela leitura, uma ação, em essência, solitária (PADILHA, 2007).

Como informado anteriormente, Conceição Evaristo usou a expressão “gramática do cotidiano” (2019, p. 14) para se referir a essa linguagem da poesia do *slam* — ao menos, no caso brasileiro — que procura se afastar dos textos com palavras mais rebuscadas e metáforas mais complexas, optando por um modo mais dinamizado de se expressar, “enxugando palavras” intencionalmente (EVARISTO, 2019, p. 14). E não

se trata somente de ser capaz de interpelar e tocar o outro, mas também se pode pensar nisso como uma estratégia dos poetas, já que não se deve esquecer que todos estão em uma competição e a votação da performance ocorre imediatamente após sua conclusão. Se a plateia, da qual fazem parte os jurados, não conseguir compreender o que foi dito, dificilmente esse *slammer* vai receber uma boa pontuação.

Assim sendo, será mesmo que não se pode interpretar o uso dessa *gramática do cotidiano* como uma escolha, uma estratégia política dos poetas, já que, ao utilizarem uma linguagem acessível, sua mensagem se torna mais compreensível a quaisquer sujeitos? Até quando isso será considerado inferior às formas de expressão que são legitimadas por se adequarem a uma norma homogeneizante? Talvez esse tipo de pensamento seja uma evidência de uma atitude que ainda se pauta na lógica colonial, uma vez que “uma sociedade que vive na *negação*, ou até mesmo na *glorificação* da história colonial, não permite que novas linguagens sejam criadas” (KILOMBA, 2019, p. 12).

Ainda que se preserve a oralidade informal, como, por exemplo, nos casos de ausência de concordância nominal e verbal ou uma grafia distinta da que se encontra nos dicionários, há inúmeros exemplos de preocupação com a forma, e não somente com o conteúdo. Em sua maioria, há um cuidado com a rima, uma exploração dos múltiplos significados de um vocábulo, um uso consciente de figuras de linguagem e jogos de palavras, além das intertextualidades e interdiscursividades presentes em cada poema. Tais preocupações podem ser observadas no poema “Deu(s) branco”, de Luz Ribeiro, transcrito a seguir. Assim como no caso de Carol Dall Farra, orienta-se o uso do *QR Code* abaixo para acessar o vídeo disponível no *YouTube* e assisti-lo antes de ler os seguintes excertos:

deu(s) branco⁹



[...]
deus,
eu continuo engolindo um sapo por dia,
já consigo dizer não para alguns sapos.
aprendi até a enfiar o dedo na boca
e fazer um estrago no seu tapete.
eu tenho acordado de dieta,
mas há grito que embarga, inunda
e vira soluço alma adentro.
deus,
eu ando cansada de ser forte,
eu ando cansada de correr,
eu ando querendo só andar.
[...]
e se, ainda assim, em um único dia
eu retroceder as escadas
e devolver a sua tirada
com um tapa na cara,
dirão: exagero.
mas só eu e as minhas irmãs sabemos
o que é vestir preto o dia inteiro.
[...]
eu não queria te questionar, deus.
eu não queria te questionar, deus.
eu não queria te questionar, deus,
mas eu acho que...
eu não queria te questionar, deus,
mas eu acho que te deu um...
branco

⁹ O vídeo também pode ser acessado por: <https://www.youtube.com/watch?v=yBy5pEiMCVs>. Acesso em: 5 set. 2021.

na hora que me escolheu.
(DEU(S)..., 2017, *on-line*)²⁰

Conforme descrito por Oliveira (2019), o diálogo com Deus, que perpassa todo o poema, instaura “uma cenografia de oração” (OLIVEIRA, 2019, p. 54) na qual a divindade é questionada, o que fica explícito a cada repetição do verso “eu não queria te questionar, deus” seguido da conjunção adversativa “mas”.

No trecho “eu ando cansada de ser forte, / eu ando cansada de correr, / eu ando querendo só andar”, além de dar continuidade aos significados que foram se construindo nos versos anteriores, Luz explora a polissemia do verbo “andar”: primeiro, como verbo auxiliar para indicar um estado emocional que tem persistido, um cansaço pelas vezes em que o “grito embarga, inunda / e vira soluço alma adentro”; e, ao final do terceiro verso, como verbo principal, sinônimo de caminhar, numa oposição ao “correr” do verso imediatamente anterior.

No fragmento que se segue, observamos tanto o uso da rima (“escadas” com “tirada” e “exagero” com “inteiro”) quanto a exploração, mais uma vez, dos diferentes sentidos de uma palavra ou expressão em “só eu e as minhas irmãs sabemos / o que é vestir preto o dia inteiro”, podendo simbolizar o luto e se referir à cor da própria pele.

Nos versos finais, “mas eu acho que te *deu um... / branco / na hora que me escolheu*” (grifos nossos), Luz Ribeiro parte do significado da expressão “dar branco”, relativo ao esquecimento, e usa o termo “branco” para contrapor a “preto”, mencionado diversas vezes no poema, concluindo o raci-

²⁰ Transcrição a partir da performance e da legenda do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EbgodWlvVyl>. Acesso em: 9 jul. 2021. Note que, no vídeo, há diferença entre letras maiúsculas e minúsculas, mas decidimos manter todo o texto em minúsculas porque é o modo como a poeta Luz Ribeiro costuma escrever seus poemas, o que indica uma escolha estética.

ocínio iniciado pelo título, que pode ser lido como “deu branco” ou “Deus branco”.

Também é possível observar uma relação entre escrita e oralidade. Há vários pontos da performance de Luz que não podem ser traduzidos pela forma escrita do poema, como o silêncio que a poeta faz logo ao início. As reticências não seriam o suficiente para substituí-lo fielmente, por isso optamos por não tentar reproduzi-las aqui. E esse é mais um exemplo do cuidado com a forma e o conteúdo que percebemos em muitos *slammers*, pois, lembrando que se trata de uma competição de poesia com um limite de tempo para cada apresentação, “o silêncio que toma o espaço das palavras torna-se absolutamente significativo” (OLIVEIRA, 2019, p. 53).

Da mesma forma, compreendemos melhor a relação entre “Deu branco” e “Deus branco” ao vermos esse trocadilho por escrito no título do poema. O mais próximo que temos disso na oralidade ocorre com a junção dos versos “eu não queria te questionar, *deus*, / mas eu acho que te *deu* um... / *branco*” (grifos nossos) ao final do poema, mas ainda sem reproduzir oralmente os efeitos de sentidos construídos e marcados na escrita pelos parênteses.

Além disso, nos versos “mas eu acho que...” e “mas eu acho que te deu um...”, a *slammer* hesita, indicando esquecimento, com pausas que fazem mais sentido ao vermos sua performance, já que as reticências não dão conta do intervalo que ela produz entre esses versos e os seguintes.

Todas essas características que pontuamos sobre o poema e a performance de Luz Ribeiro são evidências de que não se sustentam as críticas ao *slam* de poesia como um movimento ilegítimo do ponto de vista literário, menosprezando-o por sua intrínseca relação com a oralidade, como se, por isso, a poesia-slam carecesse de qualidade.

Esse questionamento de seu valor estético por certos indivíduos e grupos nos indica de antemão que se trata de uma literatura não canônica e, portanto, passível de ser contestada. Compreende-se o porquê dessa rejeição ao levarmos em consideração que

A história literária e as formações canônicas emergem como lugares histórico-político-discursivos, por excelência, do privilégio de um sujeito enunciator e, conseqüentemente, da produção textual de subjetividades hegemônicas. É no contexto da manutenção desses lugares que se compreende a força do argumento de que a invasão bárbara dos excluídos está deformando ou debilitando o campo literário em seus valores (SCHMIDT, 2008, p. 133).

Essa constatação de Schmidt é importante porque, entre outras razões, em nenhum momento se argumenta contra a leitura de obras clássicas e canônicas, como se tivéssemos que descartá-las. Caso haja a necessidade de se problematizar uma obra e/ou seu autor por seu conteúdo, isso é totalmente compreensível, mas não simplesmente por fazer parte de um acervo prestigiado. Em vez disso, o que nos interessa aqui é questionar: quais são os objetivos por trás desse discurso ao qual se refere Schmidt? Por que há esse esforço em afirmar que produções como as do *slam* não são poesia e que estariam transformando negativamente a literatura? O que defendemos é que, se podemos valorizar os clássicos, aqueles que foram e são silenciados também devem ser lidos e enaltecidos.

Essa proposta, que vemos na prática com os *slams*, se alinha à ideia de ecologia de saberes (SANTOS, 2007), pois admite diversas possibilidades de produção do conhecimento, neste caso, a partir de formas artístico-literárias mais acessíveis, não academicistas, nas quais a mensagem importa mais que a estética, sem deixar de reivindicar e afirmar, em discursos contra-hegemônicos, sua relevância e legitimidade.

Como indagou Gomes (2020, p. 232),

Teremos sempre que nos reportar aos mesmos autores e aos mesmos clássicos para interpretar e compreender a nossa realidade? Será que, paralelamente ao que acostumamos chamar de “clássicos” e que compõem o cânone acadêmico, não tivemos outras produções de caráter mais crítico e analítico que, por diversos motivos e até pela luta por hegemonia no campo do conhecimento, foram esquecidos, invisibilizados e relegados ao ostracismo?

Embora o *poetry slam* não seja um evento acadêmico ou que se destine à produção de textos teóricos, essa reflexão pode ser usada para pensar sobre ele porque também estamos sempre estudando, escrevendo e falando sobre as mesmas obras e autores quando o assunto é literatura brasileira. Quando se faz referência a autores de origem periférica, é comum que se enfatize essa característica, mas será que sempre chamaremos essa literatura, produzida pelos sujeitos oriundos das classes marginalizadas, de Literatura Marginal Periférica? Por que algumas obras precisam dessa definição tão específica e outras são simplesmente Literatura? Enquanto houver essa marca diferenciando-as, serão mantidos os privilégios daqueles que se beneficiam com essa hierarquia.

Ao refletir sobre o cânone e a produção de inexistências, resultado da desqualificação de grupos subalternizados e do conhecimento que produzem, Carneiro (2005) argumenta:

O epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência

material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isso porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado (CARNEIRO, 2005, p. 99).

Por seu potencial para combater esse processo de que trata a autora é que o *slam* é considerado um importante instrumento para a resistência, o empoderamento e a insurgência daqueles que são os agentes principais da cena, em sua maioria, jovens, negros e oriundos/residentes de distintos territórios periféricos espalhados pelo Brasil. Para Kilomba (2019), “só quando se reconfiguram as estruturas de poder é que as *muitas* identidades marginalizadas podem também, finalmente, reconfigurar a noção de conhecimento: Quem sabe? Quem pode saber?” (KILOMBA, 2019, p. 13). É no esforço de concretizar essa reconfiguração que, segundo Schmidt (2008), há uma recente revolução nos estudos literários, nos quais se propõe uma revisão dos critérios injustos e excludentes utilizados para determinar se uma obra deve ou não ser considerada como literatura. Um exemplo disso são aqueles que se propõem a investigar o *poetry slam* e outras práticas marginalizadas, reivindicando seu reconhecimento dentro e fora da academia.

Um dos primeiros passos para que se deixe de estigmatizar essas atividades é desconstruir certos modos como nos referimos a elas. Não é incomum ouvirmos ou lermos termos como *excêntricos* e *exóticos* que, por descuido ou não, são usados para designar pessoas ou determinados artefatos que não são reconhecidos como parte do repertório cultural de quem os proferiu. Essa atitude se sustenta em uma relação de alteridade que se dá por um processo de “outremização” (MORRISON, 2019), isto é, de definição de indivíduos ou

grupos como o Outro, inferior, convencendo-se de que se trata de algo natural, e não socialmente construído.

Aqueles que utilizam os adjetivos mencionados se colocam na posição de *normal* e reservam aos demais a condição de *estranho*. A partir disso é que se propôs, como provocação, a grafia como *ex-cêntricos* e *exo-canônicos* no título deste artigo, indicando, pelos prefixos, que aquilo que foi colocado para fora, do centro (sendo posto às margens) e do cânone, respectivamente, aponta para o que não se consegue enxergar como pertencente a grupos hegemônicos, por isso são também considerados *ex-óticos*.

O *slam* de poesia e, conseqüentemente, as pessoas nele envolvidas, são julgados como esse incomum e excêntrico porque se trata de algo não canônico, se pensarmos no cânone literário brasileiro. Esses sujeitos não são marginais ou subalternos, e sim marginalizados, subalternizados e silenciados, ainda refletindo sobre os termos que geralmente se utilizam.

É preciso ler e ouvir a cena do *slam* como um formato que se ancora nas práticas orais, privilegia as dicções de atores sociais historicamente invisibilizados e, portanto, não se *en-caixa* nos padrões estabelecidos acerca de como um texto literário deve se comportar. Ao afirmar-se enquanto linguagem possível, inicia-se um processo de descolonização porque busca-se desconstruir uma visão da linguagem que reforce “relações de poder entre as línguas e os sujeitos subalternizados” (BAPTISTA, 2019, p. 123). Assim, a poesia do *slam* se constrói como proposta de rompimento com a estética que se impõe a partir dos vestígios dos ideais do colonizador.

O que pudemos observar nos poemas de Luz Ribeiro e Carol Dall Farra foram diferentes “marcas impressas que denunciam aquilo que, na situação performática, é expresso por meio da entonação, dos gestos, da mímica, enfim, marcas do

corpo que se expressa” (MEDEIROS, 2007, p. 7), o que tem muito mais relevância que seu registro escrito.

Pode-se afirmar, enfim, que as competições do *poetry slam* são uma forma de pôr em prática a decolonialidade do ser e do saber (QUIJANO, 2000) por vermos, por meio delas, o protagonismo de uma poesia oral não canônica e contra-hegemônica, já que os *slammers* elaboram um discurso poético que não é apenas diferente, mas oposto às narrativas historicamente predominantes — até os dias correntes — sobre determinados coletivos e seus corpos. Há uma decolonialidade do saber, em especial, porque se trata de um evento acessível, que diz a todas as pessoas que elas também podem ser (e são) poetas. Trata-se de uma luta para que se reconheça que os saberes produzidos nesses campeonatos, por cada um daqueles sujeitos, independentemente de seu nível de escolaridade, sua formação acadêmica, seu capital cultural ou seu contato com a poesia (escrevendo, lendo, falando ou ouvindo), são tão válidos quanto os já consagrados.

Considerações finais

Neste artigo, informou-se, ao início, em que circunstâncias e com que propósitos o *poetry slam* foi criado, oferecendo considerações sobre suas características, tais como seu caráter oral e performático. Em seguida, propôs-se uma reflexão sobre a composição dos cânones literários e a condição do *slam* como uma corrente artístico-literária não canônica, discutindo acerca das bases coloniais sobre as quais se assenta o imaginário que define os sujeitos dessa cena como seres excêntricos e exóticos.

Pelo que lemos e vimos nos poemas e nas performances de Carol Dall Farra e Luz Ribeiro, foi possível observar que há, nos *slams*, um exercício de decolonialidade da linguagem (BAPTISTA, 2019), principalmente se levarmos em conside-

ração a centralidade do conteúdo, em detrimento da forma do texto poético. Devido a essa estrutura, o *slam* se configura como mais um exemplo de resistência do registro oral enquanto meio legítimo de expressão. Além disso, pôde-se perceber que os poetas-*slammers* lançam um olhar decolonial (QUIJANO, 2000) para suas histórias ao ressignificá-las em contranarrativas que priorizam a palavra falada.

Enquanto há espaços em que esses indivíduos marginalizados não são reconhecidos como poetas, particularmente aqueles que nunca publicaram seus poemas em livros, no *slam* o que constatamos é o contrário: não apenas são quase unanimidade entre os competidores, mas estão na centralidade da agência do evento, atuando em prol do empoderamento e da emancipação de seus pares.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BAPTISTA, Lívia Márcia Tiba Rádis. (De)Colonialidade da linguagem, lócus enunciativo e constituição identitária em Gloria Anzaldúa: uma “new mestiza”. *Polifonia*, Cuiabá-MT, v. 26, n. 44, p. 123-145, out./dez. 2019.
- CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CHIARETTO, Marcelo. O canônico e o não-canônico na formação do leitor: o caso de Allan Santos da Rosa e a literatura da periferia. In: XIV Congresso Internacional da ABRALIC, 2015, Belém. Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias. *Anais [...]*. Belém: UFPA, 2015. p. 1-12.
- DALL FARRA, Carol. Na ponta do abismo. In: DUARTE, M. (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta, 2019. p. 65-66.

DEU(S) branco, por Luz Ribeiro. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (2min 54seg). Publicado pelo canal M de Mulher. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eb9odWlvVyl>. Acesso em: 9 jul. 2021.

DUARTE, Mel (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta, 2019.

ESTRELA D'ALVA, Roberta. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça — o poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil*, n. 9, 2011, p. 119-126.

EVARISTO, Conceição. Prefácio. In: DUARTE, M. (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta, 2019. p. 13-15.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Trad. Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. 2. ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2016. p. 61-98.

FINNEGAN, Ruth. The How of Literature. *Oral Tradition*, v. 20, n. 2, p. 164-187, out. 2005.

GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGEL, Ramón (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 223-246.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLIEN, Julia. Na poesia. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2018, p. 105-137.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Quando a voz ressoa na letra: conceitos de oralidade e formação do professor de literatura. *Organon (UFRGS)*, v. 21, p. 1-10, 2007.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

OLIVEIRA, Jonatas Eliakim D Angelo de. A interdiscursividade no discurso literário “deu(s) branco” de Luz Ribeiro. *Verbum*, PUC-SP, v. 8. n. 3, p. 43-58, dez. 2019.

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2. ed. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PEREGRINO, Miriane. Qual o papel da oralidade africana na poética dos slammers? *Cadernos Textos e Debates*, NUER/UFSC, v. 22, p. 10-37, 2021.

PHELAN, Peggy. Ontología del performance: representación sin reproducción. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011, p. 91-121.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As inscrições do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. 2007. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 201-246.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos* — CEBRAP, São Paulo, n. 79, p. 71-94, nov. 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 32. Brasília, p. 127-141, jul.-dez. 2008.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

VAZ, Sérgio. Manifesto da antropofagia periférica. In: VAZ, Sérgio. *Literatura, pão e poesia: histórias de um povo lindo e inteligente*. São Paulo: Global, 2011. p. 50-52.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

[Recebido em: 31 mar. 2022 — Aceito em: 13 out. 2022]

AUTORREPRESENTAÇÃO E VERDADE: DISSIDÊNCIA SEXUAL NO *POETRY SLAM*

Mariana de Oliveira Costa¹

Resumo: Assim como existe uma disputa pela representação dos sujeitos alterizados no campo teórico, esse movimento também acontece no campo literário e artístico. Em vista disso, as mulheres lésbicas têm demarcado seu espaço na cena do *slam*, desde suas primeiras edições internacionais e nacionais, reivindicando ouvidos para os quais a poesia falada desconstruirá a sub-representação até então lhes ofertada, fazendo com que a imagem desses sujeitos possa ser reconstruída por elas mesmas. O presente trabalho busca refletir acerca da produção de narrativas legítimas pela conceitualização de verdade atribuída à poética atravessada pela experiência e pela vivência, a autorrepresentação. Alguns conceitos relacionados à alteridade, interseccionalidade, sub-representação e, sobretudo, à autorrepresentação nos guiarão na compreensão de que a literatura em geral e, de modo específico, o *poetry slam*, vem se constituindo num espaço para vozes subalternizadas, um campo para a expressão de corpos políticos.

Palavras-Chave: Slam. Autorrepresentação. Lesbianidade. Verdade.

SELF-REPRESENTATION AND TRUTH: SEXUAL DISSIDENCE IN *POETRY SLAM*

Abstract: Just as there is a dispute over the representation of alterized subjects in the theoretical field,

¹ Doutoranda em Letras Neolatinas — Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Endereço eletrônico: mariana.de.oliveira.costa@letras.ufrj.br.

this movement also takes place in the literary and artistic field. In view of this, lesbian women have demarcated their space in the slam scene, since its first international and national editions, claiming ears for which spoken poetry will deconstruct the underrepresentation offered to them until then, making the image of these subjects able to be reconstructed for themselves. The present work seeks to reflect on the production of legitimate narratives by the conceptualization of truth attributed to the poetics crossed by experience and by living, the self-representation. Some concepts related to alterity, intersectionality, underrepresentation and, above all, self-representation will guide us in the understanding that literature in general and, specifically, the poetry slam, has been constituting a space for subordinate voices, a field for the expression of political bodies.

Keywords: Slam. Self-representation. Lesbianism. Truth.

Introdução

Falar de *Poetry Slam* é também falar de autorrepresentação na Literatura Contemporânea, uma vez que ele se constitui de um campeonato de poesia oral que no Brasil é protagonizado por vozes que foram silenciadas socialmente, são elas pessoas de periferias, negras, indígenas, com deficiência, mulheres, LGBTQIA+ e etc.

A cena do *slam* surge em Chicago, em 1986, inserida socialmente na classe trabalhadora e se espalha ao longo das últimas décadas pelo mundo. Em 2008 o *slam* chega ao Brasil pelas mãos de Roberta Estrela D'alva que cria o ZAP! SLAM, o primeiro slam brasileiro, na cidade de São Paulo. Já em 2012, Emerson Alcalde inaugura o *Slam da Guilhermina*, que vai dar a cara do *slam* que conhecemos hoje a partir do desenho das regras nacionais, sendo o primeiro *slam* brasileiro a se realizar em locais públicos, como ruas e praças. Esse formato que

ocupa o espaço público é hoje adotado pela maioria dos *slams* no país, o que permite a realização e a multiplicação da cena nas cinco regiões, incluindo cidades interioranas, por conta da facilidade de acesso no caso da ausência de recursos materiais.

O *slam* é uma cena artística complexa e multifacetada que dialoga com aspectos sociais e políticos. Suas temáticas no país têm se voltado cada vez mais para esse recorte, o que consiste em um processo orgânico se pensamos que ele é realizado por e para grupos minoritários e subalternizados. Além disso, o contexto político do país aliado a velhos conhecidos do sistema, como o racismo, o patriarcalismo, a LGBT-fobia, etc. fazem com que existe uma necessidade vital e urgente de narrar, gritar, dar o testemunho daquelas identidades que são diariamente violentadas, assassinadas e silenciadas.

Quando mesmo em expressões literárias e poéticas de origem periférica não é incomum o protagonismo de homens, cis, heterossexuais, brancos e, por vezes, de classes abastadas, torna-se imprescindível a existência de um espaço que amplifique vozes alterizadas e que esteja atento às suas interseccionalidades. Os *saraus* de periferia, por exemplo, trouxeram ao centro do debate a classe trabalhadora e construíram o espaço da autorrepresentação para sujeitos subalternizados através do pertencimento ao território periférico. Mas como a transformação tem sido cada vez mais veloz e revolucionar é um verbo que se faz no presente pela sede de um futuro, a interseccionalidade entra em debate.

Essas construções poéticas que estão para além do texto falado no *slam*, podem se relacionar bem de perto com a performance teatral. Nos *saraus*, a oralidade e o corpo se tornaram significantes poéticos; já o *slam* radicaliza essa relação na medida em que é uma batalha de poesia, e, portanto, competitiva, o que faz naturalmente a intensidade performativa seja estimulada.

Assim, por meio do conceito de interseccionalidade podemos compreender que a autorrepresentação pode partir de mais de uma vivência e identidade ao mesmo tempo. De acordo com Akotirene:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado — produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (AKOTIRENE, 2019, p. 14).

Desse modo, pensar a interseccionalidade para toda a crítica ao feminismo hegemônico é também colocar o termo à disposição para expandir os debates acerca das questões de gênero e de sexualidade no recorte da autorrepresentação no *slam*. É, como nos diz Heloisa Buarque de Hollanda (2020), que os *slams* não podem passar despercebidos pelo feminismo, ao que acrescentamos que não devem tampouco ser esquecidos pelos estudos literários, de gênero e de sexualidade. Afinal de contas, em território brasileiro, “no *slam*, a ideia é produzir uma poesia mais direta, mais forte, que promova escuta, que interpele, que incomode” (HOLLANDA, 2020, p. 32).

O mesmo movimento de interseccionalizar lutas trouxe também avanços para o ativismo feminista e LGBTQIA+. No feminismo, observou-se a ocupação do movimento por mulheres brancas, privilegiadas e letradas cujo discurso não sustentava os desafios enfrentados pelas vivências negras e periféricas. Consequência disso, a última década mostrou uma redução de 8% na taxa de homicídios de mulheres não negras e, assustadoramente, um aumento de 15% na taxa de homicídios de mulheres negras². Já na comunidade LGBT-

² Dados obtidos a partir da Agência Brasil: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-06/em-10-anos-assassinatos-de-mulheres-negras-aumentaram-154>.

QIA+, a interseccionalização se inicia com a reorganização da sigla, colocando o L em destaque na 1ª Conferência Nacional GLBT, em 2008. Entretanto, no caminho a ser percorrido ainda há uma longa estrada, na qual a discussão e as pautas raciais são centrais para compreender que não há espaço na luta antiLGBTfobia para as omissões que acompanharam a trajetória do feminismo que, conforme explica a fundadora do Instituto da Mulher Negra, Sueli Carneiro (2003, 2011), se aprisionou em uma visão eurocêntrica e universalizante das mulheres, o que resultou no silenciamento de vozes e na estigmatização de corpos de mulheres que são vítimas de outras opressões para além do sexismo.

A pesquisadora feminista Heloisa Buarque de Hollanda (2020) ao organizar o livro *Pensamento Feminista Hoje* volta a explorar as perspectivas decoloniais do pensamento feminista contemporâneo e, em sua introdução, apresenta uma linha do tempo que parte das teorias pioneiras que expressam a necessidade da revisão das políticas feministas e que estiveram, até recentemente, centradas no Norte Global. Com o propósito de recuperar epistemologias silenciadas e denunciar a incorporação estrutural de paradigmas heteronormativos, baseados em classificações sociais rígidas e nas matrizes do sistema capitalista, a agenda feminista recebe uma demanda prioritária de reorganização, que recai, como explicitado, na interseccionalização das vozes que passam a renegar a opressão advinda desse feminismo liberal que se volta somente para o Norte Global.

Quando traz a discussão para ações e trabalhos no campo do feminismo decolonial, Heloisa Buarque de Hollanda organiza e apresenta múltiplas perspectivas e criações que envolvem o ativismo na segunda década do século XXI. No trabalho publicado pela autora, os *slams* não ficam de fora, claro, e são lidos como referências literárias que atuam como recurso político e transformador nos territórios periféricos.

Além disso, como nos diz Beverley (1992), ao estabelecer um diálogo com Spivak e oferecer-nos reflexões sobre uma questão posterior, o subalternizado fala muito e que a oralidade representa uma de suas principais características. Por essa razão, ele possui potência para entrar nas disputas narrativas pelo caminho da autofiguração e constrói caminhos para que a oralidade deixe de representar um obstáculo para tornar-se uma estratégia válida, conforme demonstrará a existência e a expansão rápida que tem o *slam* no território brasileiro. Além disso, como princípio de democratização da cultura, da arte e da poesia, o *slam* já nasce decolonial quando amplia espaço para a poesia oral, derrubando um obstáculo conhecido para muitas poetas de origem periférica: a norma culta da língua escrita.

O sujeito subalternizado sempre falou. Hoje sabemos que elxs têm voz e que o problema não reside em sua garganta, mas no ouvido hegemônico, que se fecha por não querer ouvir suas formulações discursivas. Prefere ocupar o espaço cômodo que o privilégio lhes proporciona e usufruir das muitas “vantagens” que há na continuidade de um imaginário advindo da representação estigmatizadora. Na verdade, trata-se, sobretudo, de relações de poder.

Nas disputas narrativas, o poder de falar e de ser ouvido esteve por muito tempo nas mãos de sujeitos de grupos hegemônicos da cidade letrada, tendo prioridade a figuração de corpos cis, masculinos, brancos e heteronormativos. Nas batalhas de poesia do *slam*, projetam-se como formas de resistência vozes de luta que se recusam ao silenciamento, que se fazem ouvir e que traduzem a existência de corpos que vivem o que falam e, por isso, fazem da poesia falada uma plataforma concreta e palpável.

Sexualidade e verdade: corpos políticos no Sul Global

Assim como existe uma disputa pela representação dos sujeitos alterizados no campo político e teórico, esse movimento também acontece no campo literário e artístico. Em vista disso, as mulheres lésbicas têm demarcado seu espaço na cena do *slam*, desde suas primeiras edições internacionais e nacionais, reivindicando ouvidos para os quais a poesia falada desconstruirá a subrepresentação até então lhes ofertada, fazendo com que a imagem desses sujeitos possa ser reconstruída por elas mesmas.

Desde o século XIX, nos diz Foucault (1988), a sexualidade ocupa um papel de proibição baseado nos imperativos da moral. O sexo se apresenta, então, como uma verdade insuportável e perigosa; falam de perversão e tentam se esquivar, enquanto repetem que se trata de uma questão fisiológica de reprodução. Para o filósofo, a questão sexual está intrinsecamente conectada com a produção de verdade, como quando narra a história de Charcot:

O importante nessa história não está no fato de terem tapado os próprios olhos ou os ouvidos, ou enganado a si mesmos; é, primeiro, que tenha sido construído em torno do sexo e a propósito dele, um imenso aparelho para produzir a verdade, mesmo que para mascarar-la no último momento. O importante é que o sexo não tenha sido somente objeto de sensação e de prazer, de lei ou de interdição, mas também de verdade e falsidade, que a verdade do sexo tenha-se tornado coisa essencial, útil ou perigosa, preciosa ou temida; em suma, que o sexo tenha sido constituído em objeto de verdade (FOUCAULT, 1988, p. 65).

A própria sexualidade lésbica é ainda uma verdade mascarada, colocada no armário, um segredo, uma confissão. E aquelas que dali saíram dão seu testemunho, sua narrativa, sua experiência como uma verdade possível, seja na representação militante, seja no relato devoto de um amor,

como acontece nos dois poemas que serão emprestados como objeto de análise mais adiante.

Para a autora estadunidense Audre Lorde (2020) que também reafirma sua sexualidade lésbica, o tratamento ocidental que é dado ao erótico é uma consequência da ação de homens brancos, héteros e cis que binarizam e polarizam para sempre dividir e dominar. Segundo ela, a verdade também vive na parte oculta do erótico, um espaço secreto, guardado em nosso lado feminino, oculto, obscuro:

O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. No caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas. Fomos ensinadas a suspeitar desse recurso, demonizado, maltratado e desvalorizado na cultura ocidental (LORDE, 2020, p. 67).

Podemos, assim, ver os efeitos de uma *scientia sexualis* agora localizada em território americano, colonizado, carregado de outras opressões cuja resposta vem de diversas formas, mas ainda por vezes que buscam trazer a verdade de quem sente na pele, seja através da luta política, seja pelo direito de amar e errar. E que tem a ver também com as disputas de poder contracoloniais: “Pois não apenas entramos em contato com as fontes da nossa mais intensa criatividade, como também com o que é feminino e autoafirmativo diante de uma sociedade racista, patriarcal e antierótica” (LORDE, 2020, p. 74).

Nesse sentido, a pesquisa se aproxima de um conceito de verdade decolonial, oculto, erótico e por si só revolucionário e liberador. Ainda que entendamos também que entre a

Ars Erótica e a *Scientia sexualis* (FOUCAULT, 1988) há um mundo que não é um, nem outro, mas ambos em maior ou menor proporção. Aproximando-nos das interpretações foucaultianas em sua proposta de

procurar a relação fundamental com a verdade, não simplesmente em si mesmo — em algum saber esquecido ou em um certo vestígio originário — mas no exame de si mesmo que proporciona, através de tantas impressões fugidias, as certezas fundamentais da consciência (FOUCAULT, 1988, p. 58).

Temos aqui uma linha divergente, mas não contrária àquela que nos apresenta Lorde, porque, assim como na proposta de buscar a maior variedade de representações para conectá-las e lê-las por diferentes ângulos, como nos orienta Regina Dalcastagnè (2021), também há a possibilidade de uma leitura não dicotômica de expressão da verdade, que passa por olhá-la por diferentes ângulos e recortes, como se fosse uma fotografia, verificando todos os caminhos até aqui vistos para a sua legitimação.

Mas, como Lorde cria suas definições a partir de um olhar decolonial, nos servimos neste trabalho de sua conceitualização de poesia, que serve melhor do que uma luva para tratarmos de *poetry slam*:

Falo aqui da poesia como destilação reveladora da experiência, não do estéril jogo de palavras que, tão frequentemente e de modo tão distorcido, os patriarcas brancos chamam de *poesia* — a fim de disfarçar um desejo desesperado de imaginação sem discernimento (LORDE, 2020, p. 46).

Basta lembrar que o conceito de bom está extremamente vinculado ao valor de lucro no contexto sócio-histórico em que essas expressões estão sendo criadas e repercutidas para entender a problematização inversamente proporcional que faz Lorde.

Já o autor argentino Ricardo Piglia (1986) se posiciona explicitamente sobre o entendimento foucaultiano de realidade e faz um apontamento muito importante para o recorte deste trabalho:

Yo tomo distancia con respecto a la concepción de Foucault que a menudo tiende a ver lo real casi exclusivamente en términos discursivos. Es obvio para mí que hay zonas de la realidad, las relaciones de dominio y opresión, por ejemplo, que no son meramente discursivas. Las relaciones de dominación son materiales y sobre ellas se establecen relaciones discursivas (PIGLIA, 1986, p. 7).

Diante das representações literárias e poéticas advindas dos cânones e produzidas pelos escritores hegemônicos, carregadas de silêncios quando não omitidas por completo, temos agora uma aproximação tão intensa, visceral e descritiva descarregada de mentiras, omissões e ocultismos, dando lugar ao orgulho, vocábulo símbolo da comunidade LGBTQIA+.

E, apesar de ser uma cena recente, a história que atravessa as temáticas e performances do slam é carregada de passado, assim como todas as pautas identitárias da atualidade, podendo voltar na Idade Média para entender o valor que a confissão recebe ao longo dos séculos que desde a Inquisição e a constante abominação à sodomia:

de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heróica ou maravilhosa das "provas" de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão acena como sendo o inacessível (FOUCAULT, 1988, p. 58).

Da idade média ao presente, a moral cristã e o estigma que recai sobre as mulheres lésbicas se fazem constantemente presentes e, embora não se pratique ainda as fogueiras e as prisões, os números mencionados acima somados àqueles

que não informados seguem evidenciando uma verdade bastante dolorosa. Por isso, é preciso afirmar que lesbianidade é mais do que um conceito, é a expressão de um corpo, de uma identidade, portanto sua representação na literatura diz muito sobre espaços conquistados, seja pelas abordagens discretas adotadas em períodos anteriores, seja pelo grito de liberdade trazido pela literatura contemporânea, como na poesia falada, por exemplo.

Nesse sentido, podemos recordar aquilo que nos diz Susan Sontag (2003, 2006): "[...] pois o Outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê." (SONTAG, 2003, p. 63). Se o Outro é todo aquele que não está no padrão determinado pelos grupos hegemônicos, como disputar, então, a questão da legitimidade?

Para responder a essa indagação, nos interessa um olhar e uma audição atentos à construção poética e à performance dos poemas de *slam* que tratam do tema da subjetividade lésbica no Brasil e que são produzidos por poetisas baseadas em suas próprias experiências vividas, seus testemunhos com a legitimidade de quem estava lá e de quem sabe como é ser, saber e poder (QUIJANO, 2005; LUGONES, 2020).

A legitimidade, dessa forma, acontece no reconhecimento do testemunho que atravessa a poética do *slam*. Bourdieu, ao tratar da questão regional e nacional, diz sobre o testemunho:

Em suma, os vereditos mais “neutros” da ciência contribuem para modificar o objeto da ciência: logo que a questão regional ou nacional é objetivamente posta na realidade social, embora seja por uma minoria atuante (que pode tirar partido da sua própria fraqueza jogando com a estratégia propriamente simbólica da *provocação* e do *testemunho* para arrancar réplicas, simbólicas ou não, que impliquem um reconhecimento), qualquer enunciado sobre a

região funciona como um *argumento* que contribui — tanto mais largamente quanto mais largamente é reconhecido — para favorecer ou desfavorecer o acesso da região ao reconhecimento e, por este meio, à existência (BOURDIEU, 1989, p. 118).

O testemunho oferece reconhecimento e, portanto, comprova a existência do sujeito naquele espaço periférico e naquela vivência que se torna narrativa poética. Assim como os viajantes dos quais fala Pierini (1994):

Entre las características esenciales del género se encuentra su explícita intención de *veracidad*. Al saber libresco — que puede presentarse como una fuente “sospechosa” — se opone el saber que nace de la experiencia, de lo visto, lo vivido, frente a la letra escrita (PIERINI, 1994, p. 174).

A poética, portanto, dentro do que se refere à subjetividade lésbica se encaixa no que Pierini intitula discurso evocador, que é aquele que traz ao presente o distante, o recordado, o que marcou e deixou cicatrizes.

Pensar a produção de verdade a partir da subjetividade lésbica no poetry slam pode representar uma abertura para revisar e evitar a repetição dos mesmos velhos, brancos, ricos e cisheteronormativos padrões. Nesse sentido, observamos o papel das dissidências sexuais na busca pela reorganização social que a decolonialidade do sul global organiza e prevê.

Veja-se que, para uma sociedade como a latinoamericana, dominada em um primeiro momento pela hegemonia europeia e, depois, também, pela cultura capitalista estadunidense, ser normalizado nunca foi uma opção já que seguimos os parâmetros hegemônicos ocidentais. O que acontece é que esse mesmo padrão imposto aos latinoamericanos com base em sua territorialidade é reproduzido por nós mesmos dentro de nosso território, a bipolaridade hegemonia-padrão-normal versus alteridade-subalternizada-exótica se repete entre os países e dentro de cada um deles, de cada

cidade, zona ou bairro. Do macro ao micro, a anormalidade serve como característica imposta ao Outro que pertence a um território periférico em contraposição a um território hegemônico, detentor de prestígio e de poder — seja no plano econômico, político, social e identitário, claro.

Para finalizar esta breve reflexão, cabe destacar que os poemas produzidos a partir da autofiguração da dissidência sexual demonstram o reconhecimento do valor daquilo que dizem e a autolegitimação como um processo terapêutico no qual as mulheres lésbicas podem se libertar da colonialidade do ser, desvinculando-se da necessidade de validação do outro. Em seus poemas escriventes, as poetisas demonstram o saber decolonial de reconhecer a potência que é autorrepresentar-se e praticam sua liberdade de falar sobre o amor lésbico e condensar suas subjetividades em suas poéticas. Afinal de contas, a relevância do *slam* é justamente abrir espaço para o corpo e para voz, por isso são corpos e poemas políticos, escrividos e transpirados para revolucionar.

Referências

- ACHUGAR, Hugo, BEVERLEY, John (Org.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima, Pittsburgh: Latinoamericana, 1992.
- AKOTIRENE, KARLA. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. p. 107-132.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. In: *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 17, n. 49, p. 117-133, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948>. Acesso em: 1 nov. 2020.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18400.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2020.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, p. 13-71.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. Porto Alegre: *Letras de Hoje*. v. 42, n. 4, 2007. p. 18-31.

DALCASTAGNÈ, Regina. O prego e o rinoceronte: resistências na literatura brasileira. Porto Alegre: Zouk, 2021.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider: Ensaios e conferências*. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tábula Rasa*, n. 9, julio-diciembre, Colômbia, 2008, p. 73-101. Disponível em: <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>. Acesso em: 20 set. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

PIERINI, Margarita. La mirada y el discurso: la literatura de viajes. In: PIZARRO, Ana, (Org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol. 2: Emancipação do Discurso. São Paulo: Memorial; Campinas: Editora Unicamp, 199. p. 161-183.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 1986.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. 1 reimp. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografia*. Trad. Carlos Gardini. Cidade do México: Alfaguara, 2006.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

[Recebido em: 31 mar. 2022 — Aceito em: 13 out. 2022]

A ANÁLISE DO RACISMO NO CONTO: NÓS MATAMOS O CÃO-TINHOSO

Robson Batista Moraes¹

Resumo: A exploração do território africano pelos europeus teve como principal motivação o racismo, utilizando a noção de raça para justificar a segregação dos povos negros africanos, sob uma pseudo-ideia de superioridade racial branca em detrimento de uma dita inferioridade dos povos e culturas dos negros em África. O racismo é um fenômeno global, que desde o processo de escravização vem operando como toda forma de amesquinhar, oprimir, desprezar e humilhar os negros de uma maneira a convencê-los de sua própria “inferioridade” (SOUZA, 2021). Desse modo, este artigo tem como objetivo central analisar como o racismo estrutural é retratado no conto *Nós Matamos o Cão Tinhoso*. Posto isso, este artigo, que possui um caráter metodológico qualitativo, documental e interdisciplinar, insere-se no campo epistemológico dos Estudos Culturais (BENNETT, 1992) no Brasil. Os estudos culturais são um campo de investigação de caráter interdisciplinar que explora as diversas formas de produção ou criação de significados e de difusão dos mesmos nas sociedades atuais. Portanto, pretende-se revelar de que forma o racismo opera no contexto moçambicano por meio de análises realizadas na obra supramencionada, de autoria do escritor Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964. Por fim, será constatado como a literatura é um campo relevante para se refletir sobre o contexto sociorracial moçambicano e de como o racismo do passado, de certa forma, ainda persiste nessa sociedade com outras faces. *Palavras-Chave:* Racismo estrutural. Conto. Literatura Moçambicana.

1 Doutorando em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina — UFSC. Endereço eletrônico: robsonbmoraes5@gmail.com.

THE ANALYSIS OF RACISM IN THE SHORT-STORY: WE KILLED THE TENDY DOG

Abstract: The exploitation of African territory by Europeans was mainly motivated by racism, which used the idea of race to justify the segregation of black African peoples, under a pseudo idea of white racial superiority to the detriment of a so-called inferiority of black peoples and cultures in Africa. Racism is a global phenomenon, which since the process of enslavement has been operating as any form of belittling, oppressing, despising and humiliating blacks in a way that convinces them of their own inferiority (SOUZA, 2021). Thus, this article aims to analyze how structural racism is portrayed in the short story "We Killed the Tendency Dog". That said, this article, which has a qualitative and interdisciplinary methodological character, is inserted in the epistemological field of Cultural Studies (BENNETT, 1992) in Brazil. Cultural studies is an interdisciplinary field of investigation that explores the various forms of production or creation of meanings and their diffusion in today's societies. Therefore, it is intended to reveal how racism operates in the Mozambican context through analyzes carried out in the aforementioned work, authored by the writer Luís Bernardo Honwana, published in 1964. Finally, it will be noted how literature is a relevant field for reflect on the Mozambican context and how racism persists in this society with other faces.

Keywords: Structural Racism. Tale. Mozambican Literature.

Introdução

O processo de colonialismo promovido pelas ditas potências imperialistas europeias, em nome de uma pseudomoral cristã, deixou um legado negativo histórico para as culturas e populações negras africanas. Por outro lado, sempre houve resistência por parte dos povos negros contra os abu-

dos dos europeus. A exploração do território africano pelos brancos europeus teve como principal motivação o racismo, que se utilizou da ideia de raça — criação do homem branco para tentar justificar as violências cometidas contra os povos negros africanos, sob uma suposição racista de superioridade racial branca em detrimento de uma dita “inferioridade racial” dos povos e culturas negras africanas.

O projeto de colonização europeia entre os séculos XV e XX foi marcado por muita violência e crueldade, sendo que tudo isso foi aceito por parte da intelectualidade branca europeia, justificando o colonialismo através de um discurso moralista, cientificista, religioso, sexista e racista. Como o político e poeta anticolonial, Césaire (1913; 2020) pondera em suas obras, com muito conhecimento de quem estudou e viveu o processo de resistência à colonização não só na Martinica, mas também nas Américas e na África, ao lado de diversos outros militantes, resultando em uma obra escrita também com alma, afeto, raiva e revolta, em uma perspectiva analítica, propositiva e militante.

A temática proposta nesse artigo tem como um dos focos fazer valer a Lei nº 10.639/2003 e suas diretrizes, que prevê a obrigatoriedade do ensino de cultura e história dos afro-brasileiros e africanos no currículo das disciplinas da educação básica, como também nas temáticas das pesquisas científicas e na formação inicial e continuada de professores. Assim sendo, este artigo tem como objetivo central analisar como o racismo estrutural é retratado no conto moçambicano *Nós Matamos o Cão Tinhoso*. Além disso, ele pode contribuir para com os estudos no campo teórico dos Estudos culturais, na área específica das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. A obra em tela é muito conhecida, porém ainda há uma grande carência por temáticas de pesquisas e artigos produzidas com esse recorte (CONCEIÇÃO, 2016).

Na concepção de Almeida (2018), o homem branco europeu criou os conceitos de raça e racismo como forma de

“dominar” os povos, culturas, e riquezas do continente africano. Em suma, o requisito da raça, comumente utilizado para oprimir os povos negros africanos, é um fator político que vem se reconfigurando no decorrer dos anos, e servido como estratégia crucial de dominação do grupo racial branco sobre grupos não brancos.

Este artigo, que possui um caráter qualitativo e interdisciplinar, insere-se no campo epistemológico dos Estudos Culturais no Brasil. Posto isso, os Estudos Culturais é um campo de investigação de caráter interdisciplinar que explora as diversas formas de produção ou criação de significados e de difusão dos mesmos nas sociedades atuais.

A obra em tela, *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*, é um livro de sete contos de autoria do escritor Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964, e considerado uma obra fundacional da Literatura Moçambicana moderna. Os contos incluídos no livro são “Nós Matamos o Cão-Tinhoso”, “Dina”, “Papa, Cobra, Eu”, “As Mãos dos Pretos”, “Inventário de Imóveis e Jacentes”, “A Velhota” e “Nhinguitimo”. Quando Honwana tinha cerca de vinte e dois anos, foi preso pela polícia devido à sua atividade política junto à FRELIMO — Frente de Libertação de Moçambique.

Foi durante o tempo passado na prisão que escreveu o seu único livro, *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*, com o objetivo de demonstrar o racismo do poder colonial português. O livro chegou a exercer uma influência importante na geração pós-colonial de escritores moçambicanos. Muitos dos contos, escritos em português europeu padrão, são narrados por crianças. O universo social e cultural moçambicano durante a época colonial é o centro da análise das narrativas de *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*. De acordo com Ferreira (1986), “Os contos de *Nós Matamos o Cão-Tinhoso* apresenta-nos questões sociais de exploração e de segregação racial, de distinção de classe e de educação”. Cada personagem em cada

conto representa uma diferente posição sociorracial (branco, assimilado, indígena e/ou mestiço).

O conto apresenta a situação política do tempo. Na ótica de Mata (2000), o Cão-Tinhoso representa o sistema colonial decadente, em via de ser destruído, e o prelúdio de uma nova sociedade “purificada”, sem discriminação de qualquer tipo. Para a crítica, é significativo o fato de o Cão-Tinhoso ter sido abatido numa apoteose de tiros — de igual modo Moçambique haveria de se “purificar” pelo fogo das armas.

Ainda nessa sequência, o primeiro e o mais extenso dos contos incluídos no livro, *Nós Matamos o Cão-Tinhoso* é narrado através dos olhos de um menino moçambicano negro, chamado Ginho. A história desenvolve-se à volta de um cão vadio que está doente, abandonado e prestes a morrer. Ginho é objeto de troca da parte dos seus colegas da escola, inclusivamente durante os jogos de futebol. Ele começa a sentir pena do cão e, de certo modo, desenvolve um sentimento de empatia em relação ao animal. Um dia, o Ginho e um grupo de rapazes da sua idade são persuadidos e chantagados pelo Doutor da Veterinária para matar o pobre cão.

O Senhor Duarte, portanto, representa essa ação como um jogo de caça e tenta convencê-los como um amigo. Apesar do Ginho estar emocionalmente ligado ao cão, ele se sente, de certa forma, pressionado a matá-lo, de modo a ser aceito pelos seus colegas. Apesar de muitas discussões e pedidos aos outros meninos, ele não consegue convencê-los a não matar o cão. A história finaliza com ele confessando com remorso a responsabilidade que sente, apesar de não ter querido participar do crime.

Nessa direção, Adichie (2019) orienta-nos a sermos cautelosos frente ao perigo da história unilateral, ou seja, aquela contada apenas pela visão do poder-vencedor-branco-europeu. Em outras palavras, a autora está nos reco-

mandando a sermos atenciosos quanto ao perigo da narrativa da história que se pretende hegemônica, contada pelo olhar branco-centrado, estereotipado, que se objetiva absoluto e único. A história única precisa ser interpelada e problematizada por aqueles que também fizeram parte da história, porém excluídos parcialmente dela.

Dessa maneira, é importante expor que a história sociocultural sobre o continente africano foi, até um certo momento, narrada apenas por homens brancos europeus, ou seja, pela visão dos ditos “vencedores”. Isto é problemático porque essa perspectiva não condiz com as versões expostas, por exemplo, pelos nativos, os donos da terra, a saber: os povos negros africanos. Assim, o conto em destaque é uma história diferenciada porque é narrada pelo olhar de um moçambicano.

Nessa perspectiva, o contar da história social de uma dada cultura por um espectro parcial, conduz-nos à armadilha de privilegiar culturas, línguas e o grupo racial branco que se pretende hegemônico em detrimento de outros segmentos raciais igualmente relevantes.

É imprescindível ensinar uma cultura e língua levando em consideração a sua trajetória histórico-cultural e sem considerar as ricas contribuições sociais dos diferentes sujeitos históricos e culturais participantes do processo de formação nacional, a saber: negros, indígenas, brancos e imigrantes. Os quais, ao se contatarem interculturalmente e, por vezes, de forma tensa, influíram ativamente nos modos de expressões, costumes, culinária e nas relações sociais que, em certa medida, modificaram diversos elementos linguísticos e culturais de uma língua e cultura.

Sendo assim, a nível de reflexão, serão suscitadas as seguintes questões neste artigo: 1 De que modo o racismo é tratado no conto *Nós Matamos o Cão-Tinioso*? 2 De que maneira o racismo operante na sociedade moçambicana se es-

tende ao conto e com que face ele se apresenta? 3 Interpretar como o racismo é, de certa forma, denunciado ou silenciado no conto em pauta?

Este artigo é constituído por quatro partes, a saber: introdução, reflexões sobre o conto e suas reverberações, metodologia, resultados e discussão, considerações finais e referências.

Reflexões sobre o conto e reverberações

Primeiramente, este artigo traz à baila o lugar atribuído ao racismo no conto *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*. Desse modo, neste trabalho parte-se do pressuposto de que, devido ao processo histórico de colonização e escravização pelo qual passou o continente africano, o racismo estrutural é algo que faz parte da estrutura da sociedade moçambicana, assim como é a realidade em múltiplos contextos na África e nas diásporas africanas. À vista disto, a sociedade africana, em especial, a moçambicana, não pode ser bem compreendida sem considerarmos os conceitos de raça, colonialismo e racismo antinegros.

Segundo, porque é preciso pontuar que o racismo transcende o âmbito da ação (violência) individual ou interpessoal de pessoas ou grupos brancos contra pessoas racialmente negras, nessa senda, o racismo é sempre estrutural, ou seja, é um processo sistêmico, histórico, ideológico, econômico e político altamente sofisticado e excede a ofensas negativas individuais ou coletivas direcionadas a negros (ALMEIDA, 2018).

Em terceiro, porque a dimensão do poder é um elemento constitutivo das relações raciais, “todavia, não somente o poder de um indivíduo de uma raça sobre outro, mas de um grupo racial sobre o outro, algo possível quando há o controle direto ou indireto sobre o aparato institucional”.

Portanto, o racismo é uma relação de poder que envolve o uso da força e o preconceito em razão da raça, pertença social/geográfica ou religiosa (ALMEIDA, 2018, p. 36).

Desta maneira, é fundamental explicitar que a maioria das sociedades africanas são historicamente marcadas por diversas tensões sociorraciais entre brancos-exploradores e negros africanos, e o campo da literatura não deve deixar de abordar criticamente essas questões, pois, em certa medida, o retrato da sociedade atual é um reflexo do passado, e pode repercutir de forma negativa ou positiva no futuro, a depender do grupo racial.

Portanto, o conto pode expressar diversos aspectos relativos ao racismo presente na sociedade moçambicana, tendo em vista que esta é uma problemática que perdura no contexto africano e afro-diaspóricos devido ao processo de escravização e colonização europeia. Nesse viés, a literatura é um campo de conhecimento importante para se problematizar e desvelar as mazelas ainda persistentes nas sociedades africanas, possibilitar ao leitor uma reflexão crítica sobre a atual conjuntura do contexto em destaque e tentar se oportunizar novas propostas de possíveis intervenções práticas para modificar, na maneira do possível, esse cenário.

Este artigo está inserido no campo epistemológico dos Estudos Culturais. Nessa esteira, os Estudos Culturais apresentam-se, desde a sua gênese, menos como uma disciplina e mais como um “campo gravitacional” para intelectuais de diferentes origens (BENNETT, 1992). Entre as diversas formações dos investigadores que trabalham nessa área, destacam-se aqueles que são oriundos dos Estudos Literários; Linguística, Sociologia, História, Antropologia, Comunicação, Geografia, Estudos Fílmicos, Psicologia, Educação e Filosofia; menos presentes, mas por vezes participantes empenhados no desenvolvimento de projetos de investigação em Estudos Culturais encontram-se economistas, juristas e peritos em relações internacionais.

De acordo com Barker (2008), entre as metodologias mais frequentemente usadas nos Estudos Culturais destacam-se as seguintes: a) Metodologia etnográfica, que enfatiza o elemento vivencial da experiência b) Abordagem textual c) Estudos de recepção. Desse caminho, como afirma Barker, os Estudos Culturais constituem um corpo de teoria construída por investigadores que olham a produção de conhecimento teórico como uma prática política. Aqui, “o conhecimento não é nunca neutro ou um mero fenômeno objetivo, mas é questão de posicionamento, quer dizer, do lugar a partir do qual cada um fala, para quem fala e com que objetivos fala” (BARKER, 2008, p. 27).

Os Estudos Culturais são um campo de conhecimento multidisciplinar que entende a produção de conhecimentos com prática social que perpassa questões ideológicas, políticas, sociais, raciais, experiências pessoais, narrativas, escrituras, e está socialmente situado, pois quem fala, fala sempre de um lugar sociorracial, e para um ou mais grupos específicos. Assim, o campo dos Estudos Culturais está preocupado em tratar de questões relacionados aos fenômenos culturais de uma dada sociedade de forma holística, e não apenas de questões meramente acadêmicas.

Metodologia

Compreende-se neste artigo como o fator racial está inserido no conto *Nós Matamos o Cão-Tinioso*, apreciado pelo olhar de um autor moçambicano, Luís Bernardo Honwana. Desse modo, cabe apontar que visa-se pesquisar se o requisito da raça é utilizado como um agente de exclusão das identidades negras. Além disso, pretende-se perceber na obra em foco como o racismo é naturalizado na sociedade em tela ou se há indícios sobre o processo de luta antirracista e denuncia que pode colaborar para a desconstrução do seu imaginário na sociedade moçambicana

Este artigo, portanto, está sustentado em um procedimento de análise documental e bibliográfica que endossa o objetivo que ora se pretende analisar. Desse modo, na visão de Figueiredo (2007), tanto a pesquisa documental quanto a bibliográfica têm o documento como objeto científico de investigação. No entanto, o conceito de documento extrapola a noção de textos verbais — escritos e/ou impressos. O documento como fonte de pesquisa pode ser escrito, ou não.

Quanto à sua natureza, este artigo possui uma abordagem qualitativa porque, nesta modalidade, o pesquisador pode ser ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível, e o conhecimento do pesquisador é parcial e limitado. Além do mais, o foco da amostra é expor informações aprofundadas e ilustrativas: seja ela pequena ou grande, o importante é ser efetivamente suficiente para produzir novas informações e colaborações para o campo pesquisado (DESLAURIERS, 1991).

Ainda no que tange ao aspecto qualitativo da pesquisa, almeja-se investigar como as questões raciais relativas aos negros africanos e o racismo estrutural são tratados no supramencionado conto no contexto moçambicano.

Nessa linha, o escrito parte, primeiramente, da etapa de leituras específicas da área para constituição de referencial teórico, seguidamente de averiguação e análise dos conteúdos/ discursos/ narrativa da linguagem presente no conto *Nós matamos o Cão-Tinioso* para constatar como a temática referente ao racismo estrutural moçambicano e o seu combate/ são, de certo modo, abordados por via da linguagem na referida obra literária moçambicana. Além disso, deve-se fazer uma reflexão sobre a gênese do racismo, suas acepções, a sua persistência na sociedade e as reverberações negativas e positivas que ele pode gerar no conto, a depender do grupo racial.

Resultados e discussões

O conto *Nós matamos o cão tihoso*, de Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964, é narrado em um contexto ainda colonial, em Lourenço Marques, atual Maputo. A história foi publicada em língua portuguesa, *Nós Matamos o Cão Tihoso*; inglesa, *We killed Magyn-Dog*; e espanhola, *Nosotros matamos el Perro-Tiñoso*. Os negros são as vozes de resistência contra o sistema opressor no contexto moçambicano. Os negros africanos foram as potenciais vítimas do sistema colonial e são também os responsáveis por denunciá-lo e pleitear o processo de independência desse país (CONCEIÇÃO, 2016).

O conto *Nós Matamos o Cão Tihoso* escancara, portanto, o racismo estrutural moçambicano pela perspectiva do colonizado acerca do sistema de colonização portuguesa em solo africano, e não pelo prisma do colonizador branco-europeu. O colonizado negro africano identifica as formas de operacionalização do racismo promovido pelo sistema colonial branco europeu e, descontente, tenta planejar maneiras de construir estratégias para se libertar desse processo nebuloso que lhe foi imposto.

Conceição (2016) pontua que a história narrada no conto se passa no contexto de uma escola colonial regularmente frequentada por filhos de famílias racialmente brancas, ou seja, filhos de colonos, e apenas por dois negros moçambicanos. Entretanto, é importante expor que também havia outras escolas frequentadas por indígenas no período colonial, no contexto de Moçambique.

Essa desproporção histórica de negros em relação a brancos em alguns ambientes escolares revela apenas uma das faces do racismo estrutural promovido pelo estado colonial, nesse caso, em especial, o português, não somente nas colônias portuguesas, como também nas diásporas negras africanas.

A exclusão de negros em ambientes escolares formais se deu também no Brasil, mesmo no pós-abolição, quando após o processo de abolição formal dos escravizados, os negros africanos libertos e aqueles que possuíam moléstias eram impedidos legalmente de acessar espaços escolares. Em razão disso, gerações de pessoas negras ficaram sem acesso ao processo de escolarização e aos letramentos, o que lhes acarretaram não disporem de formação ou de mão de obra qualificada para ocuparem postos laborais importantes na sociedade. Restando-lhes, para a grande maioria deles, trabalhos braçais, menos remunerados e precários (SCHNEIDER, 1993).

A questão sobre a baixa representatividade negra na escola na qual se passa a história expõe as facetas do racismo antinegros que opera em diferentes contextos afro-diaspóricos, mas sempre conferindo prejuízos a negros, e privilégios, ainda que simbólicos, a brancos. O conto apresenta em diversos trechos relações de poder nas quais o estado colonial põe os sujeitos negros moçambicanos em situação de subalternidade.

Ainda na ótica de Conceição (2016), o processo de morte do Cão-Tinhoso se dá por meio de uma ordem do Senhor administrador, que encarregou o Doutor da veterinária de encaminhar a morte do Cão. Ainda para essa autora, o Doutor da área da veterinária transferiu a sua responsabilidade para seu subordinado, senhor Duarte, que consequentemente delegou a ação para um grupo de rapazes, do qual Ginho, o narrador, fazia parte.

Para Conceição (2016), a morte do cão era algo necessário, segundo afirma o administrador. A principal justificativa utilizada para matar o cão era a de que ele já se encontrava podre e um nojo, embora o Doutor responsável pela veterinária não tinha uma exata convicção dessa necessidade. Além disso, o cão tinha a pele velha, cheia de pelos bran-

cos, cicatriz e muitas feridas, o que contribui para reforçar a justificativa da sua morte.

Como supramencionado, as duas únicas pessoas negras que havia na escola eram Isaura e Ginho. Na perspectiva do narrador, conforme elucidado por Conceição (2016), Isaura (nativa), assim como Ginho, estudavam na mesma escola que as outras crianças brancas da história. Assim, na afirmativa do narrador “ela era a única que gostava do Cão-Tinhoso [...] mas [...] era maluquinha, todos sabiam”, pois ela cometia erros na cópia (HONWANA, 1980, p. 8).

É bastante curioso a forma estereotipada de como Isaura, a jovem nativa, racialmente negra é colocada no conto. Dentre todos os personagens que compõem a narrativa ela é a única apelidada de maluquinha porque praticava erros na cópia da atividade escolar. Dessa maneira, cabe a reflexão sobre como historicamente a figura da mulher negra africana é representada na literatura e por quem ela normalmente é descrita. Nota-se que, quem confere característica à figura da personagem Isaura é um (autor) homem negro africano, que talvez queira trazer a questão do machismo e do tratamento conferido às personagens negras africanas no âmbito da literatura africana de língua portuguesa.

No que tange à figura do personagem Ginho, o ensaísta (SABINE, 2010 *apud* CONCEIÇÃO, 2016) aponta que a figura do Cão-Tinhoso se assemelha muito a Ginho, na qualidade de homem negro africano (moçambicano) subalternizado pelo sistema Colonial vigente. Para Sabine (2010), o Cão-Tinhoso estava em uma situação degradante, nojenta e sem nenhuma possibilidade de reversão do seu estado, assim como o homem negro encontra-se em uma situação de desvantagem social devido ao processo de colonialismo e racismo que lhes negou diversos direitos sociais básicos.

Portanto, assim como o Cão-Tinhoso estava inserido em um contexto de quase morte física, o homem negro esta-

va também correndo sérios riscos de morte em função da aplicação da necropolítica do Estado colonial Mbembe (2014). Por necropolítica, entende-se a forma de gestão da vida e morte das pessoas pelo Estado, ou seja, o Estado decide de diversas formas quem morre e quem vive em sociedades capitalista. Nesse caso, o Estado é colonial e português.

Considerações finais

Reitera-se que neste artigo compreende-se como o racismo opera no cenário do conto *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*, de autoria do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana. Assim, na análise do conto percebe-se que na escola colonial apresentada no conto só havia duas crianças racialmente negras inseridas naquele contexto educacional de grande importância para o desenvolvimento intelectual e pessoal de qualquer cidadão.

Por outro lado, sabe-se que o processo de colonialismo gerou diversas desvantagens para o segmento racial negro, inclusive a negação de terem acessos a direitos básicos, como o direito à educação. Nesse sentido, tanto na África como nas negras africanas, o acesso à escola, ou seja, aos processos de educação formal, era um lugar muito mais frequentado por pessoas racialmente brancas e os descendentes dos colonizadores europeus. Enquanto os negros eram quase sempre excluídos desses espaços.

No conto em tela, fica bem explícito o quantitativo desproporcional existente entre crianças brancas e negras no ambiente escolar. Isso ocorre devido ao racismo que nega a humanidade de pessoas negras e as colocam o tempo todo em uma situação de subalternidade. Sendo assim, esse só foi um aspecto possível notado sobre as faces do racismo operante no conto sobre o contexto moçambicano, mas há uma série de outras problemáticas sociorraciais que podem emergir desse mesmo conto em foco.

Percebe-se que no conto *Nós Matamos o Cão-Tinhamos*, a raça informa classe, e classe informa raça, pois normalmente os negros são historicamente os principais afetados pelas ausências de políticas públicas efetivas de acesso e permanência nos processos de formação escolar, e isso foi bastante acentuado durante o contexto da pandemia do novo coronavírus (Covid-19) no Brasil e em diversos países do continente africano e em contextos afro-diaspóricos.

A ausência de corpos negros no sistema escolar também é um sintoma de uma sociedade estruturalmente racista porque a escola, assim como as universidades, são espaços privilegiados de produção de saberes. Assim sendo, as pessoas que passam pelos processos de escolarização têm melhores condições de conquistar melhores empregos no tecido social, além de poderem desenvolver o senso crítico sobre a realidade ao seu entorno e nela interferir.

Mas a questão a ser colocada é: seria interessante para o sistema colonial português promover o acesso universal de pessoas negras em escolas? Qual seriam os corpos desejáveis e indesejáveis para frequentar as escolas no período colonial. Nessa direção, vale destacar que os corpos desejáveis para ocupar os bancos das escolas eram brancos e de ascendências europeia, pois esses eram considerados humanos e dignos de estarem nesses espaços de poder.

Por conseguinte, é muito importante perceber nesse conto que o racismo não opera somente por via individual, ou seja, o racismo não se refere apenas a violências diretas cometidas contra negros, mas ele opera com outras faces talvez não tão patentes, como por exemplo, na forma sutil da desproporção de crianças negras em relação a brancas no ambiente de uma escola. Talvez esse fato seja algo ainda muito naturalizado pela maioria das pessoas a ponto de nem sequer refletirem a respeito.

Diante do exposto, a linguagem literária também pode ser usada como um mecanismo importante de inclusão, de promoção e manutenção das desigualdades raciais. E o que se pode avaliar no conto em foco são os poucos trabalhos produzidos que problematizam essas questões aqui versadas no campo das literaturas africanas de língua portuguesa (CONCEIÇÃO, 2016).

Portanto, é muito relevante projetar um olhar sobre um conto de forma minuciosa para notar aquilo que talvez passaria facilmente sem ser notado. Nessa direção, é importante conhecer as sutilezas do racismo operante por meio da linguagem, por vezes, não explícita. Cabe ao leitor crítico observar as nuances existentes nas outras obras literárias e problematizá-las para que aquilo que talvez não estivesse tão patente seja, enfim, evidenciado.

O conto aqui em questão pode revelar uma face do racismo talvez não muito perceptível, mas existente de uma forma quase implícita. Isso nos faz perceber como a colonialidade do saber continua operando por via da linguagem, nas ausências de corpos negros em espaços de poder e tomadas de decisões importantes na sociedade. Por fim, é importante estarmos bem atentos às sutilezas do racismo e não esquecermos de que, em sociedades pós-coloniais e colônias, o racismo é a regra, não a exceção. Portanto, de uma forma ou de outra, ele se apresentará. Entretanto cabe a nós percebermos com qual roupagem ele se apresenta.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The Danger of a Single Story*. Farafina Books, 11 abr. 2013. Disponível em: <https://farafinabooks.wordpress.com/2013/04/11/chimamandaadichie-the-danger-of-a-single-story>. Acesso em: 28 maio 2017.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BAGNO, Marcos. *Pesquisa na Escola o que é como se faz*. 21. ed. São Paulo: Loyola, 2010.

BENNETT, Tony. "Putting Policy into Cultural Studies", In C. Nelson, L. Grossberg, P. Treichler (eds.), *Cultural Studies*. London/ New York: Routledge, 1992. p. 23-53.

BENNETT, Tony. *Culture: A Reformer's Science*. St Leonards, NSW: Allen & Unwin, 1998.

BRASIL. Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática 'História e Cultura Afro-Brasileira', e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 10 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acesso em: 1 jun. 2022.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 136 p, 1913.

CONCEIÇÃO, Vêrsia Gonçalves. *Nós Matamos o Cão-Tinioso: anticolonialismos, projetos de nação e protagonismos de (novos) homens moçambicanos* / Vêrsia Gonçalves Conceição. Salvador, 2016. 167 f.

Davis, Ângela. *Mulheres, raça e classe*. Candiani, Herci Regina. São Paula: Boitempo, 2016, 244p.

DESLAURIERS J. P. *Recherche qualitative: guide pratique*. Québec (Ca): McGrawHill, Éditeurs, 1991.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.

FONSECA, J. J. S. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002.

Apostila. IBGE — INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTA, 2016.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HONWANA, Luis Bernardo. *Nós Matámos o Cão-Tinioso*. Moçambique: Cotovia, 1964.

LEITE, Ilka Boaventura. *Quilombos e Quilombolas: Cidadania ou Folclorização?* Horizontes Antropológicos, v. 10, p. 123-150, 1999.

MATA, Inocência. O pós-colonial nas literaturas africanas de expressão portuguesa. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (orgs.). *África & Brasil: letras em laços*. v.1. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

PEREIRA, Márcia Moreira; SILVA, Maurício Pedro da. Percurso da lei 10639/03 e o ensino de história e cultura africana no Brasil: antecedentes, desdobramentos e caminhos. *Em tempo de histórias*, v. 1, p. 125-135, 2013.

SABINE, Mark. Nós matámos o cão-tinhoso: a emasculação de África e a crise do patriarca negro. *Via Atlântica*, n. 17, JUN/2010, p. 187-200.

SILVA. Ana Célia da. *A discriminação do negro no livro didático*. Salvador. Edufba/Ceao, 1995.

[Recebido em: 21 mar. 2022 — Aceito em: 21 set. 2022]

UM CORPO QUE CARREGA SABERES: MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE EM “SABELA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Gabriel Vidinha Corrêa¹

Resumo: A literatura matizada por escrituras tem colocado Conceição Evaristo em lugar de destaque na literatura brasileira, principalmente, por ficcionalizar as fraturas da sociedade no que diz respeito aos marcadores sociais da diferença: gênero, raça e classe, além de ensejar em sua obra a memória e ancestralidade que compõe a cultura afro-brasileira. Nesse sentido, nosso objetivo é analisar a novela “Sabela”, que compõe o livro *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), sob o viés dos estudos da memória e da ancestralidade. “Sabela”, narra a história de um dilúvio que assola uma cidade inteira, que de forma vívida alegoriza a travessia violenta do atlântico negro, no entanto, a personagem Sabela é a única imune às mazelas causadas pela grande chuva, em função dos saberes que carrega de uma ancestralidade africana. Categorias como memória individual, memória coletiva, ancestralidade e oralidade farão parte de nossa análise quando de suas representações simbólicas no seio da narrativa. Para tanto, como escopo teórico para essa abordagem recorreremos, principalmente, aos trabalhos de Carla Akotirene (2019), Luiz Rufino (2019), Abdias do Nascimento (2016), Cuti (2010), Chimamanda Ngozi Adichie (2009), Joël Candau (2018), Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1992) e a própria Conceição Evaristo (2008).

Palavras-Chave: Memória. Ancestralidade. Sabela. Conceição Evaristo.

¹ Doutorando em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professor da área de Letras-Libras do Instituto Federal Baiano (IF Baiano). Endereço eletrônico: gabriel.vidinha@hotmail.com.

A BODY THAT TRANSPORTS KNOWLEDGE: MEMORY AND ANCESTRALITY IN “SABELA”, BY CONCEIÇÃO EVARISTO

Abstract: Literature nuanced by writexperiences has placed Conceição Evaristo in a prominent place in Brazilian literature, mainly because it fictionalizes the fractures of society with regard to social markers of difference: gender, race and class, in addition to giving rise in her work to the memory and ancestry that make up the Afro-Brazilian culture. In this sense, our objective is to analyze the novella “Sabela”, which makes up the book *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), from the perspective of studies of memory and ancestry. “Sabela”, narrates the story of a deluge that devastates an entire city, which vividly allegorizes the violent crossing of the black Atlantic, however, the character Sabela is the only one immune to the ills caused by the great rain, due to the knowledge that bears an African ancestry. Categories such as individual memory, collective memory, ancestry and orality will be part of our analysis when considering their symbolic representations within the narrative. Therefore, as a theoretical framework for this approach, we mainly resort to the works of Carla Akotirene (2019), Luiz Rufino (2019), Abdias do Nascimento (2016), Cuti (2010), Chimamanda Ngozi Adichie (2009), Joël Candau (2018), Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1992) and Conceição Evaristo herself (2008).

Keywords: Memory. Ancestry. Sabela. Conceição Evaristo.

Considerações Iniciais

A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum. (“Olhos d'água” — Conceição Evaristo)

É evidente que das páginas das obras de Conceição Evaristo escorre um grande rio cujas águas refletem uma ancestralidade, o que a torna uma escritora negra brasileira consagrada por trazer à baila as múltiplas facetas da experiência negra no âmbito da literatura brasileira. A referência à Oxum, orixá das águas doce, na epígrafe inicial, nos demonstra o compromisso ético e estético que brota de sua escrevivência, ao mesmo tempo em que enriquece o fenômeno do texto literário com o poder da fertilidade e riqueza de Oxum. Na esteira dessas predicacões podemos perceber, ademais, que “A galeria de personagens evaristiana é composta por homens, mulheres e crianças, na grande maioria negros, que vivenciam contextos de subalternização e possuem seus destinos fortemente imbricados com a exclusão e rejeição” (CORRÊA; MENDES; SILVA, 2021, p. 22). Por isso, a escrevivência ganha palco, pelo fato singular de resgatar memórias, possibilitar novas leituras, tensionar o cânone, revisitar temporalidades e culturas, além da possibilidade de existir na diáspora.

A história de vida de Conceição Evaristo se entrelaça ao seu lugar nas letras, isso em função de o mundo da ficção está presente em sua vida desde a infância, quando sua mãe contava histórias ou simulava outras formas de criação. Vinha da pobreza que representa uma grande parcela da população negra brasileira, a escritora trabalhou como empregada doméstica em Minas Gerais, ao mesmo tempo em que cursava o Curso Normal, para formar-se professora. No âmbito da crítica literária, a voz de Evaristo ecoa quando da publicação de artigos e ensaios em literatura, e sua formação em nível de graduação em Letras (UFRJ), Mestrado em Letras (PUC-Rio) e doutorado em Literatura Comparada (UFF) coloca a escritora no mundo de intelectuais negras, principalmente, pelo fato de cunhar categorias de análise para pensar o seio de sua literatura: a escrevivência, que “pode ser entendida como um conceito que propõe explicitar e discutir as trajetórias das histórias de afro-brasileiros, criadas pela dinâmica do

movimento diaspórico no Brasil” (FERREIRA DA SILVA, 2017, p. 20).

Filha dos *Cadernos Negros*, onde publica poemas e contos nos anos 90, Evaristo adentra o universo editorial, no momento em que o mundo abre-se para um novo século, com a publicação de *Ponciá Vivêncio* (2003) e *Becos da memória* (2006). Além desses, publica ainda *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) e *Olhos d'água* (2014), esse último, vencedor do *Prêmio Jabuti* em 2015 na categoria “Contos e Crônicas”. Outro momento digno de destaque é a candidatura de Conceição Evaristo à Academia Brasileira de Letras em 2018, que apesar da grande mobilidade popular em favor da escritora, o resultado não foi favorável, e como observou a jornalista Flávia Oliveira, grande incentivadora da candidatura: “Tá faltando preto na Casa de Machado de Assis”². No encontro promovido pela PUCRS, na presença de Lázaro Ramos, a escritora declara que sua história na candidatura foi feita, na medida em que abre portas para que outras escritoras e escritores negros empreendam-se em candidaturas.

No que tange sua produção, segundo Livia Maria Natália de Souza em seu artigo “Uma reflexão sobre os discursos menores ou a escrevivência como narrativa subalterna” (2018), a estética de Conceição Evaristo remonta a infância, as vivências com a mãe, vizinhas e outras crianças em uma prática assentada na oralidade. Pontua, ainda, o reflexo dessa prática quando:

O entrecruzamento dos lugares de gênero, raça e classe resulta no nascimento de especificidades de demandas que fazem parte deste exclusivo universo, o das mulheres negras pobres, neste caso, com

² Declaração dada ao colunista Ancelmo Gois no jornal *O Globo* em 25 de Abril de 2018. Informação extraída de *The Intercept Brasil*: <https://theintercept.com/2018/08/30/conceicao-evaristo-escritora-negra-eleicao-abl/>.

destaque para aquelas que nasceram na diáspora negra. Ao colocar-se a partir deste contexto, a saber, do privilégio e estreito contexto da enunciação da escrita, Evaristo fala, [...] com a sua fala e com a fala de todas as mulheres negras sistematicamente subalternizadas pelo desejo do outro (SOUZA, 2018, p. 37).

Essas observações demonstram os agenciamentos no centro de contextos dissidentes, algo que ganha palco no mundo contemporâneo, tendo em vista que “A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os ‘limites’ epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes — mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas” (BHABHA, 2013, p. 19), por isso a Escrivivência de da escritora configura-se como lugar de criação e nova epistemologia, pois “acreditamos que que a escrita de sujeitos não hegemônicos tende à construção de uma dicção poética tal qual se instaura a demanda de desenvolvimento de instrumentais de análise específicos e, muitas vezes, estes instrumentais emergem do próprio texto, em estudo, pela sua capacidade de agência” (SOUZA, 2018, p. 34).

Nesse sentindo, nosso olhar volta-se para o lugar da memória e da ancestralidade na obra de Conceição Evaristo, à propósito da novela “Sabela”, presente em *Histórias de leves enganos e pareanças* (2016). “Sabela”, narra um acontecimento insólito de uma grande chuva que representa à travessia violenta de povos africanos Atlântico afora. A personagem anciã Sabela é a única imune às mazelas do evento, o que a torna um alvo de pessoas que à acusam de feitiçaria. Enquanto corpo ancião, Sabela orienta os seus e carrega uma ancestralidade na mesma medida em que a narrativa é compartilhada com outros personagens e que, por conseguinte, preservam a memória desse corpo. Herança passada de mãe

para filha, a narrativa ouve muitas vozes na tentativa de livrar-se de uma história única da formação de um saber. Assim, “A ancestralidade é a vida enquanto possibilidade, de modo que ser vivo é estar em condição encante, de pujança, de reivindicação da presença como algo credível” (RUFINO, 2019, p. 15). Serão indispensáveis, portanto, os pressupostos dos estudos da memória e ancestralidade para a análise em tela, principalmente, a partir dos trabalhos de Carla Akotirene (2019), Luiz Rufino (2019), Abdias do Nascimento (2016), Cuti (2010), Chimamanda Ngozi Adichie (2009), Joël Candau (2018), Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1992) e a própria Conceição Evaristo (2008).

Literatura, memória e ancestralidade: modos de existir no mundo

Nas palavras de Cuti (2010), a literatura por carregar a essência da ação humana deve colocar em destaque a pauta de grupos racializados no que diz respeito enquanto constituição de um direito de todos, por isso mesmo “A literatura, pois, precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado” (CUTI, 2010, p. 13). As observações do autor remontam as faces ora velada, ora escancarada do racismo estrutural que encontra-se no seio da historiografia brasileira, e que reverbera nas práticas socioculturais, incluindo, a arte literária. Do mesmo modo, Grada Kilomba (2019, p. 56, grifo da autora), chama a atenção sobre a negação da presença negra em lugares de privilégio quando “corpos *negros* são construídos como corpos que estão ‘fora do lugar’ e, por essa razão, corpos que não podem pertencer”. Assim, a presença de negros, seja do ponto de vista da autoria, seja do ponto de vista do próprio texto literário, assumiu, quase sempre, o lugar de subalternização e de representação eurocêntrica, e nunca enquanto reconhecido de uma identidade cultural. Nesse combate, Cuti traz à baila a importância da representação da

negritude quando da constituição da literatura negro-brasileira, para ele:

O surgimento da personagem, do autor e do leitor negros trouxe para a literatura brasileira questões atinentes à sua própria formação, como a incorporação dos elementos culturais de origem africana no que diz respeito a temas e formas, traços de uma subjetividade coletiva fundamentados no sujeito étnico do discurso, mudanças de paradigma crítico-literário, noções classificatórias e conceituação das obras de poesia e ficção (CUTI, 2016, p. 11).

Mora nessas predicções a estética de Conceição Evaristo uma vez que “a autora revela o limite do universo representacional que se orgulha por lustrar as potencialidades da vida quando, pela expressão das escritas menores, a vida aparece reequalizada, repensada, inclusive, nas suas diferenças” (SOUZA, 2018, p. 35), além de sua obra intercambiar vozes dissidentes em uma ficção que também nos faz refletir sobre as várias nuances de existir no mundo. Personagens como Maria, Zaíta, Di lixão, Natalina, Bica, Dorvi, Idago, Sabela, dentre outros, revelam as dificuldades de manter o pacto vibrante quando “A gente combinamos de não morrer”, e simultaneamente, é possibilitado por meio da palavra formar um coro de resistência em uma matriz de escrevivência.

A memória se constitui, nesse contexto, como uma esfera fundamental que possibilita o resgate daquilo que foi silenciado no transcurso do tempo, ela não se interessa em ostentar uma verdade, mas sim empreende-se como percepções da realidade que opera com subjetividades, assim:

A literatura afro-brasileira traz o registro de uma memória social, enquanto lembranças de vários indivíduos. Memória que permitiu um conhecimento de um sistema simbólico, que possibilitou uma reorganização do território negro da diáspora, através de uma mística negra, vivida em um tempo

que escapa a uma medição cronológica, por se tratar de um tempo mítico (EVARISTO, 2008, p. 4).

É interessante observarmos que o fenômeno da memória encontra-se sempre em potencial no âmbito da experiência evaristiana, isso implica dizer que a estética da escritora está sempre mergulhada na percepção da memória. Maurice Halbwachs (2006, p. 29) chama nossa atenção para essas questões quando: “A nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, [...] como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas”. Na mesma medida, Rosiane Silva (2021, p. 49) pontua que “esse complexo é inerente à existência humana e, para além disso, compõe um dos elementos da identidade do homem”, talvez por isso o lugar da literatura, nesse sentido, assume uma manifestação sensível de trazer à luz historiografias silenciadas e que pulsam como representação que tensionam o cânone, possibilitando novas leituras sobre a tradição e suas formas de experiência na diáspora.

O fato de a memória não se constituir como uma verdade universal, pautada em um essencialismo, coaduna com os matizes ficcionais, pois vivemos a partir da memória do grupo, o que nos permite dizer que a memória constitui-se fundamentalmente enquanto “percepções da realidade, do que à factualidade positivista subjacente a tais percepções.” (POLLAK, 1992, p. 2). O caráter seletivo, portanto, alça a memória aos domínios da ficção. A evocação da memória, garante sua importância efetiva quando da percepção, do que Halbwachs (2004) denomina de quadros sociais, quais sejam: espaço, tempo, linguagens e instituições, por exemplo, o que endossa as relações inter e intrassubjetivas na medida do tempo, pois “A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento cons-

tituem um elemento de estruturação da memória” (POLLAK, 1992, p. 4).

Outra questão digna de destaque, diz respeito aos múltiplos vieses de representação e constituição da identidade no centro da memória. O princípio da “memória-dever” como uma ideia particular do entrelaçamento entre memória e identidade são importante para a experiência vivida, do contrário, “Na ausência de grandes memórias organizadoras, cada indivíduo toma seu próprio caminho e isso resultada em memórias fragmentadas” (CANDAU, 2018, p. 184). Conceição Evaristo, assume um compromisso ético de fazer da memória uma experiência viva. A autora nos brinda com sua percepção sobre o fenômeno de sua escrita na esteira da coletividade, presente em *Histórias de leves enganos e parecenças*: “Digo isto, apenas: escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências. Ah, digo mais. Cada qual crê em seus próprios mistérios. Cuidado tenho. Sei que a vida está para além do que pode ser visto, dito ou escrito” (EVARISTO, 2017, p. 17). Nesse sentido,

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivéssemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Essas relações da memória quando refletidas sob o ponto de vista de grupos racializados, nos faz pensar sobre as representações desses grupos no âmbito da literatura nacional. Cuti (2010) problematiza o fato de o romantismo brasileiro, apesar do projeto da identidade nacional, ainda perceber o sujeito a partir do crivo europeu, fruto das matrizes da colonização, vide o *Bom-Criolo* (1895), de Adolfo Caminha; *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), de José de

Alencar. “Além da temática (o bom selvagem, os amores arrebatados, a vida social urbana, a saga da escravização) [...]. É o período em que temática e ideologia aliam-se explicitamente à forma de escrever dos movimentos artísticos transplantados da Europa” (CUTI, 2010, p. 16), e continua:

Até então, nesse contexto, os descendentes de escravizados são utilizados como temática literária predominantemente pelo viés do preconceito e da comiseração. A escravização havia coisificado os africanos e sua descendência. A literatura, como reflexo e reforço das relações tanto sociais quanto de poder, atuará no mesmo sentido ao caracterizar as personagens negras, negando-lhes complexidade e, portanto, humanidade (CUTI, 2010, p. 16).

As obras de escritores negros do mundo contemporâneo, trazem reflexões críticas acerca do duro processo de colonização, ao passo em que combatem essa ideia de bestialidade e do racismo que residiram (e ainda reside velado) nas identidades negras, (FANON, 2008). Escritores como Conceição Evaristo, Lívia Natália, Cidinha da Silva, Cristiane Sobral, Geovani Martins, Aldri Anunciação, Lázaro Ramos, dentre outros, trazem em suas obras representações de combate ao racismo, identidades negras, ancestralidade, periferias, enquanto formas de existir e resistir. Nesse ínterim, Luiz Rufino em *Pedagogia da encruzilha* nos apresenta as reverberações desse compromisso ético e estético:

É nossa responsabilidade assumir a emergência e a credibilização de outros saberes, diretamente comprometidos, agora, com o reposicionamento histórico daqueles que os praticam. Nessa perspectiva, emerge outro senso ético/estético; os saberes que cruzam a esfera do tempo, praticando nas frestas a invenção de um mundo novo, são aqueles que se encarnam na presença dos seres produzidos como *outros*. Firmemos nossas respostas combatendo a baixa estima que nos foi imposta; a problemática do conhecimento é fundamentalmente étnico-racial (RUFINO, 2019, p. 12).

Percebemos, portanto, que as dimensões ética e estética se manifestam quando o texto literário assume o compromisso ficcional de revisitar as tradições afro-brasileiras, trazendo para a cena o protagonismo de personagens negros, principalmente mulheres, como é o caso de Conceição Evaristo, além de evocar a memória como mecanismo da tessitura textual e de uma epistemologia dissidente, capaz de tensionar a História, dando lugar à criação sensível e à diversidade na tentativa da fuga de uma narrativa única, isso porque “Tanto o passado remoto, como o passado recente, assim como o cotidiano, a matéria do hoje e do agora, tudo tentará preencher as ausências premeditadas e apagar as falas distorcidas de uma narrativa oficial, que poucas vezes se apresenta sob a ótica dos *dominados*” (EVARISTO, 2008, p. 2, grifo da autora).

O testemunho vivo no corpo: memória e ancestralidade em “Sabela”

A novela “Sabela” é uma das narrativas que compõe o livro *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017), de Conceição Evaristo, publicado pela editora Malê. O próprio título, segundo a autora, já evoca os matizes das tradições afro-brasileiras, isso porque Evaristo resgata a oralidade das expressões populares que se fizeram presentes em sua experiência desde a infância. Quando se percebia que algum parente, familiar ou conhecido se assemelhava a outro, na verdade, dizia-se que tinha uma “parenceça”. Talvez por isso, a novela “Sabela” conta a história da personagem principal que intitula a narrativa e como sua vida reflete em parenceça na vida dos demais personagens.

A novela, aos moldes de quem cria um mundo, costumam sua tessitura sob o viés da memória, um acontecimento que implica tanto na forma de pensar a narrativa, quanto no tema nela ensejado. Isso pelo fato singular de um dilúvio

assolar uma cidade inteira, cuja população sofre com as consequências dela. No entanto, Sabela parece ser inume à desdita que recaiu sob aquela cidade. Saberes de uma vida ancestral saltam das páginas da novela, de modo a alegorizar os temas caros da formação historiográfica brasileira, qual seja, a violência da travessia do atlântico. As águas da chuva, representam as águas do oceano:

Quando o céu retumbavam trovões, gritos rasgados da boca do tempo, as vozes do alto foram repetidas desde lá dentro das entranhas da terra. Os buracos terrestres, mesmos os bem-bem pequenos, como os minúsculos orifícios por onde penetram as menores formigas, até as crateras de onde jorram os vômitos dos vulcões, todos copiaram os gritos celestes. Todas as inimagináveis frinchas do chão manifestaram-se com um longo e profundo som. Todas as fendas do solo bradaram violentamente, inclusive a maior, a guardadora das águas, o mar. [...] Tudo foi um abalo só. Céu e terra como se tudo fosse uma única matéria em rebuliço (EVARISTO, 2017, p. 59).

A novela assume uma polifonia, sendo Sabela filha a narrar a primeira parte quando dos acontecimentos do tempo da chuva, e nas duas outras, os personagens dividem-se para narrar suas versões do acontecimento. Isso porque “Uma ou muitas pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muitas exatidões fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras e circunstâncias definidas” (HALBWACHS, 2006, p. 31). Nesse mesmo contexto, Sabela filha declara: “Menina ainda, eu testemunhava toda a sabedoria que Mamãe guardava no corpo” (EVARISTO, 2017, p. 60).

Percebemos que Sabela, ganha lugar de destaque por ser anciã e mãe, e, portanto, responsável por direcionar essa comunidade em funções dos saberes que carrega. Havia anos que não chovia nessa cidade e como um presságio “Naquela manhã o corpo de Mamãe projetava chuva” (EVARISTO,

2017, p. 60). Para o *Dicionário de símbolos*: “Um dilúvio não destrói senão porque as **formas** estão usadas e exauridas; mas ele é sempre seguido de uma nova humanidade e de uma nova história. [...] O dilúvio está muitas vezes ligado às faltas de humanidades, morais ou rituais.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 339, grifo dos autores). Desse modo, o tema da violência com população negra escravizada e forçada a atravessar o atlântico é o carro chefe dessa representação, na tentativa de tensionar a história com percepções da memória. Deprendemos que a ancestralidade de Sabela explica o fato de ter consigo saberes e poderes vindo de outro lugar, quando a filha comenta sua genealogia:

Por alguns anos, até a menina Sabela ser apontada como bruxa, Vovó Sabela viveu venerada por todos. A deferência para com Vovó era tão grande, que algumas pessoas influentes do lugar começaram a perguntar sobre as origens dela. Achavam que o sentimento de respeito com o qual a reverenciavam, deveria ser extensivo à mãe dela e a todos os seus mais antigos e primeiros parentes. Começaram então a buscar o passado de Vovó. Queriam saber como o povo de Sabela havia chegado até ali. Afinal se tratava de descobrir, de estudar as quase-origens do lugar. [...] Mas uma dúvida se instalou quanto ao lugar de origem de Vovó e não foi resolvida até hoje. Conseguiu-se saber que Vovó Sabela, era filha de outra Sabela, que por sua vez era descendente de uma anterior Sabela, que havia chegado ali pequenininha. As ancestrais de Sabela haviam nascido em algum lugar, uma terra poderia ser: Mambela, Zimbela, Kumbela, Umbela... [...] Souberam apenas que as mulheres antecessoras de Sabela, assim como os homens, isto é, todo o povo predecessor de Vovó tinha vindo de longe, muito longe. Povos que tinham vindo pelos caminhos das águas. Corria a história de que as águas salgadas do mar, no momento em que esses povos, por vários motivos, faziam uma forçada travessia, gemiam sons dolorosos, como se fosse humanos lamentos” (EVARISTO, 2017, p. 65).

Nesse momento pulsa na representação o lugar da tradição africana quando Sabela é referenciada por ser quem é, o mesmo nome sendo replicado nas gerações posteriores nos indica que essas são maternidade contra-hegemônicas que, por conseguinte, as relações de parentesco se configuram na coletividade, isso justifica o fato de muitos personagens chamarem Sabela de “mamãe”, “madrinha”, “dindinha”. Do mesmo modo, Mambela, Zimbela, Kumbela, Umbela representam os vários povos que foram escravizados nos processos de colonização. Conceição Evaristo, ao ficcionalizar esses eventos, demonstra que os povos africanos têm suas próprias histórias, memórias e culturas subjugadas ao inumano. Carla Akotirene chama nossa atenção para esse fenômeno ao traz à baila uma gramática ancestral e diaspórica, tendo o:

Atlântico como locus de opressões cruzadas, pois acredito que esse território de águas traduz, fundamentalmente, a história e migração forçada de africanas e africanos. As águas, além disto, cicatrizam feridas coloniais causadas pela Europa, manifestadas nas etnias traficadas como mercadorias, nas culturas afogadas, nos binarismos identitários, contrapostos humanos e não humanos. No mar Atlântico temos o saber numa memória salgada de escravidão, energias ancestrais protestam lágrimas sob o oceano” (AKOTIRENE, 2019, p. 15).

O Atlântico, nesse sentido, é tido como um grande necrotério. Ou como pontua Luiz Rufino (2019, p. 15): “foi nomeado pelas populações negro-africanas que o atravessaram como ‘calunga grande’. [...] é o termo utilizado para designar o oceano como o ‘grande cemitério’”. Acrescentamos que nessa travessia a população negra trouxe consigo suas cosmologias, que os faziam ter esperança em meio às águas duvidosas (EVARISTO, 2011), talvez por isso lemanjá seja a senhora do mar e de todas as cabeças, que fez a travessia junto dos africanos, e na novela, quando a chuva se intensifica, demonstra outro Orixá sendo convocado:

Uma fé engrandecida saltava de nossas preces, que se estendiam em outras regiões divinas. E então o nosso clamor terminava em canto e dança. Entoávamos cantigas para lansã, pois é ela quem comanda os ventos, os raios, as tempestades e poderia, caso quisesse, aplacar o furor das águas que ameaçava a cidade (EVARISTO, 2017, p. 62).

A luta por sobrevivência simboliza a dificuldade em existir nessa nova terra, isso porque, como comenta Abdias do Nascimento, em *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2016, p. 57): “A imediata exploração da nova terra se iniciou com o simultâneo aparecimento da raça negra, fertilizando o solo brasileiro com suas lágrimas, seu sangue, seu suor e seu martírio na escravidão”. A narrativa caminha como quem tempos a fios resistiu ao poder da colonização. E o elemento água demonstra que há um corpo continuando a (re)existir, tendo em vista que a água é elemento capaz de “aplacar a maldição e afrontar a fúria do abuso de poder, quer para revitalizar a crença ancestral, o poder feminino e a instalação de uma nova ordem” (SILVA, 2017, p. 109), como podemos perceber:

Em meio a corpos de todos os tamanhos, cor, sexo, condição social e idade, nadavam, também vertiginosamente, cofres arrancados dos bancos que desminlinguiam feito caixas velhas de papelão. Na enxurrada, dinheiro e documentos escapam como água escorregando por entre os dedos. Pareciam-se que só Sabela continuava intacta. Ela e nós, a sua extensão (EVARISTO, 2017, p. 68).

Já sabemos, portanto, que o corpo da mãe Sabela carrega toda uma ancestralidade, principalmente, trazida à tona por meio do acontecimento da chuva. Nas palavras de Halbwachs (2006, p. 29) “A nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior”. No sentido de não condenar a memória ao esquecimento, Sabela filha decide preservar a memória e ancestralidade da

mãe, em “Gestos de sobrevivência e de resistências todas assentadas na oralidade” (SOUZA, 2018, p. 36),

Quando Sabela já estava bem velha e quase não aguentava mais falar, ele me pedia lhe recontasse tudo. Aí, era eu, então, que ficava úmida, vertendo chuvas de palavras, como estou a verter agora. De todas as nossas histórias, a que eu mais gostava e ainda gosto de reviver é o evento da chuva. Depois da passagem de Sabela para o outro estágio do viver, fiquei preocupada em recuperar os fios dos acontecimentos. Não tendo mais com o quem repartir tantas lembranças, tive o receio de que a memória sufocada dentro de mim, se calasse para sempre, se transformando em esquecimento. O que fiz? Fui buscar das pessoas que tinham na época experimentado os fatos, para pedir que narrassem tudo novamente. Percebi que então muitos sentidos de uma mesma história. Mesmo Mamãe, que conhecia tudo, tinha o contar dela” (EVARISTO, 2017, p. 84).

Sabela, assume o nome da mãe, e começa a coletar as narrativas dos personagens sobre o acontecimento da chuva. Cada um descreve sua percepção sobre os acontecimentos. Segundo Pollak (1992) a memória organiza-se a partir de três elementos: acontecimentos, personagens e lugares, o que implica dizer que “a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade” (POLLAK, 1992, p. 5). Não é à toa que a memória não se impõe como uma verdade dada e positivista, como podemos perceber nas ações dos personagens nesses momentos da novela:

1) Quando a filha de Sabela me pediu para que eu contasse a história da maior chuva que abateu sobre a cidade, pensei muito. Que importância teria minha fala? E depois o que passou, passou. A minha dúvida maior é que talvez eu saiba pouca coisa sobre a

chuva. Não vivi a chuva, vivi a solidão das águas. Eu e a Cobra Serena. Da solidão, eu Madre Pia, sei dizer, desde sempre (EVARISTO, 2017, p. 85).

2) Eu, Roxinol, assim que Sabela me pediu que constasse sorbe as águas despencadas do infinito, minhas invenções e minhas palavras coçaram no céu de minha memória. [...] Recordo de quase tudo que vivi. Tenho uma aluvião de lembranças a magear o meu corpo. E dessas reminiscências uma imagem sobressai, a de Madrinha Sabela. Mais do que minha mãe, Madrinha é o princípio de minha memória (EVARISTO, 2017, p. 87).

3) Tão guardada fico em mim, que do próprio som da minha voz esqueço. Como treinar a fala para contar da chuva para a filha de Sabela? Se não fosse um pedido da filha de Madrinha Sabela, silenciosa eu continuaria (EVARISTO, 2017, p. 92).

4) Das águas e seus mistérios, muito aprendi, Sabela. O maior aprendizado deles foi entender a força do silêncio. Não esqueci a fala, como também não me deslembrei do gesto. Entretanto, nas histórias, falas e silêncio moram juntos e às vezes um pisa no pé do outro (EVARISTO, 2017, p. 98).

Outros testemunhos são coletados por Sabela, na expertise que manter a memória viva. Algo interessante de observarmos é que o sentimento em volta da memória é também intersubjetivo, em função das marcas de emoções que circundam a vivência de cada um, pois além de ter Sabela no centro de algumas, em outras a memória forçar-se a ficar submersa, devido as experiências traumáticas. Nas predicções de Pollak (1989, p. 5), no seio da memória há também “lembranças traumatizantes, lembranças que esperam o momento propício para serem expressas”.

Chimamanda Ngozi Adichie em *O perigo de uma história única* (2009, p. 16) pontua que “As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade des-

pedaçada.”, por isso Sabela, na contramão de uma história única, recorre aos demais personagens para o registro, daquilo, que foi o maior evento dessa experiência, pois “Sempre recontando a história das águas, conto a de Sabela, a minha e a de tantas pessoas. Vozes múltiplas e diversas me ajudam a ampliar, a aprofundar o sentido da história. Há vazios, eu sei. Volto ao meu princípio para recontar sobre as águas” (EVARISTO, 2017, p. 102).

Considerações Finais

A literatura de Conceição Evaristo a partir das relações estabelecidas com a memória nos permitiu observar que a própria memória configura-se como um lugar dotado de valores e representações, e “Ao se observar a resistência da tradição cultural negra e a sua reelaboração, a sua reterritorialização no Brasil e outros países da diáspora africana, percebemos o caráter pessoal e coletivo da memória como possibilitador de construção de uma identidade” (EVARISTO, 2008, p. 4).

As águas em “Sabela” se constituem, como observa Assunção Silva (2017, p. 108), como “corpo físico e corpo social.”, que “Por vezes, passa a ser símile ou metonímia do universo urdido”. Por isso, saltam das páginas aos nossos olhos uma narrativa que lustra a luta contra a hegemonia de uma narrativa única, quando as muitas Sabelas assumem lugares de protagonismo frente ao ostracismo do qual a cultura negra é subjugada. Muitas vezes assumem a narrativa em uma solidariedade que remonta a ancestralidade, assim “A história que Sabela nos contou, e que eu conto a partir da palavra-vivência dela, é um relato constituído de nossos corpos, tantos os que foram salvos, como os que perdidos na água ficaram. Em nossos corpos, memória e água” (EVARISTO, 2017, p. 102).

Compreendemos, por fim, que a memória costura uma narrativa-vida de modo a revisitar as tradições ao mesmo tempo em que tensiona a história, fazendo da literatura um solo fértil que possibilita corpos viverem em uma linguagem revestida de saberes.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- CORRÊA, Gabriel Vidinha; MENDES, Danielle Gomes; SILVA, Gabriela Belo. Balas que dissolvem a vida: a violação da infância em “Zaita esqueceu de guardar os brinquedos”, de Conceição Evaristo. In: FELIPE, Adilson dos Reis; NETTO, Mônica Inês de Castro; NEVES, Paula Fernandes de Assis Crivello (Org.). *Infâncias, adolescências e sociedade*. Uberlândia-MG: Culturatrix, 2021.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2018.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- EVARISTO, Conceição. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. *Revista Releitura*, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, novembro, nº 23, 2008.
- EVARISTO, Conceição. *Histórias de leve enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas Malungos: cânticos irmãos*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal Fluminense, 2011.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA DA SILVA, Rosimere. Entre o literário e o existencial, a “escrevivência” de Conceição Evaristo na criação de um protagonismo feminino negro no romance Ponciá Vicêncio. *Revista Entreletras: Araguaína/TO*, v. 8, n. 1. 2017.
- HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia da encruzilhada*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. Posfácio. In: EVARISTO, Conceição. *Histórias de leve enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

SILVA, Rosiane de Oliveira. *Princesa da baixada e a belle époque pinheirense: aspectos políticos e culturais na cidade de Pinheiro — MA*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade), Universidade Federal do Maranhão, 2021.

SOUZA, Livia Maria Natália de. Uma reflexão sobre os discursos menores ou a escrevivência como narrativa subalterna. *Revista Crioula*. N 21, jan/jun, 2018.

[Recebido em: 14 fev. 2022 — Aceito em: 14 out. 2022]

BARRA FUNDA, DE JOÃO ANTONIO: A ARQUITETURA DA VIOLÊNCIA

Maisa Cristina Santos¹
Rauer Ribeiro Rodrigues²

Resumo: Barra Funda, excerto do conto Malagueta, Perus e Bacanaço, é uma história que versa sobre sujeitos invisíveis. São personagens que transitam em meio a um corpo social com o qual não se identificam, e que faz questão de não lhes dar identidade. Considerando-se os espaços e seus sujeitos contrastantes, o presente artigo objetiva abordar essas relações antitéticas enquanto paradigmas da desfragmentação do ser. Para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, cujos materiais que guardavam correlação com a temática foram resumidos e fichados, o que facilitou a visão macrossistêmica dos conteúdos dialógicos. Como consequência, o artigo proporcionou uma análise espacial, cujo resultado guia a resignificação da divisão estamental, da qual somos sujeitos integrantes. O processo proposto, conduz o leitor a perpassar pela concepção marxista da identidade de classe e do uso da Literatura enquanto instrumento dissonante apto à humanização do corpo coletivo.

Palavras-Chave: Segregação. Marginalizados. Fotojornalismo.

¹ Mestra em Literatura pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul — PPG-Letras, UFMS/CPTL. Endereço eletrônico: maisacrisadv@gmail.com.

² Doutor em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Professor no Programa de Pós-Graduação em Letras — PPG-Letras, UFMS/CPTL. Endereço eletrônico: rauer.rodrigues@ufms.br.

BARRA FUNDA, BY JOÃO ANTONIO: THE ARCHITECTURE OF VIOLENCE

Abstract: Barra Funda, an excerpt from the short story Malagueta, Perus e Bacanaço, is a story about invisible subjects. They are characters who transit through a social body with which they do not identify, and which insists on not giving them an identity. Considering the spaces and their contrasting subjects, this article aims to approach these antithetical relationships as paradigms for the defragmentation of being. Therefore, a bibliographic research was carried out, whose materials that were correlated with the theme were summarized and recorded, which facilitated the macrosystemic view of the dialogic contents. As a consequence, the article provided a spatial analysis, the result of which guides the resignification of the status division, of which we are integral subjects. The proposed process leads the reader to go through the Marxist conception of class identity and the use of Literature as a dissonant instrument suitable for the humanization of the collective body.

Keywords: Segregation. Marginalized. Photojournalism.

Introdução³

Nasci como nasce qualquer vagabundo
Não sei nem conheço que foram meus pais
Cresci nas tabernas ao som das garrafas
Pescando de linha na beira do cais
(Malandro da Barra Funda, Tião Carreiro e
Pardinho)

³ O resumo foi adaptado do apresentado no XVII Congresso Internacional da ABRALIC no ano de 2021. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

As pedras que formam o piso paulista, carregam sobre si o peso do mundo. São pessoas, coisas, lixo e sonhos esbarrando-se uns com os outros e, por vezes, formando massas indistintas, distribuídas por toda a cidade. Aos disformes, cabe a invisibilidade social, enquanto o privilégio da singularidade reserva-se aos vencedores, aos grandes expoentes da meritocracia.

A estrutura arquitetônica-urbanística da cidade de São Paulo é moldada por diversos bairros que configuram microsistemas representativos de uma sociedade marcadamente estamental. Por consequência, o pertencimento é, antes de tudo, uma sistemática de rotulação, no qual a identidade econômico-social precede o ser, renegando o “não-ser”. A esses incumbe a tarefa de recolherem-se em espaços reservados, pois a proximidade pode vir a conferir-lhes luz, o que eventualmente põe em risco a ilusão da falsa harmonia paulistana.

Barra Funda é um bairro de invisíveis. São personagens que transitam imperceptivelmente em meio a um corpo social com o qual não se identificam, e que faz questão de não lhes dar identidade. A violência simbólica advinda dessa superestrutura impõe um dever de cautela constante, a fim de que as distâncias sejam mantidas. Não por outro motivo, aos periféricos em trânsito cabem os recônditos, locais de observação em que o outro é a experiência da possibilidade de uma existência digna.

Considerando-se os espaços e sujeitos contrastantes, o presente artigo objetiva abordar essas relações antitéticas enquanto paradigmas para a desfragmentação do ser. O esfacelamento será analisado sob a premissa de que a aproximação paulatina do indivíduo aos grandes centros é proporcional ao seu despedaçar existencial e consequente silenciamento, pois a “voz também ocupa lugar” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 128).

A fim de dar azo ao proposto, o trabalho desenvolveu-se metodologicamente por meio de uma pesquisa bibliográfica, no qual os materiais foram selecionados em atenção ao tema e objetivos propostos. As leituras possibilitaram o cruzamento das informações e a escolha dos textos que necessitaram ser resumidos ou fichados. Como resultado, a organização proposta agilizou a consulta durante a elaboração do trabalho, além de viabilizar uma visão panorâmica das relações dialógicas existentes.

A seleção dos conteúdos deu-se tendo em mente uma linha epistemológica de construção do saber científico em correlação direta com a problemática suscitada, qual seja: o espaço, em Barra Funda, é deflagrador da violência simbólica? A resposta à pergunta perpassa inicialmente pelo estudo do conto enquanto gênero e forma que irrompe com os tratamentos do romance clássico, chegando ao contemporâneo carregado com os valores de uma sociedade líquida e desagregada. As formas “são determinadas historicamente pelo tipo de ‘conteúdo’ que elas devem incorporar; elas são alteradas, transformadas, demolidas e revolucionadas à medida que o conteúdo muda” (EAGLETON, 2011, p. 46).

Voltando-se para a compreensão dos pilares fundantes do gênero, suas características e subdivisão (enredo e atmosfera) foram estudadas à luz de teóricos como Mempo Giardinelli, Nadia Gotlib, Cleuza Passos, Regina Pontier e Edgar Allan Poe. Estabelecidas as vigas mestras da forma, a transição para o conteúdo teve como ponte a teoria do *Iceberg*, entabulada por Ernest Hemingway segundo o qual “Ora, não é a omissão em si que importa, mas a qualidade e a quantidade do que é omitido, de modo que o teste de qualquer

história é quão bom é o material que você ... deixa de fora” (SMITH, 1983, p. 276, tradução da autora)⁴.

A história submersa é por essência interdisciplinar, trata-se de trama cuja tessitura é moldada mediante o entrelaçamento de infundáveis fios significativos. O todo compõe-se como um instrumento “indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente” (CANDIDO, 2011, p. 175).

A interrelação entre as histórias (imersa e submersa) demanda a descoberta do ponto de interseção entre uma trama e outra (PIGLIA, 2004, p. 112), o que no conto em apreço sedimenta-se na natureza multifacetária do espaço. Muito além do um elemento situacional, Barra Funda é um retrato sócio-histórico da segregação dos homens, dos outros e de si mesmos (ADORNO, 2003). Tendo como premissa o espaço enquanto elemento axiomático apto a desnudar as fragilidades da tessitura social paulista, a compreensão da história submersa demandou a leitura de autores como Theodor Adorno, Maria Rita Kehl, Maria Zilda Ferreira Cury e Terry Eagleton.

Nos moldes do exposto em testilha, a ordem do trabalho desenvolve-se do maior para o menor, em uma escala descendente que nasce no gênero conto, desembocando na desfiguração do homem e do seu meio. A escolha lastreia-se no caminhar conjunto, não apenas de viés metodológico-científico, mas sociocultural da São Paulo de cinquenta e nove, ano em que Malaguetas, Perus e Bacanaço foi escrito.

⁴ Now is not the omission itself that matters, but the quality and quantity of what is omitted, so that the test of any story is how very good the stuff is that you...leave.

Conceituo, logo existo

Conceituar é delimitar. É cortar as arestas e dar forma a um todo que existe, mas não pode ser descrito por estar envolto em um plexo de incertezas. Mas é estar certo? Transcendendo a filosofia fomentada na escola da razão, René Descartes propõe uma percepção metafísica, na qual a única certeza é a de que o pensar é a prova do existir.

Ao interpretar o mundo e a si próprio o homem conceitua e determina pequenas verdades, como provas da sua existência e do objeto analisado. Algumas delimitações são invariáveis, tendo em vista as robustas evidências científicas que as lastreiam, mas as ciências humanas, sociais e filosóficas tendem a ser cambiantes. A certeza, fluida e prismática, se apresenta por diferentes matizes, cujas cores representam a convergência de um pensamento volátil, calcado em uma época e em uma maneira sócio-histórica de se enxergar o mundo.

A literatura é um dos campos atingidos por essas verdades mutantes, em especial, o conto. Desde tempos imemoriáveis o gênero acompanha o homem em sua jornada de significar e ressignificar o cosmos, talvez porque seja do humano, enquanto grânulo do infinito, tentar como em um quebra cabeça, encaixar-se.

Para Mempo Giardinelli o conto é indefinível, sendo detentor de regras que “si no lo definen, ni delimitan ni sujetan, al menos permiten identificarlo” (GIARDINELLI, 2012, p. 22). É, portanto, um todo multiforme, que em sua atemporalidade deixou marcas narrativas identitárias. Nesse sentido, valorosas são as palavras de Nádía Battella Gotlib, em sua obra Teoria do conto:

No entanto, o que faz o conto — seja ele de acontecimento ou de atmosfera, de moral ou de terror — é o modo pelo qual a estória é contada. É que torna cada elemento seu importante no papel

que desempenha nesse modo de o conto ser. Como bem formulou o contista Horácio Quiroga, ao alertar para alguns 'truques' do contista: 'Em literatura a ordem dos fatores altera profundamente o produto' (2006, p. 17).

Resta evidente que não se trata de um gênero estanque, detentor de estatutos fixos de que o texto se traveste, mas um todo modelado aos interesses da narrativa e detentor de traços que lhes são peculiares. Nádía Gotlib ao introduzir a sua fala, faz uma pausa explicativa para abordar quatro tipos de contos que denotam formas de narrar, dentre elas duas merecem especial atenção: o conto de acontecimento (enredo) e o de atmosfera.

Ambos são efetivos marcos narrativos, vez que trazem em seu bojo a ideia da perspectiva sob formas significativamente diversas. Partindo de uma diegese fomentada no tempo cronológico, com a qual muitos leitores de romances clássicos estão familiarizados, é preciso falar de Edgar Allan Poe. Autor do texto "A filosofia da composição", o escritor norte americano demonstrou grande preocupação com a construção de um efeito de sentido em seus contos.

Segundo Poe, "a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido" (POE, 1846, s/p), essa unidade de impressão é a responsável por um efeito, um estado de excitação ou de exaltação de alma, sendo necessariamente transitória, razão pela qual deve ser dosada (GOTLIB, 2006, p. 32). Nessa senda, são os apontamentos de Cleusa Passos sobre o tema:

Fundamental para o entendimento crítico de importante viés da contística atual, sua perspectiva insiste na habilidade do escritor, despontando desde a primeira frase e voltada para a procura do 'efeito de sentido', único e singular, em torno do qual gira a combinação de eventos e incidentes, responsável pela obtenção de um 'designio preestabelecido'

(obtenção problemática que merece discussão à parte) (PASSOS, 2001, p. 69).

No conto de enredo, portanto, há uma forma narrativa cujos incidentes transcorrem dentro de uma cadência, na qual o autor deve buscar “combinações adequadas de acontecimentos ou de tom, visando a construção do efeito [de sentido]” (GOTLIB, 2006, p. 36). Para tanto, esse tipo de conto desenvolve-se dentro de uma “lógica de causalidade e de consequência como princípio de organização interna, do qual a brevidade decorre” (PONTIERI, 2001, p. 93).

Noutro giro, os contos de atmosfera permitem uma visão cronológico-imagética diferenciada dos acontecimentos, pois consubstanciam-se em um fluxo de consciência, em que o tempo e o espaço são relativos. Por derradeiro, não há um desfecho, vez que ao desnudar o humano, invariavelmente, o que se tem é um circuito aberto de eventos psicológicos, construídos e desconstruídos infinitamente. Acerca dessa tessitura, são as palavras de Regina Pontieri:

Tchekhov não frustra a expectativa do leitor somente pela falta de esclarecimento do enigma — modo como um escritor cético como ele tem de lembrar que na vida ‘real’ os enigmas tampouco se esclarecem. Frustra também porque demole seu pressuposto de que o homem seja transparente para si mesmo e, assim, possa explicar seus atos passados [...] Em Tchekhov, ao contrário, a descontinuidade rege a ordem das coisas e evidencia as lacunas, os não ditos (2001, p. 109).

Nessa lógica, diversamente do que é visto nos contos de enredo, os contos de atmosfera caracterizam-se por uma tensão distribuída ao longo do tecido narrativo, que decai ao seu final (PONTIERI, 2006, p. 103). É um tipo de estrutura na qual a “tension argumental la mantiene la sensación de que el narrador puede a cada momento decir más de lo que debe” (SKOLOVSKI, 1971, p. 147).

O conto de enredo e de atmosfera são marcos significativos e contrastantes para o conto moderno, pois caminham conjuntamente com a modificação da percepção do mundo pelo homem. Por longa data, as respostas foram calçadas em uma análise axiomática-racional da vida, de modo que a logicidade era uma constante esperada, senão desejada. Contrapartida, a feridas narcísicas da modernidade demandaram respostas encontradas apenas nos meandros do subconsciente, o que ensejou uma visão atmosférica dos eventos, como bem se vê em contos como os de Tchekhov.

Barra Funda é um excerto de Malagueta, Perus e Baca-naço, conto que dá nome ao livro lançado em 1963. A possibilidade de análise individuada do fragmento é fruto de uma construção diegética, na qual as partes são independentes entre si, conquanto formem um todo harmonioso e lógico. Dada característica é indiciária de uma natureza aberta, cuja multiplicidade frutiva consubstancia o espírito criativo do conto. Alicerçando a premissa aventada, segue a concepção sob a ótica de Humberto Eco:

A poética da obra 'aberta' tende, como diz Pouser, a promover o interprete 'atos de liberdade consciente', pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída [...] a abertura não significa absolutamente 'indefinição' da comunicação 'infinitas' possibilidades da forma, liberdade da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor (ECO, 1976, p. 41-43).

Barra Funda é um conto que possui coerência temporal, tendo início com a chegada de Malagueta, Perus e Baca-naço a um boteco "pequenino, imundo, mais escuro e descoberto" (ANTÔNIO, 1981, p. 22). O ponto culminante advém com percepção paulatina de deslocamento espacial. A soma-

tória das evidências socioeconômicas, resulta na ratificação de um banimento situado nas entrelinhas das convenções sociais. Como consequência, a diegese tem seu curso com o arredar dos retirantes urbanos, movimento constante característico do não espaço.

Após a decisão do trio de sair do bar, o foco volta-se para Malagueta que, mediante um narrador onisciente intruso, tem explicitado um fluxo de consciência sobre sua semelhança a um cachorro. A reflexão acerca de si e do mundo que o rodeia não é fator suficiente para que o conto seja tido como de atmosfera, uma vez que o foco narrativo é apenas um instrumento para o acompanhar conjunto, pelo leitor, desse inconsciente em construção. Trata-se de uma imersão no olhar do outro, o tom que intensifica a percepção das distâncias sociais, econômicas e espaciais, ao mesmo tempo que proporciona o efeito único de invisibilidade social. Nas palavras de Edgar Allan Poe:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?" Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom — com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom — depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito (POE, 1846, s/p).

A engenharia artístico-literária fomentada por João Antônio conduz o leitor a fazer parte da tríade de malandros da Barra Funda, mas não apenas mediante um caminhar con-

junto. Isso não seria o bastante. É preciso viver, ter a cosmovisão do merduncho que “não são bem os bandidos, não são bem os marginais, são bem uns pés-de-chinelo, o pé-rapado, o zé-mané, o eira-sem-beira (ANTONIO, 1976, p. 53, *apud* SILVA, 2013, p. 133).

Barra Funda, um conto de enredo

Barra Funda é um conto que tem seu início com a nômade noite de Malaguetas, Perus e Bacanaço, pelos bares de São Paulo. O trio inicia seu trajeto no Alto da Pompéia, na busca por jogos de sinuca e tem uma breve pausa em um bar na Barra Funda. Prostrados, passam a olhar os transeuntes em suas “ruas limpas, e iluminadas” (ANTÔNIO, 1981, p. 22). Ao vislumbrarem essas e outras características típicas a um bairro de classe média, sentem que não pertencem àquele espaço e decidem sair rumo ao centro da cidade, a procura de outros jogos. No caminho, Malagueta, encontra com um cachorro desejoso de sua atenção, mas embora se identifique com o animal, o ignora enquanto se perde em fantasias.

Meio a suas elucubrações, Malagueta pensa em Maria, e na felicidade que sentiria ao vê-la com uma “porção de coisas para a fartura de muitos dias” (ANTÔNIO, 1981, p. 22). Imiscuído nos devaneios, a história tem seu fim com a conclusão do narrador: de que meio a todo o traquejo e malandragem, ali restava apenas um velho encolhido.

Começando pelo fim, a constatação da pequenez de Malagueta perpassa pelo crivo de um narrador onisciente intruso, cujo papel de afastamento é somado a exploração das ideias e emoções dos personagens (FRIEDMAN, 2002). A estética da inadequação proporcionada pelo narrador constitui um cipoal de sentimentos não refletidos e, como consequência, os personagens são diretamente afetados pela força centrífuga de um espaço que os escorraça de volta à periferia. A percepção da força repulsora advém da onisciência

narrativa, que meio as descrições, traz à tona vasto rol de complexidades internalizadas, como a certeza da invisibilidade social e a percepção do inconsciente coletivo (de que não são bem quistos naquele espaço). É o que se verifica no excerto a seguir (ANTONIO, 1981, p. 23): “Malaguetas, Perus e Bacanaço, ali desencontrados. O movimento e o rumor os machucavam, os tocavam dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam. Eram três vagabundos, viradores, sem eira nem beira. Sofredores.”

A relação entre narrador e personagens, coloca em evidência a necessária análise teórica sobre aqueles que o compõe. A despeito de Barra Funda integrar um conjunto de contos que possuem relação de interdependência, o minudenciar do tema demanda o estabelecimento de uma linha divisora. O que se propõe é que o estudo dos personagens se dê em estrita atenção ao protagonismo que desempenham nesse excerto.

Perus e Bacanaço, são mais importantes quando integram a tríade do que se considerados isoladamente, o que pode ser percebido quando, de forma conjunta, sentem que devem sair da Barra Funda. É um entendimento compartilhado que enfatiza a percepção do espaço e revela o (in)consciente coletivo acerca da força que o poderio econômico exerce sobre o marginalizado.

A cena é um *flash* metonímico carregado de significação, em especial por provocar o leitor a enxergar uma camada social invisível, ou seja, a ressignificar o espaço e corpo coletivo que integra. O processo de reflexão advindo do enquadramento do trio, demanda um necessário trabalho de humanização, visibilidade e identidade de classe. Barra Funda não é um bairro de milionários, mas de classe média, de modo que aquele que exclui sem perceber, também passa por processo similar, mas em outros espaços. A conclusão não poderia ser outra, senão a de que a diferença reside mui-

to mais na vastidão dos espaços de pertencimento, do que na segregação em si.

Sob o prisma do protagonismo, Malaguetas é quem acaba por sedimentar o tom da diegese, qual seja, o de não pertencimento. Após exposição pelo narrador, dos sentimentos envoltos no processo de repulsa espacial, a psiquê de Malaguetas é exposta na cena em que interage com o cachorro. Não se tratam de dois iguais, pois a irracionalidade do animal não o permite ver-se no humano, sua interação nasce pautada na necessidade de alimento e (ou) carinho. O paradoxo fundamenta-se no fato de Malaguetas, animal racional, identificar-se com o cachorro.

O paralelo estabelecido pelo protagonista desnivela a pretensa relação de superioridade, calcada no racionalismo humano, e o coloca num pé de igualdade e pertencimento a um grupo de animais: o canino. Simbolicamente, os cachorros de rua são animais relegados ao abandono e ao sofrimento. Em que pese muitos serem domesticados, via de regra, apenas os de raça usufruem do conforto do lar. Aos sem raça definida, vulgarmente conhecidos como vira-latas, cabem-lhes o frio das ruas.

Todas as características típicas a vivência do animal é natural a Malagueta, não por outra razão, com ele se identifica: “O velho olhando o cachorro. Engraçado — também era um virador. Um sofredor, um pé de chinelo, como o cachorro. Iguazinhos” (ANTONIO, 1981, p. 23). Estreitando ainda mais os laços com cães de rua, o latido (sua voz) é o instrumento utilizado pelo animal para repelir as agressões advindas de outros cães ou dos humanos que possam vir a prejudicá-los. Malagueta é um homem sem voz, a não ser para outros “cachorros” como ele (Perus ou Bacanaço), ou para evitar agressões de terceiros (guanacos).

Para Elaine Scarry, o silenciamento seletivo pode ser uma retratação da dor física difundida pelo outro, ou seja,

por aqueles que escorraçam e enxotam o “virador” do convívio comum. A consequência da perpetração contínua dessa forma de violência, desemboca na destruição do conteúdo mental e, por derradeiro, da linguagem (SCARRY, 1987, p. 279).

A palavra com a qual Malaguetas se conceitua é por si só simbólica, podendo significar aquele que “vira a dor” desde sempre. Não se pode afirmar categoricamente que o objetivo de João Antônio foi provocar esse efeito de sentido, mas é uma significação possível se pensada dentro do contexto que a integra. Ainda se percebida em seu senso comum, o protagonista se vê como um vira-lata, alguém sem raça definida e condenado ao nomadismo, pois permanência é pertencimento. A fundamentação para a possibilidade interpretativa da palavra encontra seu lastro em Eagleton, quando aborda o tema da interpretação da obra literária:

Uma razão para tal é que o significado é um assunto público. Não existe um significado que seja só meu, como um terreno que é propriedade minha. O significado não é uma questão de propriedade particular. [...] O significado pertence à linguagem, e a linguagem destila a maneira como entendemos coletivamente o mundo. Não é algo que flutua solto. Pelo contrário, está ligado às maneiras como lidamos com a realidade — a valores, tradições, pressupostos, instituições e condições materiais de uma sociedade. [...] Daí decorre que uma obra literária não pode significar algo somente para mim. Talvez eu veja nela algo que ninguém mais vê, mas o que eu vejo deve ser, em princípio, compartilhável com outras pessoas para que se possa considerá-lo como um significado. Na verdade, só posso formular um significado para mim na língua que compartilho com os outros (EAGLETON, 2020, p. 150).

Sob a égide dos contornos explorados, Malagueta é um personagem redondo, revestido de “complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vincada” (REIS;

LOPES, 1988, p. 219). Perus e Bacanaço, por sua vez, podem ser conceituados como personagens planos, haja vista sua natureza estática (frise-se, restringindo-os ao conto em análise).

Como os personagens inserem-se dentro de um contexto histórico, as considerações acerca do tempo precisam ser vistas sob uma ótica dupla: o tempo na diegese e o tempo histórico em que se insere a diegese. Quanto ao tempo na diegese, importa a maneira pela qual se narra e não o que é narrado (GENETTE, 1972, p. 15). Sob essa perspectiva, vários são os aspectos temporais que merecem destaque em Barra Funda.

O primeiro deles relaciona-se com a construção inter-relacional, pois como Barra Funda é um excerto do conto Malagueta, Perus e Bacanaço, a diegese inicia-se em *medias res* (no meio da história), com um breve retomar explicativo (GENETTE, 1972, p. 34): “Seus olhos divisaram avenidas que se estendiam, desciam e desembocavam todas no viaduto por onde os três haviam passado” (ANTONIO, 1981, p. 22). É importante repisar que a existência de uma história antecedente não prejudica a individualidade com a qual Barra Funda pode ser lida, haja vista a unidade narrativa advir dos personagens (RIBEIRO NETO, 1981), e não sucessão dos contos em si.

De mais a mais, merece destaque a duração com a qual os eventos são abordados, pois no recriar do fluxo temporal, duas cenas são acuradamente engendradas: a saída do bar e a interação com o cachorro. Ambas refletem a intenção de proporcionar a igualdade de tempo entre a narrativa e a história (GENETTE, 1972).

Na primeira, a contemporização produz a concomitância contemplativa acerca do espaço, contribuindo para a construção paradoxal de um ambiente duplo: o de dentro do bar e o de fora dele. Enquanto o bar representa um reduto

comum, fora dele há um espaço em movimento, um fluxo que não os permite permanecer.

A interação de Malagueta com o cachorro, cena subsequente, proporciona a justificativa ao sentimento de não pertencimento do trio. Inicia-se com a interação do cão com o personagem o que dá a deixa para um fluxo de consciência em que o protagonista desnuda a miséria e as mazelas de sua vida: "Trabalhava no chão. Estirar-se, arregaçar as calças e expor o inchado que ia começando nas pernas encardidas. [...] Dando sorte e com sossego, mas com muita picardia, cara de pau e mão estendida, pingava alguma grana" (ANTONIO, 1981, p. 24).

Há, portanto, uma inversão. A saída do bar é a consequência, enquanto Malagueta expõe a causa. O desfecho se dá com a apresentação de um espaço de pertencimento, no qual, mediante uma analepse, o protagonista lembra da mulher com quem tem se relaciona. Como o espaço que os personagens integram atestam que eles não fazem a diferença, (KEHL, 2004) há uma busca, ainda que inconsciente, pelo espaço de visibilidade e pertencimento. Para aclarar o exposto, segue o trecho:

O cachorro sumia na ponta da rua.

— E a preta?

A preta de chama Maria e este pensamento lhe bateu com ternura. Dois-três dias sem ver a preta, que era sua preta e era negra vendedora de pipocas, de amendoim e de algodão-de-açúcar nas noites à luz do cinema no Moinho Velho, com o seu carrinho de coisas e seu lenço na cabeça, e que aceitava Malagueta no barraco da favela do Piqueri (ANTONIO, 1981, p. 24).

Inserindo a obra em seu tempo, Malagueta, Perus e Bacanaço foi escrita no ano de 1959, período de desenvolvimento urbanístico e crescimento populacional das cidades. Meio a esses fenômenos, intensifica-se a marginalização e o populismo (RIBEIRO NETO, 1981), o que é verificado na obra

de João Antônio mediante a divisão dos personagens entre malandros ou merdunchos e otários. “Os malandros são merdunchos por sua condição marginal, sem meio fixo de sobrevivência e sempre vivendo em situações de risco”, já os otários são os que dão dinheiro aos malandros (RIBEIRO NETO, 1981, p. 103).

O estabelecimento das alcunhas são instrumentos temporais e representativos de uma superestrutura ideológica. Como as premissas estatuídas se repetem até os dias atuais, Barra Funda é não apenas um retrato de uma época, mas consubstancia uma gama significativa de valores engesados no tempo. Sobre o assunto, valorosos são os apontamentos de Terry Eagleton:

A função ideológica, além disso, é a de legitimar o poder da classe dominante na sociedade; em última análise, as ideias dominantes de uma sociedade são as ideias de classe dominante [...] nessa complexa estrutura de percepção social que garante que a situação em que uma classe social tem poder sobre as outras seja vista pela maioria dos membros da sociedade como ‘natural’ ou nem seja vista. [...] a mentalidade social de uma época é condicionada pelas relações sociais de uma época (2011, p. 18/19).

O excerto dialoga diretamente com o que vem sendo trabalhado e coloca em pauta a própria natureza do conto, porquanto a brevidade enaltece o viés jornalístico com as quais as superestruturas são comumente representadas. Reportagens possuem em sua essência uma história submersa de cunho social, econômico e cultural, mas não necessariamente são vislumbradas meio as imagens e linguagem direta que as configura.

João Antônio produz contos que são fotografias de uma São Paulo desolada pelas mazelas sociais e em suas histórias, dá aos marginalizados a voz usurpada pela violência simbólica. Como sucedâneo lógico aos recortes jornalísticos, criou o termo conto-reportagem, um gênero cambiante

com o qual trabalhou frequentemente. Sobre ele declarou: “Nem conto, nem reportagem. Os editores para quem trabalho entenderam finalmente que sou escritor mais do que qualquer coisa” (ANTONIO, 1986, p. 6, *apud* JESUS, 2001, p. 19).

O trabalho desenvolvido em Barra Funda não apenas se adequa aos contornos da terminologia, como pode transcendê-la. A rica natureza descritiva, possibilita a reprodução imagética e sensorial dos eventos, logo, seria possível adaptar o conceito a fim de abarcar referida qualidade, sendo assim um conto-fotojornalístico. Em diálogo com referida possibilidade Julio Cortázar aduz:

[...] numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotografo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou conto (2006, p. 152).

As descrições espaciais realizadas no conto, compõem um todo projetável pictoricamente, de modo que o tom de não pertencimento é representado pelas sensações advindas de imagens construídas no imaginário de cada leitor. Não se trata, portanto, de uma representação do espaço com cunho meramente situacional, mas a construção paulatina da fotografia que fundamenta o conto reportagem ou, o conto-fotojornalístico.

Considerações finais

A fotografia é a eternização de um instante. É composto por pessoas, coisas e lugares que se encontram no mesmo

espaço-tempo e são condenadas à eternidade. A necessidade humana de fotografar confunde-se com a de contar com riqueza de detalhes uma história. Fotografias são histórias congeladas no tempo.

João Antônio capturou São Paulo com sua máquina. Letra após letra fez os retratos falados dos sujeitos ocultos nas filas, nas vilas, favelas da Sampa de Caetano Veloso (VELOSO, 1978). Mais do que isso, revelou os espaços daqueles que são arrastados para à margem, pela torrente de exclusão social que configura a coletividade estamental metropolitana.

O conto Barra Funda exhibe seu viés fotojornalístico por meio da convergência entre o espaço situacional/segregador com a invisibilidade social pré-estabelecida. A relação dicotômica é fomentada através da consequência e causa constante em duas cenas: a saída do bar e a identificação de Malagueta com o cão.

A consequência configura-se por meio da captura do instante em que o trio se sente deslocado, “como se trouxessem, consigo, a imundície do lugar que vivem” (DALCAGNE, 2012, p. 130). Em seguida, o *flash* volta-se para Malagueta, apontando para o exato momento do cruzar de olhos entre cão e o animal urbano. A cena tem seu deslinde com a “reportagem” de João Antônio sobre “uma cidade atravessada por seres anônimos, vulneráveis, submetidos à opressão e que desaparece sem deixar rastros e com os quais ninguém se importa” (CURY, 2007, p. 117), ou seja, a causa que expurgou o trio do bar.

A ponte que conduz o leitor aos referidos espaços significativos é a existência de um conto submerso. Enquanto a descrição proporciona a construção imagética dos eventos, a compreensão da intensidade que os mesmos possuem é a parte oculta do *iceberg*. Segundo a teoria criada por He-

mingway, há sete oitavos de água para cada parte que aparece do conto (HEMINGWAY, 1954).

João Antônio era leitor de Hemingway, literatura que classificava como “de Homem” (LACERDA, 2012, p. 9), o que explica em parte uma estrutura fundada na omissão. Não se trata de obscurecer, mas fazer com que as pessoas sintam algo, mais do que compreendam o fenômeno em si (HEMINGWAY, 1959 *apud* JOHNSTON, 1984).

O resultado prático da estruturação do conto nos moldes aventados é o necessário repensar sobre o processo de humanização da coletividade. Se “incluir o semelhante no mesmo elenco de bens que reivindicamos” (CÂNDIDO, 2004, p. 172), é o pressuposto inicial é conseguir enxergar esse outro. No momento atual, não apenas atribuímos a invisibilidade aos marginalizados, como internalizamos que não são nossos semelhantes.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ANTONIO, João. Barra Funda. In: RIBEIRO NETO, João da Silva. João Antônio: *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2011.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Flashes da cidade. *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte, v. 15, p. 113-125, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte, 2012.
- EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Unesp, 2011.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*. São Paulo, n. 53, p. 167-182, 2002.

GIARDINELLI, Mempo. *Así se escribe un cuento: historia, preceptiva y las ideas de veinte grandes cuentistas*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2012.

GENETTE, Gerard. *Discurso na narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1972.

GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HEMINGWAY, Ernest. The art of fiction n. 21. [Entrevista concedida a] George Plimpton. *Paris Review*. Paris, v. 18, n. 21, 1958.

JESUS, Cleide Durante Assis de. *A crítica de João Antônio da Tribuna da Imprensa*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) — Faculdade de Ciências e Letras de Assis — Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2001.

JOHNSTON, Kenneth G. *Hemingway and Freud: the tipo of Iceberg*. Mitchgan, v. 14, n.1, 1984.

KEHL, Maria Rita. *Visibilidade e espetáculo*. In: BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LACERDA, Rodrigo. Ele está de volta. In: ANTONIO, João. *João Antônio contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PASSOS, Cleusa Rios de. Breves considerações sobre o conto moderno. In: Bosi, Viviana; CAMPOS, Cláudia et. al. (Org.). *Ficções leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf. Acesso em: 04 jun. 2021.

PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov. In: Bosi, Viviana; CAMPOS, Cláudia et. al. (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

SCARRY, Elaine. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1987.

SILVA, Júlio César Batistoni. Percursos da cidade em João Antônio. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília. n. 24, p. 129-149, 2013 [online]. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/rFbL6QNC6sKcFkgN/CVPZvVK/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 14 jun. 2021.

SSKOLOVSKI, Victor. *Sobre la prosa literaria (reflexiones y analisis)*. Barcelona: Editorial planeta, 1971.

[Recebido em: 14 fev. 2022 — Aceito em: 24 set. 2022]

LITERATURAS SUBTERRÂNEAS: LITERATURAS QUE CIRCULAM PARA ALÉM DO CÂNONE ESCOLAR

Sahmaroni Rodrigues de Olinda¹

Resumo: O objetivo deste texto é apresentar elementos concretos que comprovam a circulação de materialidades literárias, para além do livro editado e canonizado, bem como circuitos artístico-literários criados por artistas de Fortaleza para fazerem circular suas literaturas subterrâneas, para além da legitimação escolar/acadêmica. Parte de nossa pesquisa de Doutorado, seguimos uma abordagem qualitativa (MINAYO, 2007), ancorado na pesquisa biográfica em educação (DELORY-MOMBERGER, 2014) de modo a cartografar processos formativos, circuitos e materialidades de jovens escritores/as de Fortaleza. Como conclusão, além da vasta materialidade encontrada circulando pela cidade, percebe-se uma vasta produção de circuitos artístico-literários não canônicos, cujos artistas (i)legítimos se produzem ao produzirem literaturas subterrâneas que escorrem por ruas, saraus, centros culturais, dentre outros espaços.

Palavras-Chave: Literaturas subterrâneas. Circuitos literários. (Des)legitimação artística.

SUBTERRANEAN LITERATURES: LITERATURES THAT CIRCULATE BEYOND THE EDUCATIONAL CANON

Abstract: This text aims to present concrete elements that prove the circulation of literary materialities, beyond the edited canonical book, as well as artistic-

¹ Doutor em Educação pela Universidade Federal do Ceará/ Sorbonne Paris 13/Nord. Professor do curso de Pedagogia da Universidade Estadual do Ceará (FACEDI-Itapipoca/CE). Endereço eletrônico: sahmroni.rodrigues@uece.br.

literary circuits created by artists in Fortaleza to let their subterranean literatures circulate, beyond the academic/educational legitimization. Part of the research for our doctorate, we follow a qualitative approach (MINAYO, 2007), anchored on a bibliographic research on education (DELORY-MOMBERGER, 2014) to map formative processes, circuits and materialities of young writers from Fortaleza. As a conclusion, beyond the vast materiality found throughout the city, we could notice a vast production of non-canonical artistic-literary circuits, where (il)legitimate artists produce themselves by producing subterranean literatures that flow through streets, soirées, cultural centers, among other spaces.

Keywords: Subterranean literatures. Literary circuits. Artistic (il)legitimization.

Introdução

Esta pesquisa é parte de minha tese de doutoramento intitulada “Formação-artista e territórios existenciais: biografação, escrita e experiência²”, defendida no programa de Pós Graduação em Educação Brasileira na UFC, e teve como objetivo compreender processos formativos de jovens escritores/as de literatura em Fortaleza, cartografando materialidades para além dos livros, e circuitos produzidos para circulação de seus trabalhos artísticos não reconhecidos pela escola/academia.

Pretendo aqui traçar o percurso teórico-político-artístico-metodológico que foi sendo figurado à medida que a pesquisa de doutoramento foi sendo realizada, confrontada

² OLINDA, Sahmaroni Rodrigues de. *Formação-artista e territórios existenciais: biografação, escrita e experiência*. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Educação. Faculdade de Educação/UFC, Fortaleza, 2016. Sob orientação da Professora Dra. Celcina de Maria Veras Sales e fomento de pesquisa CAPES tanto bolsa de doutorado, quanto estágio de Doutorado sanduiche em Paris 13/Nord sob orientação de Christine Delory-Momberger,

com novos artistas e percepções de outras teorias, bem como a figuração da pesquisa no relato de pesquisa que nomeamos tese. Desse modo, fala-se no percurso, para se falar nos encontros que foram friccionando o que entendia por literatura, prática literária, suporte legitimador da literatura (livro), e tudo isso foi conduzindo à pesquisa que deu origem à tese supracitada.

Neste artigo, abro gavetas para que literaturas subterrâneas emergjam e inundem este espaço acadêmico. Como primeiro percurso de tese, abri gavetas, desempoeirei suportes textuais não consagrados como o livro para o qual reservamos um espaço con-sagrado: nossa biblioteca. Falo em gavetas para fazer referência à intervenção artístico-literária “Poesia INcômoda”, do coletivo Projeto cadaFalso, citada abaixo, em uma das gavetas. Abro gavetas e aponto a multiplicidade que produziu esta pesquisa:

Abrindo gavetas, descortinando práticas literárias subterrâneas

Gaveta 1: Catarina, interior do Ceará. Década de 1990. Na escola, eu era convidado para escrever as peças de teatro que devíamos montar uma vez ao ano. As professoras me convidavam por eu ser considerado inventivo, diferente. Dessa prática, surgida sem dúvida da influência da televisão, em especial a boneca Emília do sítio do Pica-pau amarelo, que era apresentado pela tv Globo, passei a criar e organizar eventos culturais: festivais de dança, de teatro, e escrevia e dirigia peças de teatro, geralmente com meninas. Arte não é coisa de menino (inversão dos valores gregos)? Cresci entre traquinagens no mato, na página, no palco de uma pequena e quase invisível cidade (a cidade que eu via, que me via: invisível para quem?) até os 15 anos, quando larguei a casa de

³ Sobre esta intervenção ver: <http://projetocadafalso.blogspot.com/p/poesia-incomoda.html>. Acesso em: 12 dez. 2021.

meus pais para ir viver e trabalhar em São Paulo: queria aprender a escrever outras histórias.

Gaveta 2: Fortaleza, Ce, Ano de 2008. Mostro escritos meus — alguns contos — a um amigo que escreve poemas, é músico, ator e pintor (ele borrava, aos 18 anos, a partilha do sensível (RANCIÈRE, 1995, 2000): ele deslocava e tornava o múltiplo substantivo). Diego, então responsável pela curadoria da Zona Poética Liberada¹ (ZPL)⁴ número 4 cujo tema era “Nove Novos Poetas” me convida para lê-los para o público. No dia 22 de fevereiro, às 19h, no Espaço Rogaciano Leite Filho (Instituto Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza/CE), subo ao palco, digo ao público que exporei para ele minha vergonha, e tiro de dentro de minha calça papéis amassados aos quais desamasso e leio: tratava-se do conto AA. Em seguida, amassava novamente e arremessava ao público.

O livro, enquanto objeto sacramentado em nossa sociedade, é utilizado para mostrar a cultura de alguém, e para tanto, criamos um lugar especial para ele, muitas vezes este lugar mais aconchegante que o quarto da empregada doméstica: a biblioteca. Quando se ganha um livro, mesmo que não se leia — e nossas bibliotecas estão cheias de livros nunca lidos —, agradecemos entre sorrisos e dizemos “livro é sempre um bom presente”. Entretanto, que fazer de uma folha de papel amassada lida e atirada ao público por alguém num evento artístico-cultural? Alguém, que assim como ninguém, é pronome indefinido?

Gaveta 3: Abrigo Casa das Bonecas. Fortaleza (CE). Entre os anos de 2007 e 2009 (depois de receber o título de licenciatura em Letras pela UFC e antes de meu mestrado em Educação na mesma instituição) encontro um universo que me era novo (e que se tornou tema de minha dissertação de mestrado em educação), estranho (hoje ousa dizer estrangei-

⁴ Sobre o evento: <http://divirta-ce.blogspot.com.br/2008/02/poesia.html>. Acesso em: 15 dez. 2015.

ro). Trabalhar num abrigo (medida judicial de acolhimento de adolescentes) para meninas em “situação de vulnerabilidade social”. Meninas que tinham entre 15 e 17 anos, cheias de vida, sonhos, energia, nenhum ou pouquíssimo “capital cultural” ou “social” (essa lógica não leva em conta as moedas locais, apontadas no documentário *Demain*⁵ como uma possibilidade de economia que valorize e incentive o desenvolvimento local, em detrimento da invasão de multinacionais — por vezes consideradas “a praga do Egito” que vem, devora tudo e parte em busca de outras paisagens a devorar — e uma forte alternativa às crises e crash financeiras. Uma pena, pois ela invisibiliza diversas ações cotidianas que são verdadeiras trocas de uma economia simbólica que escapa à esta lógica, acostumada a ver apenas o capital “legítimo”), sem escolaridade, sem frequentar os locais considerados “para cultura” (museus, teatros, etc) a não ser para servir de dormitório⁶.

“Excluídas” da economia “legítima”. Depois do susto desse encontro, as surpresas de encontrar ali a negação de muitas “teorias” sobre a escrita e o analfabetismo deste “público”: Certo dia, Dayane (16 anos) me chama para fazer “versos”. Intrigado, pergunto-lhe o que é isso, e ela me mostra: pequenos poemas de 4 versos com rimas alternadas (AB AB), como certos “versos” de Camões. Pergunto-lhe onde ela aprendeu e outras meninas se achegam e dizem que na rua,

⁵ O documentário *Demain* é um trabalho cinematográfico francês que aponta algumas críticas à nosso modo de vida e aponta alternativas que já são praticadas e não “visibilizadas”, se entendermos por este vocábulo a atenção dada a algo que existe pelos meios de comunicação de massa, políticas públicas, centros de reflexão como as universidades etc. Para ver o trailer do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=BmTySqG7yf8>. Acesso em: 2 jan. 2015.

⁶ Uma das experiências marcantes deste período: levar estas meninas para ver o espetáculo “Meire Love” sensivelmente escrito por Suzy Élima e encenado pelo grupo bagaceira de teatro no BNB, local que, segundo Deyseane (12 anos) servia para dormir, mas não sabia o que era teatro. O espetáculo conta o dia a dia de três meninas (meires) que usam a rua para viver: são suas venturas e desventuras. Espetáculo completo: <https://www.youtube.com/watch?v=eSPpIfVUHe>. Acesso em: dez. 2015.

elas brincavam muito de fazer verso quando encontravam caneta ou faziam isso “com a boca mesmo”, sem uso de papel e caneta (sem tecnologia, como perpetuar certas coisas? Utilizando as tecnologias que se têm à mão).

“Meninas de rua” fazem arte na rua, fazem arte no palco: São *Meire love* e desafiam a ordem do discurso: ainda que não seja “capital cultural legítimo” devo negar e invisibilizar essa prática de escrita poética, ou como educador/pesquisador (quando começamos a “ser” pesquisador?) posso desafiar *l’ordre savant* sociológica (RANCIÈRE, 1987; 2007) e afirmar que circula entre elas um capital simbólico, outra moeda, moeda local que dá valor ao que elas vivem e se recontam, versificando este universo? As *Meire love* na vida fazendo arte, e eu esperando no palco o legítimo capital: de quem é a limitação “visível”?

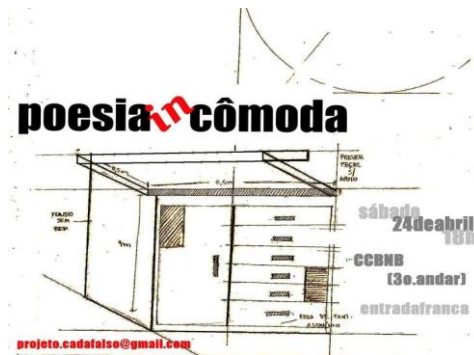
Gaveta 4: Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza, CE. 24 de abril de 2010. O coletivo artístico projeto cada-falso (Participavam do projeto cadaFalso os seguintes artistas: Caio Dias, Dianton, Diego Landin, Fran Bernardino, Júlia Kilme, Liana Borges, Maria Vitória, Rami Alves, Sahmaroni Rodrigues, Tito de Andrea e Washington Hemmes) apresenta o espetáculo poesia inCômada, dentro do programa Literatura em Revista. No blog do coletivo, lê-se o seguinte sobre esta apresentação-intervenção artístico-literária:

O projeto poesia inCômada compõe uma instalação poético-performática que explora o mote do “poeta engavetado”, aquele que se “esconde” (ou é escondido) por timidez, imaturidade, misantropia, ignorância ou senso de clandestinidade. Gavetas, portas e janelas servem duplamente para guardar e revelar. Basta uma ação... Inserido ativamente nesta cenografia, o público participa abrindo os vários armários, cômodas, baús e guarda-roupas: a cada “abertura”, uma revelação cênica e poética. (Nossa instalação também se propõe a explorar as várias possibilidades de manifestação física do poema. A ideia é reunir artistas que buscam experimentar

diferentes suportes para o texto poético: voz, papel, corpo, areia, tecido, tela, projeção, gravação, madeira etc. Por vezes, o texto é o próprio suporte... E o meio também é mensagem...) (CADAFALSO, 2010⁷).

Os poemas, contos, eram apresentados ao público, que abria gavetas e podia levar para casa folhas avulsas com as obras escritas, em áudio, no corpo, na tv, apontando para as diversas possibilidades de suporte do literário, para além, mas também, do livro. Restava, ao fim, a questão ética apresentada ao público: que fazer de folhas avulsas contendo poemas, contos etc? Há uma “biblioteca” para obras de arte “avulsas” não compradas e não “visibilizadas”?

Figura 1 — Cartaz da instalação poético-performática Poesia Incômoda



Fonte: <http://www.sheillamartins.com.br/2010/04/o-grupo-projeto-cadafalso-apresenta-o.html>.

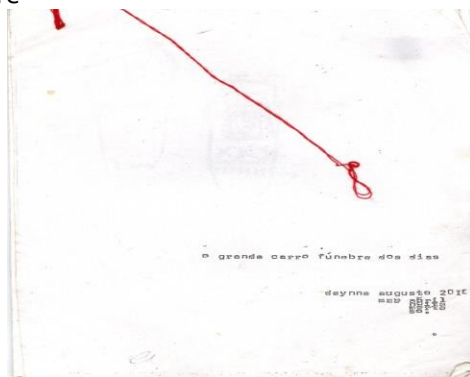
Gaveta 5 (gaveta que engaveta as demais: Esta pesquisa “nasceu” — “E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar” (DELEUZE; GUAT-

⁷ Sobre o coletivo e mais informações sobre suas intervenções performático-literárias: <http://projetcadafalso.blogspot.com.br/p/poesia-incomoda.html>. Acesso em: nov. 2015.

TARI, 2011, p. 17) — de um tombo, e com ele um susto: O pesquisador, como sujeito encarnado no mundo, se vê por entre discursos, significados, representações que se encarnam, eles também, em corpos que os mostram, que os encarnam: parece não ser possível existir algo sem corporalidade, materialidade sendo o “nascimento” de uma pesquisa o encontro de um corpo com outros corpos (NAJMANOVICH, 2001).

Em 2014, após decidir mudar de projeto de pesquisa, buscava um objeto de pesquisa que pudesse me interessar, quando um “objeto” dentro de uma gaveta da mesa de trabalho chama minha atenção: era um “impresso” com um poema (ou a forma do que convencionou-se chamar poema) intitulado “o grande carro fúnebre dos dias”, de Deynne Augusto, tendo por data abril/2010 (Ver figura 2).

Figura 2 — Capa do suporte do poema “o grande carro fúnebre”



Fonte: arquivo do autor.

Trata-se de um objeto impresso que eu recebera quando participara de um evento artístico na cidade de Fortaleza, Ceará, no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2010, citado acima. O impresso é um conjunto de folhas brancas (A4) cortadas fazendo um objeto de 14,5 x 22 cm, sendo a ponta su-

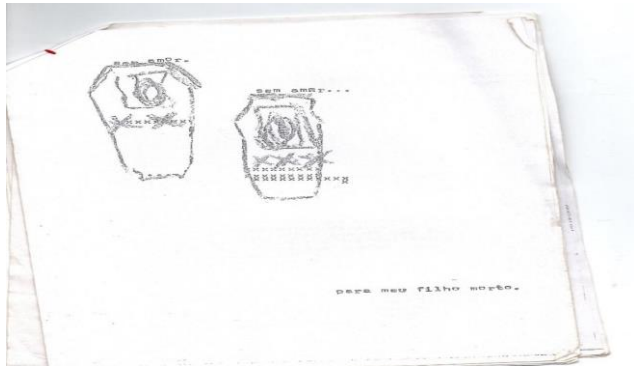
perior esquerda costurada por uma linha fina vermelha, remetendo-nos ao formato do objeto industrializado livro.

Na capa, o título do poema datilografado (todo o escrito é datilografado), o nome do autor e a data (mês e ano) da publicação, no senso largo, de ato de tornar público, “ce qui est rendu public [o que é tornado público]” (HEINICH, 2000, p. 79) de apresentar ao público e expor-se ao ato de ser lido e talvez comentado, e toda a rede de outras ações possíveis após a primeira exposição: tornar sua escrita-impresso público.

Na primeira página (Ver figura 3), na parte superior esquerda, desenhos rabiscados representando caixões um ao lado do outro, com um pequeno desnível de um em relação ao outro, sendo o primeiro localizado mais acima e tendo sobre si a inscrição “sem amor.”, e o outro, um pouco abaixo, à direita do primeiro, tendo como inscrição “sem amar...”. Abaixo da página, recuada à direita, a epigrafe “para meu filho morto”. Segue-se, então, nas outras páginas, um poema de versos irregulares, por vezes centralizados ao meio da página, por vezes com recuos para a direita da página, em imagens que um “leitor profissional” de “literatura” não se eximiria de classificar como um misto de “sublime e grotesco” e talvez uma rede de conceitos/etiquetas de “leituras profissionais” de um *lector* ou *lectores* de que nos fala Bourdieu (2003, p. 278).

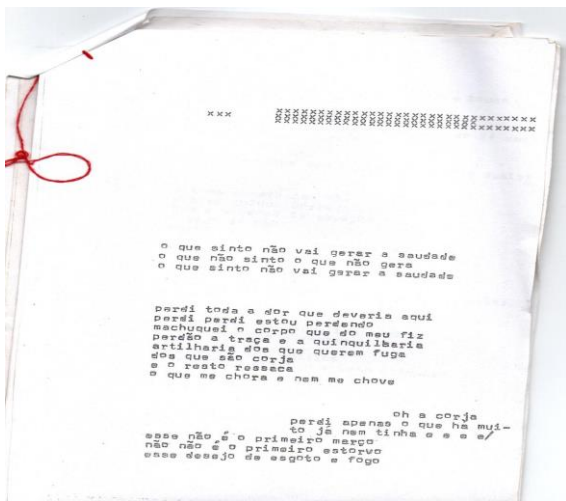
O objeto impresso é composto por 12 páginas não numeradas (incluso capa e contracapa), com códigos visuais — alguns desenhos e versos reconhecendo-se o gênero poema (Ver Figura 4) —, e utilizando apenas um dos lados da página para comunicar, tornar público seu trabalho artístico. Na última página, centralizado e no fim desta, lê-se: “zero novidade2010.”, como que para nos indicar que, além de tornar público, Deynne Augusto, ele mesmo, sem a autorização, promoção ou compreensão de um editor se edita, cria para si uma apresentação pública de seu estilo artístico-literário.

Figura 3 — primeira página do objeto artístico de Dey-
ne Augusto



Fonte: arquivos do autor

Figura 4: — Primeira página do objeto “o grande carro
fúnebre”



Fonte: arquivo do autor.

Ao publicar, ousaria dizer editar seu trabalho num “impresso invisível”, ou não valorizado no campo literário, o escritor ou “pretendente a” nos remete à questão: o que torna alguém artista/escritor é: um trabalho sobre a língua em bus-

ca de um estilo próprio — que provaria o valor da obra, a partir do reconhecimento dos pares e de um público seletivo? O reconhecimento do “valor literário” em um “texto” que é facilmente reconhecido como um gênero pertencente ao “discurso literário”? Ou devemos nos questionar sobre a materialidade em que este “gênero” ou “obra” é apresentada ao público? Se o valor está “no texto” — como um espírito sem corpo (CHARTIER, 1999, 2010, 2011) —, estaria este “pretensão escritor” cumprindo exatamente a lógica de um campo ao qual ele não pertence, e, como os heróis anônimos de Certau (2009) seguiria desafinando a norma e produzindo a partir de sucatas?

Neste caso, existiriam diferentes regimes de visibilidade sobre os “suportes” em que os textos são apresentados ou o valor não estaria no texto ele mesmo, mas nas “leituras” que possíveis *lectores* fariam? Se lançarmos o foco para o reconhecimento dos pares, outro elemento apontado por Bourdieu como a lógica do campo literário, e vemos este “corpo- impresso-que-se-quer-arte” circulando em um evento artístico que atrai pessoas interessadas em arte-escritores (editados por editoras e comentados), “pretendentes”, artistas de outras linguagens —, seria legítimo afirmar que se trata de um poema e, portanto, de um poeta e/ou escritor?

O susto que virou pesquisa: Quem diz o que é literatura? Quem diz quem é escritor?

Deste susto inicial nasceu uma série de outras questões e a inquietação de saber: como indivíduos que participam de práticas (saraus, encontros) literários — no sentido de encontro entre pares que se reconhecem e reconhecem algo como “o literário” — que publicam, no sentido de publicizar, seus « textos » se posicionam em relação à identidade “escritor”? Quando alguém pode se dizer ou dizer do outro “sou escritor” ou “ele é escritor”?

Seguindo a tradição cara às ciências humanas e sociais, decidi, então, saber dos agentes⁸ sociais que “produzem” e participam de eventos literários em Fortaleza, o que eles diriam sobre isso: como eles se posicionavam com relação a serem ou não escritores? E decidi pela entrevista narrativa (ou biográfica, segundo alguns tradutores (FLICK, 2004)) — não a tradicionalmente descrita por Bauer e Jovchelovich (2013) como adaptação do que propora Schütz como técnica de “coleta de dados” e que será criticado por Ferrarotti como “quadro epistemológico e metodológico tradicional da sociologia” (2010, p. 42) no qual se exige uma “presença ausente” do pesquisador e a dissecação de uma vida reduzida a fatos observados e descritos/narrados pelo narrador gerando assim “não a história de uma existência e de uma experiência humana, mas o seu esqueleto objetivado” (op. cit. p. 42), mas uma entre-vida no sentido de um encontro em que se produzem figurações de si que são movimentos, um espaço-tempo de biografização — que é sempre processo — que ocorre no encontro entre o pesquisador e seus interlocutores — como modo de tentar apreender como estes agentes se produziam e (re)produziam conceitos sobre o que é a literatura, como se diziam “escritores” ou não, quais os discursos, enfim, produziam ao se produzir no relato que faziam de si (DELORY-MOMBERGER, 2014).

Nesta perspectiva, o que buscava não era uma verdade última, essencialista e/ou absoluta sobre a formação dessa “identidade” nestes agentes, mas a apresentação de si, uma figuração de si (op. cit) no relato que de si faziam enquanto produtores/publicadores de materialidades reconhecidas por eles e por outros enquanto “literatura” (CHARTIER, 2011).

O primeiro a ser contatado, evidentemente, era o produtor do impresso já citado, e, a partir dele, fui perguntando

⁸ Preferi utilizar a noção de Agente para reafirmar a potência de agir dos indivíduos e grupos em seus cotidianos em meio às diversas tentativas da ordem em discipliná-los (CERTEAU, 1990).

aos que aceitavam conceder uma entrevista se estes conheciam outros produtores como eles. Cheguei, neste correio informal, que pode ser o processo de pesquisar (MINAYO, 2007), a encontrar 25 indicações de pessoas que escreviam literatura em Fortaleza, e que eram indicados seja pelos agentes entrevistados, seja por outras pessoas que sabiam de meu objeto de pesquisa ou através de conversas informais e relações amicais, ou de seminários, aulas, etc.

A partir de uma opinião corrente no meio acadêmico de que as novas tecnologias permitem “qualquer um de se lançar como escritor” comecei a reduzir o número, primeiro, por uma questão que não me era bem clara na época, para priorizar as formas impressas que me chegavam às mãos, para em seguida, me dar conta que esta separação (virtual/real, impresso/tela) não era assim tão simples, o que me trouxe à dúvida: e se a separação se desse muito mais enquanto paradigma (acadêmico) binário, dicotômico, do que nas práticas destes agentes?

Assim, pareceu-me que as práticas de publicação de “objetos literários” sejam mais complexas do que o par “livro/tela” este processo de publicação/circulação poderia envolver mais materialidades do que o canonicamente visualizado e visualizável: páginas impressas (ou contos impressos em páginas?) e distribuídas avulsamente em eventos literários, fanzines, livretos feitos à mão, revistas, livros em pdf criados pelo próprio agente (e impressos para a leitura?) escaneados e publicados em redes sociais, como o Facebook, etc.

Deste modo, em meio a esta tentativa de posicionar-me fora de nossos hábitos literários (ABREU, 2006, COM-PAGNON, 2010), comecei a entrevistar os agentes indicados, de modo a tentar responder minhas questões iniciais e ao mesmo tempo, escrever um diário de pesquisa que me acompanha ainda, pois percebi pelos ires-e-vires que literatura e vida estão ligadas rizomaticamente, fugindo à “árvore do

conhecimento” canônica (DELEUZE; GUATTARY, 2011) considerada capital cultural legítimo, e produzindo uma moeda própria, local, circulante.

Foi assim, com muitos objetos/suportes de literaturas que subterraneamente circulavam pela cidade, que comecei a encontrar circuitos, outros suportes e outros agentes *artitando* pela cidade *malgré* a academia não os reconhecendo, mesmo que estes não aparecessem em jornais de grande circulação e/ou estivessem guardados (e nunca lidos) em alguma biblioteca particular. A par deste material produzido pela pesquisa empírica, entendida como uma prática social dialógica em que a entrevista, longe de ser uma técnica neutra, é um gênero do discurso acadêmico (FREITAS, 2003), outros deslocamentos que afetaram a pesquisa e novas gavetas se abriram:

Gavetas deixam escorrer novas literaturas durante o percurso de pesquisa

Gaveta 6: CUCA Barra do Ceará. Transcrevo aqui partes de meu diário de campo: 06.03.2014:

Por convite de Inambê Sales, Coordenadora Pedagógica do projeto do CUCA Barra do Ceará⁹ passei a coordenar um projeto junto a um grupo de jovens ligado à pesquisa no cotidiano da instituição. A ideia era criarmos um grupo de jovens pesquisando sobre jovens.

Este convite me abriu vias inimagináveis de minha pesquisa. Semana passada, Otávio e Shirley me apresentaram a um rapaz chamado Ivo. Apresentaram-me a ele, pois conheciam minha pesquisa e disseram que ele era poeta, e

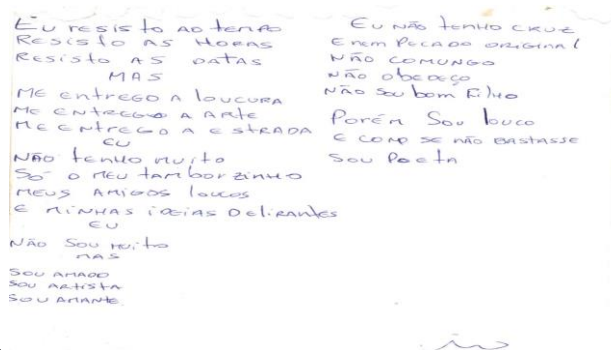
⁹ A rede CUCA é uma política municipal da Prefeitura de Fortaleza ligada à Coordenadoria Especial de Políticas Públicas de Juventude e oferece formações no campo da arte, preparação para o ENEM, dentre outros. Disponível em: <http://www.fortaleza.ce.gov.br/juventude/cuca-barra>. Acesso em: 15 abr. 16.

ele se nomeava “poeta da periferia”. Na conversa, fiquei sabendo que ele coordenava um programa literário na rádio comunitária do CUCA. Pedi a ele para nos encontrarmos outro dia, e ele marcou nesta sexta feira, finalmente conversamos.

No dia combinado, Ivo me chamou para ir a um ponto mais calmo do CUCA, ao lado das piscinas, e lá falou rapidamente de sua forma de criação, que escreve sobre sua vida, suas dores, as dores da periferia onde ele habita, e que acredita que a arte é engajamento. No chão, sentou-se e me escreveu, em uma pequena folha (Ver figura 5), dois poemas de um lado e outro da página. Fiquei emocionado, pois de alguma forma minha ideia de que não há separação entre arte e vida se concretizou ali, em minha frente.

Fiquei impressionado com a generosidade de Ivo, que se sentou, e começou a falar sobre sua necessidade de escrever. Em seguida, perguntei-lhe sobre o programa “Poesia no rádio” que ele havia pensado e proposto à equipe de comunicação comunitária do Cuca. Ele me disse que a ideia era ler poemas para as juventudes que frequentavam o equipamento municipal e de vez em quando entrevistar pessoas que como ele escrevem e divulgam de maneira a fazer seus trabalhos conhecidos em círculos de jovens interessados por literatura. Pedi-lhe que marcássemos um dia para eu entrevista-lo e ele me contar sua história de poeta, pois naquele dia ele teria reunião (procurava emprego). Neste mesmo dia, ele me falou que havia sempre saraus de poetas da periferia que misturavam a literatura e o hip-hop.

Figura 5 — Poema de Ivo, “Poeta da periferia” de Fortaleza (CE)

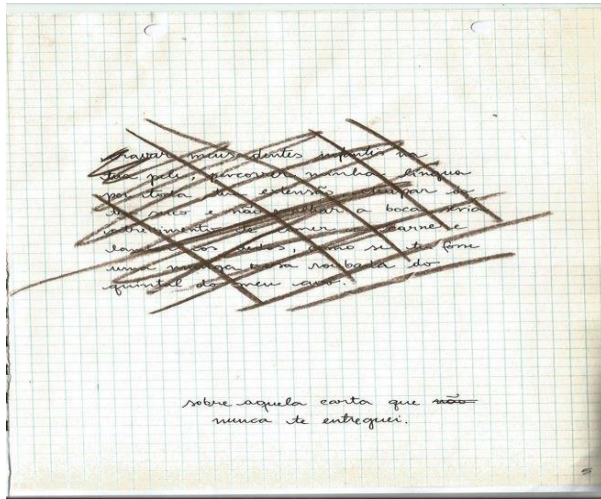


Fonte: arquivo do autor

Fecho gavetas, mas poderia abrir tantas outras, de tantas práticas encontradas, tantos saraus em espaços públicos (centros de juventude, bares, universidade etc) e espaços privados (casas e apartamentos onde acontecem verdadeiros espetáculos artísticos, inclusive quebrando a dicotomia público-provado²⁰) que corroboram minha questão: como alguém se forma “artista da palavra” e como lida com o fato de não ser legitimado por não estar “assentado” no suporte livro (Ver figura 6)? Como indivíduos que participam de práticas (saraus, encontros) literários — no sentido de encontro entre pares que se reconhecem e reconhecem algo como “o literário” — que publicam, no sentido de publicizar, seus “textos” se posicionam em relação à identidade “escritor”? Quando alguém pode se dizer ou dizer do outro “sou escritor” ou “ele é escritor”?

²⁰ Por exemplo, a instalação do projeto cadafalso intitulada brEu, ganhadora de um edital de artes e que propunha produção de uma instalação tátil-sonora nas casas de pessoas e estas deveriam “convidar” o público para adentrar a instalação: teatro, performance, literatura, se misturavam criando o que se nomeia interarte. Ver <http://projetocadafalso.blogspot.com.br/p/breu.html>. Acesso em: 16 dez. 2000.

Figura 6 — Poema de Keka, poeta e ilustradora. Coleto num evento literário durante a pesquisa



Fonte: arquivo do autor.

E mais que isso: diante desses dados, como se posiciona a escola (enquanto legitimadora/perpetuadora de uma cultura literária) diante das mudanças de percepção sobre o que seja literário, arte, produção e circulação artística atendendo para os diferentes suportes e não unicamente para o livro, ou os diversos circuitos que existem onde artistas nem sempre reconhecidos pela escola expõem seus trabalhos? Como repensar o ensino de leitura/escrita literária levando em conta a existência dessas múltiplas realidades que, muitas vezes, são vivenciadas por estudantes que frequentam as escolas de educação básica, sem que estas partam desses conhecimentos artísticos literários que pululam pela cidade?

Conclusões engavetadas: deixa escorrer

Este artigo, parte de minha tese de doutoramento intitulada “Formação-artista e territórios existenciais: biografização, escrita e experiência”, teve como objetivo apresentar elementos concretos que comprovam a circulação de materialidades literárias, para além do livro editado e canonizado, bem como circuitos artístico-literários criados por artistas de Fortaleza para fazerem circular suas literaturas subterrâneas, para além da legitimação escolar/acadêmica.

Para tanto, fizemos um retrospectivo metodológico da tese, apontando os encontros literários existenciais que foram compondo a questão que virou pesquisa, e as escolhas teórico-político-metodológicas que fomos construindo de modo a perceber a caudalosa e pululante produção literária subterrânea que circula(va) na cidade de Fortaleza.

Neste sentido, a ideia de literaturas subterrâneas, produções artísticas das palavras, agenciamentos do desejo que se manifestam em materialidades outras que o livro, refutam uma única definição da literatura, principalmente aquela que liga livro e literatura como única corporalidade possível para a produção que escorre em lugares e tempos outros que aquele institucionalmente reconhecido como “o lugar do literário”.

Trata-se de percebermos — alteração de nossa percepção — agentes que se emancipam, ou em todo caso buscam fazê-lo — da espera de instituições/empresas que lhes dariam subsídios para expressarem em uma dimensão mais alargada — a edição em livro de uma certa maneira, como diz Tito de Andréa (um dos poetas interlocutores da pesquisa) — é uma forma de afirmação social pelo social de um trabalho que se faz na noite, que leva semanas, meses, e que muitas vezes, pela alquimia social (LAHIRE, 2006), parece surgir quando da publicação em livro, apagando as diversas formas — materia-

lidades e circuitos — com que estes agentes ensaiam de se emancipar em face ao mercado livresco-literário.

Desse modo, talvez caiba às instituições formadoras de professores de Literatura, como o curso de Letras, a renovação de suas percepções sobre o acontecimento literário: de um lado, a percepção da materialidade como algo que interfere nos sentidos da “obra literária”, a alquimia social que invisibiliza a força e as linhas de fuga traçadas por diversos escritores para serem produtores do processo que transforma o texto em “obra” apresentável, como mostra Dianton (poeta interlocutora da pesquisa), e não como mero produto assinado, mas transformado — a matéria-prima que vira produto vendável — por um processo coletivo nem sempre acompanhado pelo artista. Além disso, discutir as diversas materialidades — impressos, inclusive — de que se servem os escritores/artistas contemporâneos para fazerem circular — criar e/ou aproveitar os circuitos existentes —, inclusive nas escolas, em que muitos estudantes já escrevem ou ensaiam escrever literatura.

Por outro lado, a percepção da literatura não como um “dom de gênios”, mas como um trabalho intelectual e sensível que envolve diversos materiais — memórias, palavras, gestos, cheiros etc. — que faz sujeitos perderem noites de sono, trabalharem durante semanas, meses, às vezes anos, para chegar a um ponto apresentável de seu trabalho. Desse modo, trata-se sim de um trabalho, ainda que não da forma exploratória e atrofadora como o trabalho se apresenta em nossa sociedade.

Referências

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

BAUER, Martin W; JOVCHELOVICH, Sandra. Entrevista narrativa. In: BAUER, Martin W., GASKELL, George (Org.). *Pesquisa qualitativa com*

texto, imagem e som: um manual prático. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. p. 90-113.

BOURDIEU, Pierre, (Débat avec Roger Chartier). La lecture: une pratique culturelle. (CHARTIER, Roger dir). *Pratiques de la lecture*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2003. p. 277-306.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

CHARTIER, Roger. "Escutar os mortos com os olhos". *Revista Estudos Avançados*, São Paulo: USP, n. 69, 2010.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011, p. 77-106.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELORY-MOMBERGER, Christine. *De la recherché biographique en education: fondements, méthodes, pratiques*. Paris: Téraèdre, 2014.

HEINICH, Nathalie. *Être écrivain: création et identité*. Paris: Editions La Découverte, 2000.

FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In: NÓVOA, Antônio; FINGER, Mattias (Org.). *O método (auto)biográfico e a formação*. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulos, 2010. p. 31-58.

FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed/Bookman, 2004.

FREITAS, Maria Teresa. A perspectiva sócio-histórica: uma visão humana da construção do conhecimento. In: FREITAS, Maria Teresa; JOBIM, Solange; SOUZA, Sonia Kramer (Org.). *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 26-38.

LAHIRE, Bernard. *La condition littéraire: la double vie des écrivains*. Paris: La Découverte, 2006.

NAJMANOVICH, Denise. *O Sujeito Encarnado*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo: Hucitec, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *La mésentente: politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La fabrique éditions, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Le philosophe et ses pauvres*. Paris: Éditions Flammarion, 2007.

[Recebido em: 9 mar. 2022 — Aceito em: 22 set. 2022]

CONTRIBUIÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS DO MOVIMENTO NEGRO: RASURAS ÊPISTEMICAS PARA UMA PEDAGOGIA ANTIRRACISTA

Paulo Gustavo da Costa Santos¹
Cirlene Cristina de Sousa²

Resumo: Neste artigo, reforçarmos e reavivarmos o pioneirismo e a participação do movimento negro na luta por uma educação antirracista no Brasil, salientando movimentos históricos de suas resistências. São essas lutas negras que vão aos poucos resistindo e sustentando leis, diretrizes e políticas públicas em diversos campos, como o da educação. Não podemos nos esquecer que a escrita oficial de nossa história é de "autoria" branca, por isto, evidenciar o movimento negro é uma forma de rasurar a autoria branca ainda tão presente em nossa história. Essa privilegiada branquitude ganhou o direito de ler, de escrever e de biografar a história das (os) brasileiras (os).

Palavras-Chave: Educação antirracista. Movimento negro. Desobediência epistêmica.

SOCIO-HISTORICAL CONTRIBUTIONS OF THE BLACK MOVEMENT: ECONOMIC RASURAS FOR AN ANTI-RACIST PEDAGOGY

Abstract: In this article, we reinforce and revive the pioneering spirit and participation of the black movement in the struggle for an anti-racist education

¹ Professor da educação básica, pedagogo e mestre em Educação e Formação Humana. Endereço eletrônico: pgustavocsantos@gmail.com.

² Coordenadora adjunta e Professora da Pós-graduação (Mestrado) e do curso de Graduação (Pedagogia) na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutora em educação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Endereço eletrônico: cirlenesousa@yahoo.com.br.

in Brazil, highlighting historical movements of their resistance. It is these black struggles that are gradually resisting and sustaining laws, guidelines and public policies in various fields, such as education. We cannot forget that the official writing of our history is of white "authorship", therefore, highlighting the black movement is a way of erasing the white authorship that is still so present in our history. This privileged whiteness won the right to read, write and biography the history of Brazilian.

Keywords: Anti-racist education. Black movement. Epistemic disobedience.

Introdução

Neste presente estudo buscamos salientar a importância sócio-histórica do movimento negro e suas contribuições para o campo da educação, em uma perspectiva de uma pedagogia antirracista. Ressaltamos aparatos legais para a legitimação do trabalho sobre as relações étnico raciais na construção afirmativa das crianças negras e a relevância do trabalho literário e histórico para a construção identitária na infância de crianças negras.

Para que consigamos rasurar as narrativas eurocêntricas, fizemos um levantamento bibliográfico acerca dos momentos de luta e conquista em que os movimentos negros se mostraram protagonista, em seguida, elencamos cronologicamente seus avanços e conquistas para uma sociedade menos racista e uma educação antirracista. Educação esta que pauta que a criança deve ser representada afirmativamente em todos os espaços, inclusive o espaço normativo escolar.

Contextualização histórica

Iniciamos nossas discussões acerca das contribuições históricas do movimento negro na educação e reeducação do

país, partindo da afirmação que o Brasil foi o último país da América a abolir práticas escravocratas e quando isso ocorreu em 1888, não houve políticas públicas para o povo negro, que foram forçados a sair de suas terras e obrigados a trabalhar em condições desumanas e precárias, o que caracteriza um regime escravagista. E mesmo com a instauração da expansão do capitalismo brasileiro nenhuma legislação foi direcionada naquele período ao povo negro.

Neste contexto, traremos momentos memoráveis e históricos das lutas e conquistas do movimento negro como força de resistência, legitimados apenas a partir da Constituição de 1988, marco no acolhimento das vozes dos grupos historicamente discriminados, como os negros, os índios, as mulheres, homossexuais e entre outros, vão além dos direitos básicos para a sobrevivência humana, tais como alimentação, saúde, moradia e educação. Prezam por igualdade ao acesso e permanência em determinados espaços, como direitos a práticas culturais, como apresentados na seção II da cultura artigo 215 e 216.

Para compreendermos a colaboração e representação do movimento negro em prol da sociedade brasileira e para a educação/reeducação no Brasil, elencaremos marcos memoráveis de atuação e resistência partindo da imprensa negra paulista, que foi considerada desde os primeiros anos do século XX até meados da década de 1960 por produzir conteúdos ditos como emancipatórios e que tinham como pauta a evidenciação do racismo científico, este jornal possuía um caráter político e educativo para a população negra na perspectiva de superação do racismo e integração na sociedade.

Todas estas publicações da imprensa negra paulista tinham como objetivo denunciar e romper com a sociedade racista, inflexível, hierarquizada e preconceituosa da época, para conhecimento listaremos alguns exemplares publicados pela imprensa: O Xauter (1916), Getulino (1916-1923), OAlfinete (1918-1921), O Kosmos (1924-1925), O Clarim

d'Alvorada (1929-1940), A Voz da Raça (1933-1937), Tribuna Negra (1935), O Novo Horizonte (1946-1954), Cruzada Cultural (1950-1966), entre outros.

Concomitante com as publicações da imprensa negra paulista criam-se em São Paulo a Frente Negra, em 1931. Esta associação tinha como objetivo, politização, informação e recreação. Que propiciava diversas atividades educativas, além de criar escolas e cursos de alfabetização para crianças, jovens e adultos. Em 1936 esta associação transformou-se em partido político, e em 1937 foi desfeito mediante decreto assinado por Getúlio Vargas, que ilegítimava partidos políticos.

Um pouco mais adiante salientamos a elaboração do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944-1968, que tinham como prática a denúncia da discriminação racial, formando atrizes, atores e dramaturgos negros, resgatando a herança africana em representação brasileira.

O TEN possuía também um papel educativo, pois, alfabetizavam os futuros atores e dramaturgos, e os convidavam a refletir criticamente a posição ocupada por eles na sociedade brasileira. O TEN também produziu e publicou um conteúdo, em formato de jornal, que era o *Quilombo* (1948-1950), em que denunciava o racismo e a ausência do protagonismo negro.

Desta maneira, se destaca em 20 de novembro de 1995, o Movimento Negro realizou a Marcha Zumbi dos Palmares Contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida, com a presença de cerca de dez mil participantes, em Brasília. Gonçalves e Silva afirmam: “[...] sem esse ator coletivo jamais teríamos pautado o tema do racismo e da discriminação étnico-racial nas agendas políticas e da justiça brasileira”³⁴

³ Professor da educação básica, pedagogo e mestre em Educação e Formação Humana. Endereço eletrônico: pgustavocsantos@gmail.com.

Utilizando desta oportunidade, por meio de um documento entregue ao então presidente Fernando Henrique Cardoso, reivindicou-se o combate à discriminação racial no ensino, a revisão de livros didáticos e programas de ensino, voltada para as questões raciais, e a formação permanente de professores no mesmo sentido.

E assim, com a tramitação da Lei de Diretrizes e Bases da educação, lei 4.024/61, segundo Dias inicia-se a discussão genérica e ainda por muitas vezes rasas sobre raças, mas em função da implementação da ditadura o retrocesso ocorre e a temática racial perde o espaço de discussão e só é retomada a partir da nova LDB (Lei 9.394/96 incluindo os artigos 26 A e 79 B).

Partindo destas observações históricas compreendemos que a construção do movimento negro se dá pela resistência e luta do povo negro, que vem contribuindo desde a chegada dos africanos/as escravizados/as no Brasil com a construção dos saberes formado inicialmente pelos coletivos e/ou quilombos, que tinham como objetivo visibilidade às injustiças e desigualdades sociais que as pessoas negras e negros eram submetidos.

O foco agora são as questões relacionadas a conquistar seu lugar de reconhecimento e colaboração na sociedade brasileira, visto que historicamente a estrutura eurocêntrica e hegemônica vem nos caracterizando e construindo sobre uma ideologia de inferiorização racial do corpo negro como seres indignos e que não possui participação na organização do país. Para a compreensão do termo raça e faz-se necessário evidenciar a definição de (DOMINGUES, 2007):

⁴ Coordenadora adjunta e Professora da Pós-graduação (Mestrado) e do curso de Graduação (Pedagogia) na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutora em educação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Endereço eletrônico: cirlenesousa@yahoo.com.br.

Para o movimento negro, a “raça”, e, por conseguinte, a identidade étnico-racial, é utilizada não só como elemento de mobilização, mas também de mediação das reivindicações políticas. Em outras palavras, para o movimento negro, a “raça” é o fator determinante de organização dos negros em torno de um projeto comum de ação (DOMINGUES, 2007, p. 102).

Neste ponto de vista, a luta da população negra objetiva em resoluções de problemas pautados na sociedade estrutural e estruturante, oriundos da organização racializada e inferiorizante da estrutura do Brasil pautadas em discriminações e marginalização em âmbitos do mercado de trabalho, na educação, na política e cultural. De acordo com Carlos Hasenbalg, 1984:

O movimento negro contemporâneo ressurgiu a partir de meados da década de 70, nos finais de um período acentuatadamente autoritário da vida política brasileira. Como o dos movimentos sociais que afloram na mesma época, seu discurso é radical e contestador. O renascimento do movimento tem sido associado à formação de um segmento ascendente e educado da população negra que, por motivos raciais, sentiu bloqueado o seu projeto de mobilidade social. A isso deve ser acrescentado o impacto nesse grupo de novas configurações no cenário internacional, que funcionaram como fonte de inspiração ideológica: a campanha pelos direitos civis e o movimento do poder negro nos Estados Unidos e as lutas de libertação nacional das colônias portuguesas na África (HASENBALG, 1984, p. 155).

Mediante ao exposto e ainda dialogando com Carlos Hasenbalg segundo o autor, as vivências da população negra eram e ainda é marcada pelo racismo estabelecido pela população brasileira. Assim o movimento negro luta para que se tenham especificidades políticas e educativas de caráter afirmativo.

Marcos legais para avanços das lutas antirracistas: da Constituição de 1988 à lei 11645: avanços e perspectivas

Devido ao árduo engajamento dos movimentos negros e intelectuais negros a questão racial é incluída após muita luta e atuação do movimento negro como prioridade na pauta das políticas públicas do Brasil e deve-se a organização e comprometimento do movimento negro a inclusão desta temática nas leis vigentes do país. Assuntos como Pluralidade Cultural abordados nos PCN e também a inclusão da Lei nº 10.639/03 modificada pela lei nº11.645/08 que institui a obrigatoriedade das Relações Étnico-raciais e do Ensino da História e Cultura Afro-brasileira, Africana e Indígena na Educação Básica.

O movimento negro sempre participou de forma ativa das reflexões acerca do racismo brasileiro, Observa-se que pela história de atuação do movimento negro a aprovação da Lei 10639/03 é como uma grande vitória conquistada que tem como finalidade a alteração na configuração de novas referências negras ressaltando a matriz africana e afro-brasileira como parte integrante da construção e desenvolvimento nacional.

Compreendemos que as crianças possuem direitos à educação assegurados pelo estatuto da criança e do adolescente, Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990 e listado também na Lei de Diretrizes Bases da Educação Nacional, Lei nº 9394/1996. Hoje a educação é pautada no educar-cuidar palavras dissociáveis como nos resguarda a Base Nacional Curricular Nacional BNCC.

Diante de tais modificações educacionais, inclui-se a Lei de Diretrizes e Base da Educação (LDB)/96 apresenta em seu artigo 26:

Os currículos do ensino fundamental e médio devem ter uma base nacional comum, a ser contemplada em cada sistema de ensino e estabelecimento escolar,

por uma parte diversificada exigida pelas características regionais e locais da sociedade da cultura, economia e da clientela.

Este artigo 26 abordado na LDB/96 salienta que o conteúdo do currículo deve ser complementado a fim de contemplar a diversidade cultural, social e econômica brasileira. Assim o currículo fica aberto à pluralidade e as contribuições culturais das etnias da formação do povo brasileiro que são os, indígenas, africanos e europeus.

E através das lutas históricas dos movimentos negros já abordados anteriormente instaura-se no Brasil a nº lei 10.639/03 e modificada pela nº11.645/08, que modifica e inclui nos currículos escolares no espaço público e privado tornando-se obrigatório o ensino sobre a História e a Cultura Africanas, Afro-Brasileiras e indígena nos estabelecimentos de educação básica.

Diante deste momento histórico de conquistas e reafirmação de direitos direcionados a população negra a Secretaria de educação continuada, Alfabetização e diversidade "SECAD\MEC" assegura: [...] "essa lei é um marco histórico simboliza, simultaneamente, um ponto de chegada das lutas antirracistas no Brasil e um ponto de partida para a renovação da qualidade social da educação brasileira"

Dialogando juntamente com a SECADMEC existe uma importância de se ter leis que justificam e sustentam lutas e pedagogias antirracistas, como uma forma reparação da educação, para aqueles que o direito de frequentar as escolas foi sistematicamente negado. Diante disso quando falamos em representatividade e história negra, reconstrução positiva, que estas crianças estejam inseridas em todos os espaços, estamos reafirmando um novo paradigma de educação conquistado pela atuação do movimento negro.

A instituição de educação infantil é o primeiro contato que a criança possui que ultrapassa o nicho familiar, é ali que

ela inicia sua construção identitária, suas relações pessoais e é ali que se dá os primeiros conflitos raciais, sociais, de gênero, culturais e ideológicos, segundo Roman e Steyer 2001:

É na escola que a criança passa a desenvolver de modo afetivo e organizado a formação do seu “eu”, através de elementos diferenciadores e constituidores identidade como repressão/transgressão, descoberta/ conhecimento, diferença/ semelhança, norma/ regra, homem/ mulher, pais/ professores, etc. Através da incorporação da escola ocorre uma mudança significativa dos ritmos, tempos e espaços que requer necessariamente um processo de adaptação e redefinição das experiências anteriores (ROMAN; STEYER, 2001, p. 76).

Compreendendo a escola como um espaço diversificado, que possui seres variados em formação e entendendo seu pertencimento social e na elaboração e desenvolvimento do seu “eu” precisamos que esta instituição que não seja neutra e auxilie na construção de novos paradigmas e na desconstrução de estereótipos excludentes e que os docentes estejam preparados para mediar estes conflitos, sejam, raciais ou sociais.

Portanto, falar sobre as relações étnico raciais no espaço escolar ainda é um desafio, visto que, possuímos um corpo docente diverso, composto por seres individuais, munidos de culturas, preconceitos e ainda muito comprometidos com a idealização de que não se existe tensões raciais no campo da educação infantil, Segundo Cavalleiro, 2000:

Um olhar superficial sobre o cotidiano escolar dá margem à compreensão de uma relação harmoniosa entre adultos e crianças; negros e brancos. Entretanto, esse aspecto positivo torna-se contraditório à medida que não são encontrados no espaço de convivência das crianças cartazes, fotos ou livros infantis que expressem a existência de crianças não brancas na sociedade brasileira (CAVALLEIRO, 2000, p. 145).

Entendendo que ainda exista um olhar superficial da escola perante as tensões raciais, tendo como um falso espaço harmonioso, que na realidade ainda é excludente em suas práticas pedagógicas, quando o assunto é as relações raciais e compreendendo uma educação antirracista aliado a formação docente deve ser um componente para suprir essas lacunas, carecemos de profissionais empenhados em desenvolver um trabalho para construção positivada de crianças negras, que essas estejam inclusas.

O que podemos dizer é que estes profissionais da educação devem estar atentos quando se diz a respeito das relações raciais, estamos comprometidos na formação de crianças, negras e não-negras, precisamos compreender que para elaboração de uma educação antirracista, precisamos ser contra hegemônicos, e atentar-se nas atividades propostas, matérias de consulta e escolha dos livros. Com base nas afirmações de Cavalleiro 2000:

‘certas lendas e contos tradicionais omitem a trajetória de luta do povo negro e servem mais para constranger a criança negra perante as outras do que para promover a aceitação e o respeito à diversidade’. não apenas para seguir a lei, mas para construirmos um espaço em que crianças negras se enxerguem nos livros (CAVALLEIRO, 2000, p. 71).

Ao pensarmos em uma educação que contribua para a formação das crianças negras, essas crianças precisam estar representadas de forma afirmativa e em todos os espaços, muitas das vezes somente se é abordado o tema sobre as relações raciais e contribuição dos países africanos na construção do Brasil para se fazer rasamente cumprimento da lei, geralmente no mês de novembro em que se escolhe materiais estereotipados e que denigrem e diminuem as lutas e resistências das pessoas negras o que faz essas crianças não se sentirem pertencidas.

A escola precisa ter parâmetros para elaboração e construção do seu acervo bibliográfico que será utilizado pelos discentes e também como material de consulta dos docentes, porém, muitas vezes tem se silenciado perante as temáticas das relações étnico raciais, e lembrando das crianças e pessoas negras apenas em épocas festivas, posicionamento que reforça estereótipos e reforçando a supremacia hegemônica mecanismos que reforçam a subalternização do povo negro. Arboleya, 2009 argumenta:

A problemática desta questão reside basicamente no fato de que a escola pode se servir de um material paradidático sem se dar conta de que a forma como se conduz a reflexão após o trabalho de leitura e apreensão dos tratados essenciais da narrativa pode reforçar positiva ou negativamente os traços identitários, os valores culturais e mesmo a própria referência de beleza da criança (ARBOLEYA, 2009, p. 13).

Deduzimos perante os materiais consultados que a literatura seja um agente transformador dos caminhos para ressignificação destas crianças, e que para construção afirmativa destes corpos negros ele precisa estar pertencido e incluído em diversos espaços, a respeito da materialidade a ser trabalhada ainda concordando com Arboleya, 2009:

No caso do Brasil, a produção literária voltada ao público infantil tem repensado esta questão, sobretudo, no que diz respeito a uma literatura nacional que valorize a figura do negro como protagonista e personagem positivo na narrativa⁵.

A história que nos foi contata transcorreu sobre ótica do colonizador em uma perspectiva eurocentrada, em que a pessoa branca fala e caracteriza o corpo negro e diante desta leitura hierarquizada e hegemônica do que é ser negro em um país colonizado, ainda possuímos materialidades errôneas a ser trabalhadas nas escolas durante anos reafirmando

⁵ ARBOLEYA, 2009, p. 9.

práticas discriminatórias, inferiorização de etnias que fogem do padrão homogêneo eurocêntrico, silenciamento epistêmico e do pensamento outro, porém, a indústria literária tem repensado sobre estas políticas de reparo que ressignifica as vivências, colaboração do negro no Brasil e como protagonista de suas histórias. Para assim, precisamos compreender a necessidade do pensamento outro, como dialoga com Oliveira e Candau:

Pensamento-outro provém do autor árabe-islâmico Abdelkebir Khatibi, que parte do princípio da possibilidade do pensamento a partir da decolonização, ou seja, a luta contra a não-existência, a existência dominada e a desumanização. É uma perspectiva semelhante à proposta pelo conceito de colonialidade do ser, uma categoria que serve como força para questionar a negação histórica da existência dos não-europeus, como os afrodescendentes e indígenas da América Latina. (OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p. 24).

Concordando com as colocações de Oliveira e Candau grupos étnicos como os negros e os indígenas carregam ainda em si estigmas e estereótipos, principalmente pela cor da pele, práticas culturais marginalizadas e discriminadas pela burguesia eurocentrada e hegemônica em que o acesso à cultura, a economia, à política e à educação eram restritos.

Sendo assim, a lei n11.645/08 participa ativamente na formação e formulação e construção afirmativa da criança negra, visto que as narrativas do seu povo estão sendo representadas no âmbito da escola, nos livros didáticos, nas histórias de seu povo e no calendário que é alterado incluindo datas comemorativas de lutas do povo negro, reafirmando uma cultura negra positiva fora da ótica do colonizador.

É na infância, no contato com o outro, que construímos ou não a nossa autoconfiança. As experiências de racismo e da discriminação racial determinam significamente a auto-estima dos(as) adultos(as) negros(as) e somente a reelaboração de

uma nova consciência é capaz de mudar o processo cruel de uma sociedade desigual que não os(as) estimula nem respeita⁶.

Para estas colocações, compreendemos que as lutas do povo negro colaboram com o movimento de mudança e vem auxiliando com os novos paradigmas escolares, contribuindo com a materialidade a utilizada por vários professores de vários segmentos.

Consideramos a necessidade de conhecimento e a história afirmativa do povo negro em âmbito educacional, para que estas crianças se formem partindo dos seus conhecimentos e da contribuição do seu povo, mas para que isso possa acontecer, faz-se necessário que a escola se posicione cada vez mais antirracistas, trazendo em pauta os reis e rainhas Africanos, as contribuições dos grandes nomes de autoras e autores negros para a história do nosso Brasil.

Esse estudo tem como finalidade trazer o movimento negro pós 1988 como uma trajetória de lutas, resistências e educação, para que consigamos aprender com a militância o quanto foi apagado as nossas histórias como plano governamental de branqueamento da população brasileira. Com base em dados sócio históricos salientamos a necessidade e a urgência de se termos uma escola e uma pedagogia que trabalhe e compreenda o antirracismo.

Referências

ARBOLEYA, V. J. Questões de literatura infantil e afrodescendência: o poder de ação do personagem negro nas áreas de decisão da narrativa. *Revista África e Africanidades*. Ano I, n. 4, fev. 2009. BRASIL,

BRASIL. Comitê Nacional de Educação em Direitos Humanos. *Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, Ministério da Educação, Ministério da Justiça, UNESCO, 2006.

BRASIL. *Lei n. 10.639 — 09 de janeiro de 2003*. Brasília: Ministério da Educação, 2003. BRASIL, Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações

⁶ BRASIL, 2006, p. 222.

étnico-raciais e para o ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana. Brasília: MEC, 2004.

CARDOSO, M. *O movimento negro*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.

CARNEIRO, S. Prefácio. In: HENRIQUES, R. Raça e cor nos sistemas de ensino. Brasília, DF: Unesco, 2002. p. 7-10. CAVALLEIRO, Eliane (Org.). *Racismo e anti-racismo na educação: Repensando nossa escola*. São Paulo: Summus, 2001b, p. 141-160.

CANDAU, V. *Diferenças Culturais, Cotidiano Escolar e Práticas Pedagógicas*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro-PUC-Rio Brasil, 2011. Disponível em: www.curriculosemfronteiras.org/vol11iss2articles/candau.pdf. Acesso em: 20 ago. 2019.

CAVALLEIRO, Eliane. Educação anti-racista: compromisso indispensável para um mundo melhor. In: CAVALLEIRO, Eliane (Org.). *Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola*. São Paulo: Summus, 2001.

CRUZ, M.S. Uma abordagem sobre a história da educação dos negros. In: ROMÃO, J. (Org.). *História da educação dos negros e outras histórias*. Brasília: MEC; Secad, 2005. p. 21-33.

CERRI, Luis Fernando; FERREIRA, Angela Ribeiro. Notas sobre a demanda sociais de representação e os livros Didáticos de História. In: *O livro Didático de História: políticas educacionais, pesquisa e ensino*. Margarida Maria Dias de Oliveira e Maria Inês Sucupira Stamatto (Org.). Natal: EDUFRN, 2007.

CORACINI, M. J. (Org.). *Interpretação, autoria e legitimação do livro didático*. Campinas: Pontes, 1999.

CORTEZ, M. *Palavra e imagem: diálogo intersemiótico*. Dissertação (Mestrado) — Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001.

DIAS, L.R. Quantos passos já foram dados? A questão de raça nas leis educacionais — da LDB de 1961 à Lei 10.639, de 2003. In: ROMÃO, J. (Org.). *História da educação dos negros e outras histórias*. Brasília: MEC; Secad, 2005. p. 49-62.

DOMINGUES, Petrônio. *Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos*. Tempo, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007.

GOMES, N.L. Limites e possibilidades da implementação da Lei 10.639/03 no contexto das políticas públicas em educação. In: PAULA, M. HERINGER, R. (Org.). *Caminhos convergentes: estado e sociedade na superação das desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: H. B. Stiftung, 2009. p. 39-74.

GOMES, N.L. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 10, n. 18, p. 133-154, abr. 2011.

GONÇALVES, L.A.O. Pensar a educação, pensar o racismo no Brasil. In: FONSECA, M.V.; SILVA, C.M.N.; FERNANDES, A.B. (Org.). *Relações étnico-raciais e educação no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011. p. 93-144.

- GONÇALVES, L.A.O.; SILVA, P. B.G. Movimento negro e educação. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, n. 15, p. 134-158, set.-dez. 2000.
- HASENBALG, C.A. Comentários "Raça, cultura e classe na integração das sociedades.DADOS: *Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 148-149, 1984.
- HERINGER, R. (Org.). *Caminhos convergentes: Estado e sociedade na superação das desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Heinrich Böll Sti" ung; Action Aid, 2009. p. 39-74.
- OLIVEIRA, L. F. & CANDAU, V. M. F. Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e Intercultural no Brasil. *In. Educação em Revista*. Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 15-40, abr. 2010.
- FALS BORDA, Orlando; BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Investigación Participativa*. Montevideo: La Banda Oriental. 1987.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Lisboa: Ulmeiro, 2003.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1968.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia dos sonhos possíveis*. Rio de Janeiro/São Paulo: Terra e Paz, 2020.
- MEC/SECAD. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília: MEC/SECAD. Disponível em: http://etnicoracial.mec.gov.br/images/pdf/diretrizes_curric_educ_etnicoraciais.pdf. Acesso em: 10 out. 2021.
- OLIVEIRA, L. F. CANDAU, V. M. F. Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e Intercultural no Brasil. *Educação em Revista*. Belo Horizonte, v. 26, n. 01, p. 15-40, abr. 2010.
- SANTOS, Sônia Querino dos Santos; MACHADO, Vera Lúcia de Carvalho. *Políticas públicas educacionais: antigas reivindicações, conquistas (Lei 10.639) e novos desafios*. Ensaio: Avaliação de Política Públicas Educacionais, Rio de Janeiro/RJ, n. 58, Jan/Mar 2008Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade SECAD/MEC, p. 13.
- SILVA, A.C. *A discriminação do negro no livro didático*. Salvador: Ceao; CED, 1995.

[Recebido em: 31 mar. 2022 — Aceito em: 22 set. 2022]

EDUCAÇÃO (IN)SENSÍVEL AMAZÔNIA NOS ANOS DE (1920-1950) DO SÉC. XX: TRAVESSIAS DE VIDA E VIVÊNCIAS DE ALFREDO, DO CAROCINHO DE TUCUMÃ AO GINÁSIO

Leomax Cardoso Machado¹

Resumo: O trabalho tem como objetivo apresentar algumas vivências do processo Formativo e Educativo de Alfredo, sob a égide dos “raios” de uma formação dos saberes (in)sensível na/da Amazônia, dos anos de 1920-1950, do séc. XX. A partir fragmentos que atravessam os romances: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Três Casas e um Rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963) e *Primeira Manhã* (2009), do escritor Dalcídio Jurandir (1909-1979). No espaço e tempo de um romance de formação, guiados pelo protagonista romanesco pelas zonas rurais (Arquipélago-Marajoara) e as zonas urbanas e periféricas, de uma capital, Belém-PA. A pesquisa centra-se sobre o método dialético, com o tipo de investigação de cunho bibliográfico, documental, qualitativo, centrado nas bases metodológicas, de Lüdke e André (1986). E sobre as bases teóricas, os campos de estudos da crítica literária, romance, literatura, educação e discurso, alinhadas sobre as percepções de leituras de Lukács (2000-2015), Bakhtin (2003, 2010, 2015), Moretti (2009), Jurandir (1940-1960-1963-[1967] 2009). O estudo, nos ajuda refletir, contextualizar e sugerir uma conduta frente às ideologias eurocêntricas instaladas nas entranhas de nosso Brasil e os “brasis” que se (re)criam enquanto epistemologias de saberes, estéticas de arte-literária que descreve, aponta e denunciam na ficção os fatos, essa verossimilhança anunciam as severas crises e problemáticas sociais

¹ Doutorando em Educação (PPGED-UFGA/2020-2024). Endereço eletrônico: leomaxmachado@gmail.com.

emergindo sobre uma educação do (in)visível e (in)sensível no universo da amazônia paraense do séc. XX.

Palavras-Chave: Educação. Literatura. Romance. Dalcídio Jurandir. Amazônia.

LA EDUCACIÓN (IN)SENSIBLE EN LA AMAZONÍA EN LOS AÑOS (1920-1950) DEL SIGLO XXI XX: LOS CRUCES Y VIVENCIAS DE ALFREDO, DEL CAROCINHO DE TUCUMAN AL GIMNASIO

Resumen: El objetivo de este trabajo es presentar algunas experiencias del proceso Formativo y Educativo de Alfredo, bajo la égida de los "rayos" de una formación de saberes (in)sensibles en/desde la Amazonía, de los años 1920-1950, del siglo 19. XX. De fragmentos que cruzan las novelas: Chove nos Campos de Cachoeira (1941), Três Casas e um Rio (1958), Belém do Grão-Pará (1960), Passagem dos Inocentes (1963) y Primeira Manhã (2009), del escritor Dalcídio Jurandir (1909-1979). En el espacio y el tiempo de una novela de formación, guiada por el protagonista novelesco por las zonas rurales (Arquipélago-Marajoara) y las zonas urbanas y periféricas, de una capital, Belém-PA. La investigación se centra en el método dialéctico, con el tipo de investigación de carácter bibliográfico, documental, cualitativo, centrado en las bases metodológicas, de Lüdke y André (1986). Y sobre la base teórica, los campos de estudios de crítica literaria, novela, literatura, educación y discurso, alineados en las percepciones de lecturas de Lukács (2000-2015), Bajtín (2003, 2010, 2015), Moretti (2009), Jurandir (1940-1960-1963-[1967] 2009). El estudio nos ayuda a reflexionar, contextualizar y sugerir una conducta frente a las ideologías eurocéntricas instaladas en las entrañas de nuestro Brasil y de los "Brasiles" que se (re)crean como epistemologías

del saber, estéticas del arte literario que describen, señalan y denunciar en la ficción los hechos, esta verosimilitud anuncia las severas crisis y problemas sociales que emergen sobre una educación de lo (in)visible e (in)sensible en el universo de la Amazonía paraense en el siglo XX. XX.

Palabras Clave: Educación. Literatura. Novela. Dalcídio Jurandir. Amazonas.

Introdução

[...] o raio também vai me abrindo um caminho”
(JURANDIR, 2009, p. 34)

Em um primeiro momento (antes do desencanto), tomamos de empréstimo uma passagem de *Primeira Manhã* (2009) em que Alfredo demonstra o encanto e o sonho frente ao novo, o lugar: “cheirava a sapato novo”², depois, em outro trecho; em um garimpo sente-se “sem rumo”³: “a pé, e de qualquer, [para] aproveitar as pernas”⁴. Neste sentido a partir da epígrafe apresentamos de forma descritiva as delicadas e finas ironias tecidas pelo escritor Dalcídio Jurandir (1909-1979)⁵ em seus romances, pertencentes ao Ciclo Extremo Norte (CEN)⁶, sobre cinco obras: *Chove nos Campos de Ca-*

² Jurandir, 2009, p. 42

³ Jurandir, 2009, p. 207

⁴ Jurandir, 2009, p. 207

⁵ Filho de Alfredo Pereira e Margarida Ramos, Dalcídio Jurandir Ramos Pereira nasceu na Vila de Ponta de Pedras, situada na Ilha de Marajó, no estado do Pará, em 10 de janeiro de 1909. Em 1916, começou a sua viagem pelo mundo da leitura, lendo os livros se tornou poliglota e amante da literatura russa, inglesa, francesa e as nacionais que lhe deram pulsos fortes e bases para escrever a sua saga romanesca publicando 11 livros, além de atuar como jornalista, redator, diretor, correspondente, romancista, cronista e comunista.

⁶ *Ciclo Extremo Norte*. São romances de teor universais, uma vez que desnudam diante do leitor conflitos humanos, o conflito entre eu e o eu, eu e outro, o eu e o mundo sobre os ambientes, espaços e tempos reais, psicológicos/memorialísticos em distintos aspectos que os levam a conflito. Presentes sobre as seguintes obras: *Chove nos campos de Cachoeira*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1941. *Marajó*. Edição crítica. 2. ed. Belém: CEJUP, 1991. *Três Casas e um Rio*.

choeira (1941), por ser o romance embrião, considera-se o nascimento do protagonista Alfredo, em *Três Casas e um Rio* (1958) os anseios e desejos de ir para Belém (PA) estudar, fugir da realidade pobre e miserável nas ilhas do arquipélago marajoara mencionados no romance como Marajó.

No romance *Belém do Grão-Pará* (1960), o contexto apresentado pelo protagonista são as diversidades de vivências e experiências em ambientes urbanos e periféricos de Belém (PA), bem como, poderemos compreender no romance *Passagem dos Inocentes* (1963), as implicações humanas e dores do eu frente às novas realidades, com descrições narrativas de adaptação do protagonista ao rigor das etiquetas sociais e formativas, por vezes doloridas de Alfredo em Belém. Por fim, tomemos de empréstimo os horizontes de leituras do romance *Primeira Manhã* ([1968], 2009) considerado o divisor de águas, para a formação, encanto, descoberta, desencanto e decepção de Alfredo frente a uma educação (in)visível e (in)sensível que não lhe vale o diploma.

Neste sentido, o objetivo neste artigo é sugerir uma compreensão, discorrer e apresentar algumas vivências do processo Formativo e Educativo de Alfredo, sob a égide dos “raios” de uma formação do (in)sensível na/da Amazônia do séc. XX. Nossas indagações estão centradas sobre o protagonista *Alfredo*, apresentando-se como um ser que nos leva a questionar a nossa própria realidade, questionar as desigualdades, preconceitos e discriminações, desemprego, exploração, má formação, invisibilidade e desconhecimento do ser humano como o próprio ser humano, essas inúmeras problemáticas sociais, formativas e educativas, sistêmi-

3. ed. Belém: CEJUP, 1994. *Belém do Grão Pará*. Belém: EDUFPA. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004. *Passagem dos Inocentes*. São Paulo: Falangola, 1984. *Primeira Manhã*. Belém: EDUEPA, 2009. *Ponte do Galo*. Rio de Janeiro: Martins, 1971. *Os Habitantes*. Rio de Janeiro: Artenova, 1976. *Chão dos Lobos*. Rio de Janeiro: Record, 1976. E por fim, *Ribanceira*, Rio de Janeiro: Martins, 1978.

7 Protagonista de 9 (nove) romance dos 10 apresentados no Ciclo Extremo Norte de Dalcídio Jurandir.

cos e ideológicos fazem dos homens e mulheres amazônidas são alvo de manobras de forças e poder.

Porém essa visão distorcida sobre a “Gente Amazônidas”, escancara e desnuda um país as migalhas de um sistema colonial de poderes totalmente manipulados pelas ideologias eurocêntricas dos homens brancos. Esse apagamento sociocultural pode ser ressaltado se tivermos a sensibilidade de enxergamos o outro, eu e o mundo com mais humanidade, observar nas entrelinhas do jogo de forças, seus contextos, tempos e espaços em constante conflitos ideológicos, de enunciados, nas tramas, nos dramas históricos, nas narrativas autodescritivas, mencionadas pelos romances de Dalcídio Jurandir (1909-1979), bem como, em sua universalização a partir do jogo denunciativo entre o protagonista e seus personagens secundários. Nos romances, ganham legitimidade sobre o ato de relatar, descrever os fatos e deletar as drásticas realidades vivenciadas no interior de nossos “brasis”, nas décadas de 20 a 50, do séc. XX.

Aos passos de Brasil alienado pela força do capital, explorado até a alma por ideologias políticas de um processo imperial e republicano ao manter o processo de poder exploratório, colonial e escravista de mão de obra. Alcança seu extremo ao ser silenciado por um regime militar e suas agudas crises socioculturais do emparelhamento do estado, são os espelhos de uma cortina de ferro que amordaça a massa, coage e exilando intelectuais que venham ameaçar o seu poder. Educação da bala e pólvora, são as razões para uma educação vigiada, controlada. Cabendo aos subversivos, a defesa de um modelo de educação popular, humano e sensível à realidade de cada região é sobre esse contexto que a educação em nosso país caminha. No entanto, coube aos intelectuais paraenses, uma guinada de resistência, nomes com dos escritores, Bruno de Menezes (1893-1963)⁸ e Dalcí-

⁸ Grupo de intelectuais, jornalistas e escritores paraenses.

dio Jurandir (1909-1979) ganham destaque e ecos, por se manifestarem e posicionamento a partir do movimento modernista no Pará. Rebelando-se de forma expressiva ao rebater as opressões de um sistema de poder com a força das letras, a arte-literária, arte nova, novo estilo.

Esse movimento estético de expressão moderna tem sua legitimidade a partir do grupo da “Academia do Peix-Frito”⁹, considerados exemplos de resistências ao expressar na arte-literária, em especial nos mais distintos gêneros literários a sua força contra o sistema vigente da época. Dalcídio Jurandir apresenta em seus romances de forma densa, clara e descritiva contra as desordens, opressão e barbárie contra o ser humano e seus sociais, além de mencionar as suas problemáticas e apontar os percalços de uma educação silenciada e puramente eurocêntrica. O personagem Alfredo, o protagonista dos romances aqui apresentados, pode ser caracterizado sobre o campo de estudo *ficto* e *facto*, metáforas de vivências, experiências, modos de vida, dos homens/mulheres no interior da amazônia, trás a tona as ácidas e caóticas problemáticas do homem universal, periféricas, de uma realidade “simples” e ao mesmo tempo extrema, dos horizontes de saberes banhadas sobre as profundezas de vida do eu interior, frente ao exterior do outro e o mundo. Suas descrições são densas, sob uma dose de irônias denunciativas que retratam com vivacidade os aspectos da realidade da gente de pé no chão.

Desse modo, a obra dalcidiana desnuda as desigualdades de uma realidade história e relata o legado excludentes deixadas na história que as obras, os romances recuperam com êxito pelas narrativas dos textos, as entrelinhas das palavras e as descrições contadas pelas histórias de seus personagens e o protagonista. Nosso objeto de estudo se ancora nas bases teóricas da crítica literária, estudos do romance,

⁹ Escritor paraense.

literatura, educação e discurso em Lukács (2000); Bakhtin (2003, 2010 e 2015); Moretti (2009) por entendermos que são autores essenciais que nos auxiliam na compreensão e legitimação do objeto pesquisado. As percepções teóricas recaem sobre os estudos e análise sobre os textos/obras dalcidianos. Para Lukács (2015, p. 124) “a vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e o observador dessa vida como uma obra de arte criada. Essa dualidade só pode ser configurada liricamente”.

Dessa forma, o estudioso considera que o herói romanesco tem a alma maior que o mundo e que a desilusão é a riqueza da alma, “renuncia a todo papel na configuração do mundo exterior” (LUKÁCS, 2015, p. 123), ao mesmo tempo em que considera que:

o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesmo, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência (LUKÁCS, 2015, p. 91).

Para Bakhtin (2003-2010-2015), retomamos aspectos presentes em obras como *Estética da criação verbal* nos interessa por se ocupar de aspectos do romance de educação, presente no capítulo II do referido livro, tem como proposta apresentar alguns pontos significativos que nos auxiliaram no e com diálogos para o nosso objeto de estudo. O tema de *A imagem do homem em formação* no romance é o nosso foco principal, por compreendermos que as leituras dos elementos substanciais para a formação do homem exigem grandes variáveis e grandezas constantes. Essas grandezas ou elementos ganham força com o tipo de Romance de Formação, classificados como: *romance aventureiro ou idílico, romance cíclico, romance biográfico ou autobiográfico, romance didático-pedagógico e o romance de formação histórico*.

No romance de *tempo aventureiro ou idílico* se observa claramente a “trajetória do homem entre a infância e a mocidade e entre a maturidade e a velhice, revelando-se todas as mudanças interiores substanciais no carácter e nas concepções de mundo que o homem se processa, com a mudança de idade” (BAKHTIN, 2003, p. 220). No tocante a leitura de Moretti é fundamental as considerações sobre a *Cultura do romance*:

Oscilando entre engano e crueldade, entre doença e remédio, o romance encontra um compromisso duradouro nas construções razoáveis do “verossímil”; no período máximo esplendor, digamos entre Austen e Dostoiévski, no mundo romanesco se apresenta como um mundo no qual se pode acreditar — restabelece, em outras palavras, uma imagem tranquilizadora do mundo, produto de uma classe que cada vez mais reconhece a si mesma e cada vez mais relega o “bizarro” sobre si mesmo; mas embora forneça à burguesia o mais convincente dos espelhos, a vocação do romance não é tranquilizar: é de preferência, a de verter o impossível no real, ou de descobrir no real o absoluto, sem nunca encontrar paz (MORETTI, 2009, p. 183-184).

A narrativa de ficção formula as próprias leis sob as quais se desenvolve, cabe ao receptor conhecer as suas possíveis normas, aos receptores cabe ainda tarefa de ressignificá-las. No que se refere ao carácter dinâmico das transformações, bem como do acúmulo de experiências que geram mudanças qualitativas no protagonista, todos esses eventos passam a ser inferidas desde seu modo de vida, passando pelas experiências que o levam a caminhos diferentes, em busca de realizar um sonho de “ser ginasião”. A novidade aos olhos de Alfredo constrói uma nova visão de mundo, apesar de suas inúmeras dificuldades enquanto sujeito frente “as arapucas” de uma realidade urbana e periférica em Belém (PA). Para tanto, nosso objeto de estudo se ancora em uma proposta dialética formulada a partir dos princípios lukácsia-

nos e bahktinianos, sobre seus conceitos teóricos e metodológicos, ambas as leituras fazem perceber o nível de criticidade a partir de sua abordagem, a dialética sobre os romances em questão, supre nossas indagações e verticaliza e horizontaliza o campo de interpretação ao se aplicar no romance de Dalcídio Jurandir.

Entendemos que assim em busca de compreender as percepções de leituras descritas de forma explícitas e implícitas nos romances do escritor é necessário acornar-se sobre a sua dialética existencial em seu protagonista Alfredo e os mundos por ele sonhados, vividos e experiencializados. É a partir dessa ideia que podemos mencionar:

O entendimento dialético do conhecimento como processo inclui não só a possibilidade de conhecer, no curso da história, novos conteúdos, novos objetos, os quais não conhecemos até agora, mas também de que surjam novos conteúdos, que só serão conhecidos por intermédio de princípios do conhecimento também novos [...] Compreender o processo de conhecimento de modo dialético, como processo, temos de compreender também esse processo concomitantemente como *parte* do processo social objetivo de desenvolvimento. Isto é, temos de compreender que o “o que”, “como”. O “até onde” etc. do conhecimento são determinados pelo estágio de desenvolvimento do processo objetivo de desenvolvimento da sociedade (LUKÁCS, 2015, p. 91-92).

Nesses moldes, a teoria do romance é “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos”. Dessa forma, optamos pela seguinte terminologia: a “dialética em [que] tudo se transforma”, pois, é concebida como movimento e qualidade de todas as coisas. Por exemplo, o processo de transformação de uma causa ou luta interna como fenômeno entre a sociedade e a natureza frente a uma dada realidade. Para Bakhtin (2015, p. 52) a unidade dialética congrega os princípios da “interação das

partes”; as leis do movimento ou singularidade; a mudança qualitativa. A unidade e a luta dos contrários assumem uma unidade oposta que reflete e refrata a realidade: “o discurso surge no diálogo como sua réplica viva, forma-se na interação dinâmica com o discurso do outro no objeto. A concepção do seu objeto pelo discurso é dialógica”. Diante disso, assumir tais posicionamentos diante desse objeto de pesquisa é assumir que a linguagem é parte integrante da dialógicidade do romance.

Em Dalcídio Jurandir, vemos que essa dialética é vista como o processo de transformação de Alfredo frente aos mundos tão distintos, trajeto que faz do campo para a cidade; na transição de menino até a idade adulta; no seu contato com a educação, com o ensino e o contato com diferentes saberes científicos-Epistêmicos e não Científicos-Senso comum. Essas são algumas dicotomias que pulsam no contexto narrativo de Dalcídio Jurandir. O tipo de investigação desenvolvida no contexto desse trabalho propõe uma análise do processo de Educação e Formação de Alfredo, tendo em vista as distintas narrativas apresentadas sobre diferentes problemáticas de leituras, discurso, palavras, escrita e a fala de seus personagens que executam diferentes vozes coexistentes no romance.

O instrumento de coleta se desenvolveu a partir de uma pesquisa documental, caracterizada como o próprio nome sugere, por um levantamento de documentos técnico-científicos disponibilizados por meio de materiais que servem como documento físico ou digital. Segundo Lüdke e André (1986, p. 38) a pesquisa documental ainda é pouco explorada pelos trabalhos de pesquisa. A trama narratológica do protagonista é fundamental para que se tenha uma compreensão de sua trajetória frente aos romances, é importante que se revise os seguintes romances: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941); *Três Casas e um Rio* (1958) *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagens dos Inocentes* (1963), *primeira manhã* (1967 -2º

Edição, 2009), com o objetivo de esclarecer muitos dos discursos e fatos presentes na memória (lapsos) de Alfredo, entre o intervalo do “carocinho de tucumã” ao “ginasiano”, nos seus romances, é que situamos no tópico a seguir o processo de formação e educação vivenciados pelo protagonista Alfredo ao ressaltar “desce, raio, acende o rumo, me escancara esta porta” (JURANDIR, 2009, p. 137).

Neste contexto, este trabalho encontra dividido sob um tópico: Os “raios” de uma formação do (in)sensível na/da Amazônia, descrevemos em dois subtópicos, um voltado aos fragmentos dos romances que retratam as vivências, experiências de uma educação no interior do Estado do Pará a partir dos fragmentos do *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) e *Três Casas e um Rio* (1958). E outro subtópico relacionado às experiências, formação e os impactos de uma educação nos fragmentos dos romances: *Belém do Grão-Pará* (1960), *Pasagem dos Inocentes* (1963) e *Primeira Manhã* (2009) que retratam uma educação (in)sensível entre sonhos, desejos e desencanto na formação do protagonista Alfredo. A seguir os horizontes de leituras sobre os campos de vivências, formações e tipos de educação por ele banhado sobre a ótica crítica de seu narrador e escritor sobre as miseráveis e angustiante vida de sua gente em uma cidade da capital do Estado do Pará, em decadência e inúmeros problemas sociais, universais e educacionais, presentes na vida e na realidade de homens e mulheres ao norte do Brasil.

Os “raios” de uma educação há de devir na/da Amazônia

Sabemos que os romances de Dalcídio Jurandir apresentam uma densa trama, ao mesmo tempo em que prima por uma narrativa lenta, monótona e profunda sobre o eu diante do mundo, no qual, conduz o leitor a acompanhar distintas histórias que se multiplicam no decorrer do texto. Além disso, um dos recursos que o autor explora é o *flash-*

back, isso porque grande parte do romance explora a memória das personagens. Alfredo, menino ansioso, inquieto, sonhador, atento às vozes que situam e recriam o seu próprio universo. Universo este de diversos mundos de imaginação psíquica, ficcional e representativa que ultrapassam os limites do eu na sua relação e interação com o mundo. Estas particularidades sentimos ao ler a arte literária do escritor, considerado por muitos críticos como exímio observador; atento aos detalhes da realidade amazônica.

Nesta mesma linha, algumas características nos serviu para apresentar o quanto é fundamental as experiências e vivências de Alfredo em espaços rurais e campestres de Marajó e urbanos e periféricos, de Belém (PA) definidos sobre dois subtópicos: Educação nas fronteiras e no entre-lugares em Alfredo e Alfredo e a educação na margem, uma linha tênue entre saberes, além das considerações finais e referências.

Educação nas fronteiras e no entre-lugares em Alfredo

Alfredo das feridas agudas, das dores da alma, da angústia humana e das duras realidades dos ambientes urbanos, campestre e interioranos. Ainda menino é em *Chove nos campos de Cachoeira* (CcC) como: filho de mãe preta D. Amélia, e pai branco, Major Alberto: “vinha dos campos queimados, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos” (CcC, p. 14) estonteante era a vida em Cachoeira, na qual Alfredo (re)cria, de modo bem original, o seu mundo em um carocinho de tucumã.

No folhear dos catálogos, de Major Alberto, Alfredo sentia folhear a sua vida, queria ser diferente, queria ter pernas limpas, não se aceitava como sujeito ao ser ferido, feio, febril que lhes cansavam e os deixavam mofino no fundo da rede. O menino doentil e frágil, aos cuidados de sua mãe, sobrevive diante de altas febres que lhe dava de modo cons-

tante, um exemplo de dor, aprendizagem, experiência, exclusão, negação, às margens de uma (in)sensível educação e formação no contexto de Marajó, retratos das metáforas dos homens e mulheres do/ao Norte de nosso país. Negado, excluído, implicava por ser moreno “mas se ofendia quando o chamavam de branco. Achava uma caçoada de moleque (CcC, p. 19).

Alfredo aos traços de saberes e modos de vida, sofre discriminação e preconceito, tantas vezes visto como menino estranho à própria realidade, por não fazer parte da realidade de muitos meninos(as) que não possuíam um chalé, Alfredo (re)cria mundos. Por ser filho de um major em Cachoeira, Alfredo é visto como hipócrita, rebelde e filho de doutor. Por essa razão, não vivencia as constantes experiências dos meninos de sua tão presente realidade. No fragmento a seguir podemos inferir:

Henrique não estava caçoando. Para ele era tão natural que Alfredo parecesse branco. Não mora num chalé de madeira, assoalhado e alto? Era filho do Major Alberto, tinha sapatos. Alfredo não comia passarinho balado. Quantas vezes Henrique não matou a fome com um passarinho de espeto? (CcC, p. 19).

Em meio a essa vastidão da miséria e fome no mundo em Marajó, Alfredo busca modificar a sua realidade para não ser engolido por ela. O rebento da morte em um episódio em Araquiza, quase Alfredo morre, depois de ter escorregado da beira de um poço, como se morte quisesse tragá-lo de qualquer forma, ameaçado-o com frequência, decide lutar e resistir contra toda essa diversidade e sua própria realidade, não queria ter o mesmo fim de seu irmão que morreu afogado. Por esse descuido ou destino sua mãe passou a ser mal falada pelo povo, por ser negra e filha de escravo é acusada até de não ser uma mãe responsável. Dona Amélia negligenciou o seu próprio filho ou foi a força destruidora da fome e miséria que explorava e alienava o seu povo?

No entanto, a morte continua a espreitar a vida do menino Alfredo, passando por diversas tragédias e traumas, essas situações trágicas fazem com que possa encontrar forças a encarar as dificuldades para poder conquistar as suas vitórias, seus sonhos, enquanto menino sobrevivente do/na Amazônia. Esse mundo trágico e de muitas vivências levou Alfredo a criar o seu próprio mundo para não sentir as dores da alma de meninos(as) em Marajó. Ao criar ficcionalmente um símbolo representado por um caroço de tucumã que lhe servia de refúgio para sufocar a realidade caótica, lenta, monótona e quase sem movimento em cachoeira. O caroço de tucumã era sua “válvula de escape” para sair das angustiantes realidades marajoara e serviria para transportá-lo de corpo e alma para o mundo do “faz-de-conta”, das histórias e das imaginações, que ele mesmo criará sobre os traumas de vida, as aprendizagens nos espaços e tempos em Marajó. Essa relação dialógica entre o ser e tempo, eu e outro, eu e o mundo educa, forma e transforma enquanto menino.

Representante de meninos(as) do interior, com uma aguçada percepção de inferioridade, desigualdade, humildade, passou a ser humilhado por não ser considerado um menino “normal”. Suas dores, seus traumas, suas perdas se transforma em feridas internas, abertas pelo sonho e pelos sofrimentos frente à realidade ribeirinha, e, por outro lado; feridas externas, abertas pelo seres humanos do interior do Pará, dos campos: símbolos de “atraso” quase sem perspectiva de vida para quem sonha em ter ou construir a sua própria realidade e um mundo diferente. Porém, sugerimos enquanto leituras, que mundo é este e que gente é está?

Nos romances, não encontramos muitas descrições de como nasceu Alfredo, mas poderemos juntar alguns fatos, com o intuito de contextualizar a saga dalcidiana. De fato, Alfredo se apresenta como o principal personagem da trama. Muitos estudiosos e pesquisadores informam que o nascer de

Alfredo se deu pela morte de Eutanázio, personagem que ocupa grande destaque em quase toda trama do romance embrião, *Chove nos campos de Cachoeira*. Depois da morte de Eutanázio, a vida de Alfredo passa a ser recorrente nos romances posteriores. É válido ressaltar que *Eutanázio* aparece nas vozes de D. Gemi: “afinal era um homem apodrecendo por falta de cuidado, duma criatura mais corajosa que não tivesse medo dele” (CC, p. 21). A dor existencial de Eutanázio passa a ser as dores existenciais de sobrevivência, fato que marca para sempre o destino de Alfredo, ao recordar com exatidão de Eutanázio no fragmento a seguir:

O silêncio da exumação de Eutanázio. Quantas covas abri no seu passado. Uma infância doentia, infeliz. Certos desejos, certos sonhos, as inquietações obscuras da adolescência. Os primeiros desenganos ruins demais para a sua sensibilidade, ou melhor, para a sua irritabilidade. Mas enterrara tudo sem saber se estava morto ou não. Daí o seu silêncio de exumação. Obsessão de rever as ossadas, os vestígios certos sonhos, certos desejos que mal se completaram, como fatos, na sua mocidade solitária e inútil (CC, p. 29).

Alfredo sentado no soalho não compreendia as metáforas de “quantas covas abrir no seu passado”, muito menos os motivos que levaram Eutanázio contar histórias trágicas, coisas medonhas que sem querer era o retrato da vida do próprio Eutanázio ou era o retrato de vida da gente em Marajó. Dessa relação e experiência de Eutanázio, exímio contador de histórias e grande intérprete das lendas e do imaginário amazônico. Alfredo no convívio de todos esses saberes se forma, educa-se nas essências para a construção e autonomia de Alfredo, o que se configura como modos de vida do protagonista, exemplos de vida, formação e sobrevivências muitos meninos(as) silenciados e invisíveis no interior de nosso país.

Estes fatos contribuíam para a formação de Alfredo, para que o pequeno tivesse uma boa desenvoltura, assim, lembramos o personagem Alfredo recitando poemas de Acácio Antunes: *O Estudante Alsaciano*. Não foi tão fácil para o personagem digerir, compreender a arte de interpretar, declamar, ler e imaginar, levava dias debaixo da casa decorando para poder recitar. Naquela época, tudo era risonho e franco; Alfredo era virgem, virgem para a vida e para as coisas do mundo, subindo ao palco trêmulo, inseguro, mas com a vaga lembrança das peripécias de seu irmão mais velho, Eutanázio, recordava:

Foi um fracasso. Gaguejava, a poesia mal se punha em pé dentro da memória. Fracasso completo. Recebeu algumas palmas por cortesia, para que ele não saísse do palco debaixo de vaia. Mas sem triunfo, a sua glória foi na intendência. "Recitou-o "Pássaro Cativo". Seus dedos tremiam.

Talvés os teus ouvidos escutassem

Este cativo pássaro...

Foi então que criou em cachoeira fama de menino inteligente e que devia ser aproveitado (CcC, p. 183).

Entre práticas e experiências educativas iniciadas por Alfredo, passou a desenvolver o gosto por um campo de conhecimento tido como: saberes do ser humano, humanidade, sobre os mundos. Suas recitações lhe conferem vê seus medos e como cativo pássaro enxerga a sua vida passar no folhear o catálogo de seu pai. Narrado pelas histórias e anedotas de Eutanázio e a sua insistência em mudar a realidade em que vive, vê a vida passar. Porém a experiências com as letras ao recitar o poema, abre-lhes uma luz frente ao desejo de um dia estudar ou conhecer "arapucas da vida na cidade", vista somente pelos catálogos de seu pai e as histórias contadas por Eutanázio. O sonho ou devaneio foi levado ao seu mundo imaginário, o seu carocinho de tucumã. Alfredo passa a (re)criar um outro mundo, desconhecido para si próprio, mas que marca toda a sua infância. Assim lemos em Dalcídio Jurandir:

com aquela cidade cheia de torres, chaminés, palácios, circos, rodas giratórias que lhe encham o sonho e o carocinho. De olhos abertos para o telhado, pensa na sua ida para Belém. Seu grande sonho é ir para Belém, estudar. A única vez que esteve na cidade era ainda bem pequeno. Mas tem lembrança de tudo que viu (CcC, p. 84).

O protagonista sonha, na esperança de um dia viajar para Belém. A cidade tem algo mágico que desperta em Alfredo muitos sonhos e o seu desejo mais profundo, fugir da realidade de Marajó. Essa percepção de cidade diferente de tudo que já havia imaginado, ouvido e visto em jornais, nos catálogos do Major, nas falas, nas conversas e nas vozes sobre os distintos mundos, nos mais diferentes espaços de marajó causa-lhes fascínio. Essas outras “gentes”, com suas diferenças, crenças, modos de vida, culturas, meios sociais, valores e educação, tidas cívicas era um sonho a se concretizar. No vazio de suas lembranças imaginar é o que lhe restava. Um fragmento que representam as dores e as vontades de fugir do lugar de terras queimadas e secas, pobre e miserável, pode ser visto pelas descrições narrativas, durante os delírios das constantes febres que alcançavam os estágios entre a loucura e o desejo:

A febre faz Alfredo mais agarrado à rede, às revistas, aos caroços de tucumã que joga na palma da mão. Com um carocinho daqueles imagina tudo, desde o Círio de Nazaré até o Colégio Anglo-Brasileiro.[...] Para Alfredo a cidade era seu Ulisses esperando aquele mingau amarelo que mãe Ciana adoçava e esfriava (CcC, p. 86-87).

Em meio a tantas adversidades, imerso em suas dores e angústias não deixa de esperar, luta, reage para conquistar o mais sensível dos desejos: sair de Cachoeira, libertar-se dessa realidade e continuar seus estudos em Belém, a capital dos sonhos e dos desejos do menino. A educação de mundo ao educar a vida de Alfredo, pode ser ressaltado no fragmento a seguir:

Quantas vezes, já com fio da febre ou ainda com febre, não ia chorando se queixar, bater os pés na cozinha onde sua mãe lava as xícaras do café ou mexer a panela: — Mamãe, me mande para Belém. Eu morro aqui, mamãe. Cresço aqui e não estudo. Quero estudar, quero sair daqui! (CcC, p. 185).

Toda essa revolta e indignação o faz ser diferente de outros meninos, o que evidencia uma particularidade ímpar para que Alfredo sempre busca de seus sonhos, o que fica é a determinação que o romance acesse o leitor, que nunca desista de seus sonhos e busque sempre realizá-lo. Os caminhos se tornam mais longos quando estes meninos(as) vivem no interior de nossa imensa ignorância Amazônica, do sítio, filhos das águas e das floretas:

Alfredo chorava, se lamentava, mordida o lençol, ainda cheirando a febre na rede, ficava estúpido e sem forças, coçando feridas com um súbito desejo de sangrá-las mais, abri-las, ficar todo em carne viva, em feridas, querendo fugir de Cachoeira, desaparecer de casa, partir nem que fosse para o Instituto Lauro Sódre (CcC, p. 185).

O desejo é tanto que Alfredo ganha a credibilidade do Major Alberto, pois, o seu carocinho de tucumã passava a ser seu amuleto da sorte e guia. Então, poderia imaginar que o sonho fosse realizado o mais breve possível, com esse raio de luz imagina-se que:

[...] o carocinho de tucumã fez Major escrever uma carta ao intendente pedindo dinheiro, mandando falar nos estudos de Alfredo e depois Major vai à cozinha e diz:

— Arruma a minha roupa que vou levar o Alfredo para Belém, Amélia.

— Mas como? Como? Se Alfredo não tem ainda roupa?

— Bolsa! E é preciso luxo? Para tudo vocês arrumam dificuldades (CcC, p. 222).

Alfredo parecia “doido para sair de Cachoeira, ir para o colégio. A Anglo-Brasileiro era já um sonho perdido” (CcC, p. 198), não se contentava em estar em qualquer lugar Cachoeira, ilha de Marajó, desejava ficcionalmente Belém. Alfredo e seu amuleto de sorte ficam distantes, separam-se por motivos do tempo, na tentativa de conquistar novas áreas, ou melhor, conquistar Belém. A loucura, desejo e o sonho, causa-lhes abstinência:

Alfredo sacode o lençol, o carocinho salta no soalho correndo para debaixo da rede do Major, como se fugisse. E o menino, como que desamparado, pergunta a si mesmo: — E agora? — Major, na rede, parecia proteger aquela fuga [...] Alfredo se aquietou na rede... (CcC, p. 280).

Alfredo não aparece no segundo romance, *Marajó* (1947), essa obra tem como centro outro herói: Missunga. O romance narra os relatos do sofrimento do homem no interior do Brasil, utilizando um discurso sobre os “pobres”, efetivamente na “voz do próprio pobre”, em situação de uma vulnerabilidade social, política, econômica, cultural, educacional, dentre outras mazelas sociais. O olhar de Dalcídio, sobre o seu espaço, sua terra, sua gente, busca a todo custo “inflamar” o público, seus receptores, leitores, em busca de informá-los, denunciar as precárias condições de vida, trabalho, alienação psíquica, física do ser cidadão, do ser gente frente as condições desumanas, mal tratos, formas de escravidão, sistemas de poderes, latifúndios, fazendeiros, madeireiros que ditam as regras do jogo e policiam os modos de vida e o tipo de educação e formação que se deve ter.

Essa (in)sensível vida e seus modos de educar frente aos meios sociais, nos quais vivem os povoados das ilhas; terra firme, ribeirinhos, vilarejos que ficam às margens de quaisquer tipos de desenvolvimento. É o espelho de um Brasil séc. XX no Pará, estrutural, patriarcal, machista, colonial, preconceituoso, eurocêntrico, escravista, de cor branca e opressora das forças. Um país que sofre com o descaso do

poder que oprime e legitima a miséria e a barbárie, porém neste romance Alfredo não aparece, se compreende Marajó eu perfil de um outro personagem central Missunga. É válido ressaltar esse apagamento, no sentido de compreender a vida de Alfredo que tanta tece crítica a sua própria identidade, o lugar que nasceu, cresceu e foi criado. Este lugar é Marajó.

No romance *Três Casas e um Rio* (1958), há presença forte e marcante de Alfredo na trama e no drama das disposições ficcionais. Assim, a vida de Alfredo se entrecruza com as histórias de outras personagens: D. Amélia, Eutanázio, Lucíola, e principalmente, Sebastião, tio de Alfredo que insiste em voltar como lembranças. Esse romance foi escrito em 1956 e tece as angústias de Alfredo à espera da viagem para estudar em Belém, coberto de conflitos, vivências, andanças e muita imaginação. No fragmento a seguir, Jurandir (1994, p. 144) discorre sobre um reflexo de um mundo desconhecido por Alfredo sobre as “fronteiras” da vida em Marajó e o desejo de morar em Belém (PA), entendida como:

Deitou-se ao comprido na fontezinha, olhando o fundo da vala. A água descia vagarosamente sobre a lama, arrastando resíduos misteriosos, uma pena de pássaro, uma asa, pequenos naufragos como formigas, sapinhos, mosquitos acompanhando o curso, folhas, reflexos e vozes de outros países diluídas naquele murmúrio leve, por vezes indistinto. Assim, o mundo através daquele leito de vala pareceu complicado, com mil e uma fronteiras, desconhecido como o desconhecido mundo das cidades, a Ásia, a África. Imaginava, por isto, o mundo inteiro visto de cima de uma ponte sobre a lua ou da cauda de um cometa.

A trama gira em torno de “Alfredo, Andreza e Mariinha”, deusas enaltecidas pelo campo da memória. Os principais dramas ficam aos passos do tio de Alfredo que recupera os fatos e as lembranças. Nesse ínterim, percebemos também outros dramas como: o medo do Major Alberto ao per-

der o emprego na intendência, a doença de Mariinha e o alcoolismo de D. Amélia, mãe de Alfredo, poderia dificultar a ira para Belém. Por fim, neste tópico, buscou ressaltar os romances que contextualizam a vida do protagonista em perseguição de seu sonho, em formação e em busca de conquistar tudo que o carocinho de tucumã criou enquanto mundo. Alfredo em Marajó, classificado como seu primeiro momento.

Alfredo e a educação nas margens, uma linha tênue entre saberes

Em um segundo momento, agora já em Belém, aos passos de entender tão desejada conquista, os fragmentos dessa concretização estão no romance *Belém do Grão-Pará* (BGP, 1960), Alfredo tem parte de seu desejo realizado, este romance fala de uma nova realidade, a vinda de Alfredo para Belém. O sonho imaginado pelo carocinho de tucumã se torna realidade. Sua chegada é mais explícita no 3º capítulo dessa mesma obra. O personagem vem “morar de favor”, na casa de parentes, na residência da família Alcântara, em decadência, na conhecida Rua Gentil Bittencourt. Vem com a missão de estudar e “ser alguém na vida”. Neste aspecto, percebemos o nível de ansiedade de Alfredo ao desembarcar no Cais do Porto de Belém (PA):

B'lém, B'lém, Belém, Belém', repetia Alfredo baixinho, imitando Andreza em Cachoeira quando falava da cidade.

“B'lém, B'lém”, já vestido, pronto para desembarcar. Mas esperava a mãe. Seguro nos cabos do barco “São Pedro”, murmurou:

— Oh, mas esta mamãe custa...

E sentia com a própria impaciência o encanto daquela demora (BGP, p. 31).

Alfredo encara a novidade, uma nova vida em uma cidade que ele compara com as imagens que via no catálogo

do pai e nas falas. Já em Belém o menino recorda das tias, as lembranças de Cachoeira vêm à memória. No entanto, tão logo, a sonhada cidade, com uma vida que pulsa em outro ritmo, toma outros ares de desencanto:

Tudo custava. Custou a manobra do barco para entrar no Ver-o-Peso, o cais das embarcações a vela que vinham do Guamá, Ilhas, Salgado. Marajó, Tocantins, Contra-Costa... Até vestir aquele fato novo, feito na loja, custou. A meia custou a entrar, as ligas de borracha apertavam nas pernas onde as marcas de feridas pareciam doer. O sapato, ao calçar, doeu-lhe. Agora, o barco descansava naquele abrigo, ao lado do Necrotério, liberto do mau tempo. Preferia que houvesse atracado defronte das quatro torrinhas do Mercado de Perro que davam a Alfredo a impressão das casas turcas vistas no Dicionário Ilustrado. Ou perto das canoas de peixe, ou na escada junto às embarcações de mel, alguidares, jarros e urinóis de barro? Vermelhos urinóis de barro cozendo ao sol. Mas o "São Pedro", como todas as embarcações do Arari. encostavam sempre ao lado do Necrotério, a proa olhando os velhos sobrados comerciais que se inclinavam sobre a pequena praça para saudar, à maneira antiga, as canoas que entravam e saíam (BGP, p. 31-32).

Alfredo é um grande observador e logo é assaltado pelo excesso de informação das arapucas da cidade, um desconhecido em um mundo prestes a ser descoberto, seu olhar instigante e seu instinto de menino curioso o levam por muitos caminhos. Observador minucioso, guarda tudo em sua memória para ser descrito com saberes em sua caminhada. Sobre esse aspecto, destacamos uma passagem em que vemos o fascínio de Alfredo por Belém: "Alfredo pendurou-se pelo cordame e gritou para dentro da camarinha: — Mamãe, um automóvel! O carro irrompera na curva do bonde, buzinou entre as lojas e as canoas, desaparecendo" (BGP, p. 32). O primeiro contato com a cidade de Belém é descrito da seguinte forma:

Alfredo, então, avançou pela proa e saltou na calçada, pisando o chão da cidade. Viu que andava sobre paralelepípedos. Numa dessas pedras levada pelo Alfer, “moço” da lancha “Atatá”, se apoiava a trempe do fogão da nhá Porcina. Por entre as pedras no chão da cidade grelava capim. Que luz a do seu olhar cheio de uma cidade que era só sua, não daqueles barqueiros, nem de sua mãe nem daquela gente alheia e indiferente que passava. Sua. Mas no ruído, nas vozes do Ver-o-Peso e no íntimo rumor de suas emoções, caía como água de fonte a voz de Andreza: B’lém (BGP, p. 32-33).

A chegada de Alfredo é, simplesmente, a realidade de muitos meninos e meninas que vem morar na cidade, na tentativa de construir uma nova vida. Sobre esse contexto podemos enfatizar que o matuto do sítio, o tio Bimbas na cidade grande nos sugerem alguns questionamentos:

Estaria andando direito como menino da cidade? Escutara a Dadá dizer em Cachoeira: “Ah, conheço rapaz da cidade pelo modo de andar. O andar é outro. Também na cidade saberiam logo descobrir os que vinham do sítio, tios bimbas no caminhar e no admirar tudo? Os meninos, sobretudo, por certo bem vestidos e donos de Belém, com a curiosidade afiada, gostariam de olhá-lo, ouvi-lo pasmar diante do automóvel, imitar-lhe o andar, descido o beijo de matutice (BGP, p. 33).

A realidade urbana aos olhos de Alfredo é um deslumbramento. Assim vemos na seguinte citação:

Deveria fingir indiferença, mostrar que era menino habituado a ver Belém. Mas durou pouco essa prudente resolução. Deixou-se caminhar pela pracinha deserta, entregue ao seu deslumbramento. E livremente estaria pronto para exclamar de novo sobre o que visse, pedras da rua, o tequeteque com o seu armarinho às costas, tabuleiros de pupunha, quiosques, o que ia vendo, pela primeira vez, homens em bicicletas, colegiais, engraxates, meninos tão sozinhos, donos de seus pés, a apanhar bonde, e

bichos, lojas, aqueles anúncios ah, grandes, por cima das casas. E de um fundo de mangueiras, se entreviam pedaços de telhados e cores de palacetes, sobradões, a estátua (BGP, p. 33).

Em Belém, Alfredo mora em muitas casas. Primeiro reside na casa dos Alcântaras, depois na casa de D. Cecé, sua tia, irmã de D. Amélia. Essa trajetória é narrada em *Passagem dos Inocentes* (1967). Essa rua é descrita como um lugar periférico, com muita lama. Uma rua que sempre alagada com as fortes chuvas, um lugar escuro, um lugar distante das avenidas calçadas em Belém. *Passagem dos Inocentes*, que dá nome ao romance, na verdade, era uma passagem central que dava acesso à importante Estrada de Nazaré.

O drama inicia com a visita de Major Alberto, D. Amélia e Alfredo à Areinha, uma pequena vila nos arredores de Muaná, casa do avô materno de Alfredo chamado de Ribiano. Essa visita fez o irmão de D. Amélia, o Sr. Ezequiel, reunir todos os conhecidos da família para celebrarem a visita da família de Alfredo. O Major Alberto fala das vivências na casa de sua tia Cecé em Belém. Em seguida, relembra de fatos marcantes como a descoberta do trauma de D. Cecé, flagrada por cometer adultério com o Sr. Messias, coletor federal em Cachoeira, por conta disso foge para o subúrbio de Belém. No quarto capítulo do romance observamos as diferentes paisagens de Belém. Momento em que Alfredo menciona os inferninhos (prostíbulos) e as obscuridades da cidade. “[...] ali os sobejos do menino? Enterrou naquele chão e em Dolorosa o derradeiro caroço de tucumã? [...] “enterrei mesmo em Santana, na pedra, todos os carocinhos?” (P. I, p. 284).

Na saída da *Passagem dos Inocentes* para o colégio Barão, o filho de major Alberto observa as cenas da cidade. Nesse trajeto encontra com antigos casarões, escolas, vilas, gentes, ruas até chegar ao grupo escolar Barão do Rio Branco, localizado na Estrada Generalíssimo Deodoro, a conhecida e antiga Dois de Dezembro, localizada na antiga Estrada

de Nazaré. “[...] Alfredo ia sabendo, com curiosidade e revolta, a passagem” (PI, p. 183), por sua vez “[...] Alfredo queria apanhar naquelas palavras explicações, enigmas. Não entendia (P. I, 187). Há um episódio na obra em que Alfredo sai da casa de D. Cecé, localizada na Passagem dos Inocentes e vai morar na casa do elegante Coronel Belarmino, na José Pio, local de residência temporária. Sob os cuidados de D. Dudu, conhecida pelo nome de Domingas Amaral, sobrinha do Coronel Belarmino; encarregada de cuidar do casarão do tio. Assim lemos no fragmento segundo Jurandir, (2009) que:

De pé, d. Dudu, avançou o queixo, feito um dente de dragão, um queixo que é uma clava contra o mundo:
— tirava um pedaço da casa você hospedado aqui? O esse da tua rede ia roer tanto a escápula do quarto? Mando fazer outra escápula se assim for o sucedido. Tirou o lugar dum outro?
— Da outra? Queria dizer: a outra?
Alfredo arriscou a pergunta, pôs-se de guarda, remexeu o pirão. Mei-pataca. (P. M, 2009, p. 101).

Portanto, neste tópico busquemos tecer os diálogos em busca de descrever os aspectos envolvendo as formas de saberes educativos pelas quais Alfredo, protagonista enfrenta frente a sua realidade, (re)criam-se e se (re)significam frente suas vivências no interior, passando pelas zonas periféricas até chegar zona urbana. Alfredo em Belém-PÁ:

[...] Rangiam-lhe as pernas, peiando-lhe o passo, primeira marcha a pé da José Pio ao Ginásio, estirão lento. Trazia um cruzado para o bonde, ida e volta, passagem inteira; preferiu andando pela São João, cruza o Igarapé das Almas, espia a missa de Santana, ali ao pé da porta, o São Pedro na sua cadeira. [...] “Abra-me aquela porta, e o resto.” O pé, não beijou. São Pedro avançava a sua sombra e a chave parecia pesar mais. Quebra a São Mateus, entra no largo do Quartel: Lá está, lá está. O Liceu” (M.P, 1967, p. 9).

Neste sentido, nossa tentativa foi demarcar algumas situações do protagonista a partir dos fragmentos de roman-

ces: Chove nos campos de Cachoeira (1941); Três Casas e um Rio (1958) Belém do Grão-Pará (1960), Passagens dos Inocentes (1963), primeira manhã (1967 -2º Edição, 2009) com o objetivo de esclarecer o processo de formação e educação vivenciados pelo protagonista Alfredo. É válido ressaltar as seguintes passagens dessa passagem:

Nesta hora, 7,25, a cidade era de novo, de seus dezesseis anos, não da Generalíssimo mas do largo do Quartel. A pé rangendo a marcha, cheirava a cáqui novo, este cheiro de ginasiano verde de quem vai descobrindo no casarão tão feio aquele seu colégio, muito belo, na raiz da montanha ou dentro do carocinho de tucumã. Suada manhã de abril e do primeiranista de humanidades (M.P, 1967, p. 14).

[...]

Basta, basta. O raio abriu a porta do Ginásio, entreabre a janela. Tarde no Ginásio, bom tamanho entre os primeiranistas mirins? Entrava, a moleira amadurecendo, entrava homem, este diploma não lhe deu a Dolorosa? Trazia consigo a penca de menino e menina de Cachoeira e do Muaná, Raimundinho dos pastéis, Antônia da Areinha, Andreza (sem Andreza até agora!), Luciana (me mandem pro Ginásio, que eu quero), deles e delas carregado, para entrar no Liceu, por isso o coração pesava mais, ia ligeiro, o passo rangia mais (M.P, 1967, p. 15).

Portanto, a proposição do artigo foi demarcar a trajetória de Alfredo do carocinho de tucumã ao ginásio. Possibilitando enxergamos os tipos de educação, trocas de saberes e vivências que de forma superficial e resumida apontamos sobre os romances em análise. Por fim, a educação (in)sensível e (in)visível em Alfredo foi um “trato ou condição” (PM. p. 100) sobre as travessias de vida Alfredo se forma, educa e educa-se sobre o impulso do desejo, sonho ou rebento de vidas vivenciadas pelas memórias de Alfredo e as práticas de uma realidade que ofusca os olhos. Sobre o fluxo

da memória, o seu mundo mágico, desejado, sonhado e ardente se faz realidade frente a uma Belém urbana e periférica já em desencanto.

Sobre “o efeito do raio” (JURANDIR, 2009, p. 41), tidos com metáfora do conhecimento, liberdade, experiências, formações, saberes, educação, mudanças de fases, etapas, transformação do eu no mundo, oportunidades, mudanças, novos espaços, tempos, lugares, vidas, realidade, sentimentos, dores, desejos, sonhos e decepções de Alfredo. Por fim, cabe ressaltar que a cada instante de vida Alfredo atravessa as vivências de “um raio para cegar o mundo e deixar-me sair em nudez plena” (JURANDIR, 2009, p. 98). Alfredo no ginásio:

Alfredo tentava compreender. Palavras brancas cobriam-no de cinza e de perplexidade. Cinza nas cabeças, ombros, perfis, silêncios, nuças, o lápis da branquinha desenha a própria distração, tocou a cometa dos bombeiros. Sobre este raio que lhe queima o peito, jorre então a mangueira d’água. Esponja no quadro, giz na ponta do dedo como a própria unha, o lente assoou-se. Que é isto; aprender? Aprender? Saber? Tere ium dom? Repleto dos meninos e meninas de Marajó, sentia-se o mais velho da classe mais obrigado a estudar, o mais exigido. Do interior, ali, era o único? Todos ao feito da cidade, menos este que é a cor do chão, da maré, da Dolorosa, a alfazema, os limos de Santana (M.P, 1967, p. 17-18).

Considerações finais

Sobre as considerações descritas sobre este artigo com o objetivo de tecer algumas reflexões do processo de ensino, formação e educação a partir dos fragmentos de vivências denunciados por meio de sua ironia aguda e perene, de Dalcídio Jurandir, ao flagrar uma época compreendida pelos fins dos anos 20 e início dos anos 50 do século XX. Coloca-nos sobre um con-

texto de abordagem, apresentando-nos universos de interpretações pautados por um olhar que mira à realidade de uma Belém em decadência, sob a ótica da miséria causada à pós ciclo da Borracha no Pará.

No entanto, foi esse olhar sugestivo sobre as travessias de vida e formação de Alfredo que a sociedade silencia, negligência, invisibilizam as formas de educar e educar-se no interior do Brasil, no interior da Amazônia paraense. Aos passos de uma educação (in)sensível de muitos meninos(as) passam a ser problematizados neste panorama entre os romances em que vida e educação de Alfredo se faz presente. É sobre essa *flânerie* que Alfredo faz suas travessias de vida e de educação (in)sensível pelos campos, zonas rurais descritas sobre as ilhas, campos e margens de rios e sua chegada à cidade, nas zonas urbanas e periféricas de Belém, onde a personagem tece seus sonhos, busca suas conquistas e percebe a realidade decepcionante ao chegar ou descobrir que no tão sonhado Ginásio não vale o diploma.

É sobre o “perambular” de Alfredo pelas ruas de Belém, desperta uma tensão/crise constante entre os múltiplos sentidos que transitam entre o real e o psicológico, ou seja, a escola ideal e a escola real. Uma se volta aos saberes empíricos dos diálogos entre eu e eu, eu e o outro, eu e o mundo, (saberes do senso comum); e outro, define-se como saberes de um ensino catedrático, ríspido, formal, que leva somente em considerações os saberes científicos e desconsideram seus contextos e negam os outros saberes. Neste aspecto, a pergunta que fica sobre a leitura do romance se torna pertinente quando questionada: qual o papel da educação para a sociedade? Entendemos que as angustiantes descrições romanescas feitas por Dalcídio Jurandir intensificam essa problemática? Como solucionar? Em outras palavras, Dalcídio Jurandir deixa implícito qual seria o papel da educação? Que tipos de educação temos hoje? Qual a sua realidade e problemáticas?

Por fim, o protagonista Alfredo questiona o modelo de educação no Brasil de maneira incisiva, o protagonista vê uma educação se esvaír pelo tempo: “que é isto; aprender? Aprender? Saber?” (PM., p. 37). Enquanto a sociedade não compreender que deve investir e colaborar para que se tenha uma educação de qualidade, estaremos fadados a “criar” profissionais frustrados, obsoletos, irresponsáveis, duvidosos, e que não passam de meros expectadores das ruínas da humanidade. Alfredo se depara com uma educação que “perde tanto tempo” adquirindo as fórmulas do crescimento cognitivo, pessoal e social, que se distancia dos diferentes saberes que também formam, educam e transformam o sujeito.

Diga-se de passagem, escritores e romancista, como Dalcídio Jurandir (1909-1979) carregou por muito tempo a (in)visibilidade de sua obra, lutava contra o preconceito de alguns críticos do século XX demonstravam em relação aos autores e as produções vindas do interior do Brasil, que acompanha uma certa aversão por não ser canônica e consagrada pela literatura nacional. Causando as ausências de leituras e recepções de seus textos, obras ao público leitor. Entendo como andar contra a maré ou a natureza sistematizada é um desafio que temos que fazer valer a pena e sugerir a potencialidade da arte-literária, o poder do romance e a sensibilidade (re)criados no sentido de contribuir para que tenhamos mais pesquisas e estudos que possam fazer com que não Dalcídio Jurandir (1909-1979), possa ter visibilidade como também, muitos autores que merecem nossa atenção enquanto pesquisador(es), educador(es) e leitor(es) de literatura. Nesse sentido, sugerimos sobre as imagens da canoa, sobre o ir e vir nas águas da Amazônia possam compreender que muitos estudos ainda há de devir. Afirma Nunes (2012, p. 15):

Dalcídio Jurandir, figura humana por vezes polêmica, está a enunciar um novo paradoxo. Parcialmente inter(editado) ele refloresce em diversos trabalhos acadêmicos em vários cantos do país. Desde o estudo da linguagem cabocla elaborado pela profa. Rosa Assis no

início da década de 80 do século XX, até o estudo feito por Willi Bolle, da Universidade de São Paulo, Audemaro Taranto, da PUC Minas, passando ainda por instigantes estudos de Olinda Assmar, Enilda Newman, Pedro Maligo, José Arthur Bogéa, Marly Furtado, Vicente Salles, Themistocles Linhares, Gunter Pressler, entre outros, a obra de Dalcídio parece trilhar uma nova fase, redescoberta que foi pelas trincheiras universitárias, o que ajuda, embora apenas parcialmente, a preencher um imenso vácuo na cultura literária nacional.

Por fim, é a partir desse paradoxo do *visível* ao *invisível*, do *sensível* ao *insensível* que as percepções dalcidianas ganham espaços sobre esse “miúdos” fragmentos, carregados de culturas e distintos horizontes de leituras que não se fecham, se abre as sugestões e as delicadas, profundas denúncias, ironias, educação, formação, cultura, vivências, saberes tecidas sobre os imaginários do universo amazônico, valendo-se das tramas, histórias e os dramas vividos pela gente de pé no chão em trocas, angústias e as suas infinitas travessias de vida. Emergindo em pleno séc. XX o que chamamos de Educação (in)sensível na amazônia paraense e Alfredo como protagonista, deixemos as passagens no sentido de instigar outras leituras.

“Esse caboclinho aí? Passar, não passa. É um dos degolados. Voltazinho pro teu taperi, cria de mariscador”. disse-lhe o empoado louro quintanista ao vê-lo aguardando, tão murcho, a hora do exame de admissão. Rápido, sumário, o veterano degolava, por conta própria, os candidatos. “Vejo pela cara. Vejo pela cara, quem ou não, vai passar.” Alfredo lembrava o Rebelinho, do Barão (M.P, 1967, p. 18).

[...]

Confiava alcançar cedo os seus colegas. Teria cabeça? Isto aqui foi uma escolha ou errei a porta? (M.P, 1967, p. 19).

[...]

“Mamãe, nem sabe como fiquei mudado vestindo a farda do G.P. C. Um trabalho colocar as perneiras. Primeiro errei de perna. Sebo de boi nelas abafa o

rangido? Ou cachaça?...” Riscará esta palavra (M.P, 1967, p. 21).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo. Unesp: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. [Trad. Prefácio, Notas e Glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: editora 34, 2015. 256p.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1941.
- JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Edição crítica. 2. ed. Belém: CEJUP, 1991.
- JURANDIR, Dalcídio. *Três Casas e um Rio*. 3. ed. Belém: CEJUP, 1994.
- JURANDIR, Dalcídio. *Linha do Parque*. Rio de Janeiro: Martins, 1959.
- JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão Pará*. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004.
- JURANDIR, Dalcídio. *Passagem dos Inocentes*. São Paulo: Falangola, 1984.
- JURANDIR, Dalcídio. *Primeira Manhã*. Belém: EDUEPA, 2009.
- JURANDIR, Dalcídio. *Ponte do Galo*. Rio de Janeiro: Martins, 1971.
- JURANDIR, Dalcídio. *Os Habitantes*. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chão dos Lobos*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- JURANDIR, Dalcídio. *Ribanceira*, Rio de Janeiro: Martins, 1978.
- LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2000.
- LUKÁCS, G. Dostoiévsky. In: *Dostoiévsky: a collection of critical essays*. René Wellek (Org.). New Jersey: Prentice Hall, 1962, p. 146-158.
- MORETTI, Franco. *O romance, 1; A cultura do romance* (Org.). Trad. Denise Bottamann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

[Recebido em: 27 mar. 2022 — Aceito em: 10 out. 2022]

UM MAPEAMENTO RIOT GRRRL: PRÁTICAS FEMINISTAS EM CANÇÕES DE PROTESTO

Juliana Miranda¹

Resumo: Este artigo apresenta um recorte de uma pesquisa realizada acerca dos modos de produção de mulheres feministas dentro do cenário Riot Grrrl brasileiro, movimento musical pertencente ao gênero punk. Por meio de metodologias quanti-quali, este estudo tem como principal objetivo mapear bandas brasileiras que se inserem no panorama do Riot Grrrl do Brasil em seus aspectos geográficos e socioculturais, bem como compreender as subjetividades expostas através da análise do nome dessas bandas. Os resultados proporcionados por esta pesquisa apontam como o ativismo social se insere dentro da produção cultural e artística de mulheres feministas contribuindo para a fomentação e disseminação do feminismo em espaços alternativos.

Palavras-Chave: Riot Grrrl. Feminismo. Modos de produção.

MAPPING OUT RIOT GRRRL: FEMINIST PRACTICES IN PROTEST SONGS

Abstract: This article presents an excerpt from a research carried out on the modes of production of feminist women within the Brazilian Riot Grrrl scene, a musical movement belonging to the punk genre. Through quanti-quali methodologies, this study has as main objective to map Brazilian bands that are part of the Riot Grrrl scene in Brazil in their geographic

¹ Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Ensino Básico. Graduada em Letras e Mestra em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II. Endereço eletrônico: julianasnmi@gmail.com.

and sociocultural aspects, as well as to understand the exposed subjectivities through the analysis of the name of these bands. The results provided by this research point out how social activism is inserted within the cultural and artistic production of feminist women, contributing to the promotion and dissemination of feminism in alternative spaces.

Keywords: Riot Grrrl. Feminism. Means of production.

Introdução

A música nunca foi, necessariamente, um espaço de predominância feminina. O universo musical sempre esteve repleto de figuras masculinas e esta característica se tornou o ideal para participar deste universo. Pesquisas realizadas pelo grupo Rumos Itaú Cultural Música, em 2009 mostram que até o ano de 2006 o número de mulheres que compunham o espaço musical não ultrapassava 20%. A partir desse dado, é possível observar que a carreira musical para as mulheres não contava com a consolidação necessária para seu avanço. Cabe destacar, ainda, que, dentro dos 20% apontados na pesquisa citada anteriormente, a maioria das mulheres exerciam a função do canto que, para muitos músicos, difere-se da condição de instrumentista, dando a este último um reconhecimento maior. As dificuldades para a mulher musicista não fazia distinção de estilo musical, elas eram vivenciadas na música erudita, popular ou de raiz. Embora em alguns espaços as mulheres fossem mais aceitas do que em outros, a sua existência, no geral, era quase nula. A questão que sempre era/é posta em xeque era/é a capacidade feminina em reproduzir atividades ditas masculinas, talvez por isso, o lugar da mulher musicista tenha sido marcado pela sua atuação vocal, ou raramente instrumentistas, em gêneros musicais leves, melódicos e delicados.

Os anos se passaram, e pouca coisa mudou no que diz respeito à mulher no universo musical. Hoje, muito se discute

acerca da representação da mulher nas canções populares e as formas pelas quais as mulheres vêm sendo retratadas nesse cenário, mas essas discussões ainda se referem mais à mulher enquanto sujeito passivo do discurso do que a mulher enquanto sujeito discursivo. A situação se torna ainda mais estreita ao tratarmos da mulher enquanto musicista, estudando e compreendendo sua produção artística. Há neste âmbito uma ausência marcada pelo preconceito que destinou à mulher um espaço de silenciamento que atravessou séculos e persiste, de alguma forma, até os dias atuais. Para Sérgio Bittencourt-Sampaio (2012), há dois possíveis fatores para que essa ausência seja justificada, o primeiro fator é de natureza social, enquanto o segundo é de natureza psicobiológicas. No que tange o fator de natureza social, a intelectualidade é o fator principal da discussão, ou seja, a condição intelectual oferecida às mulheres ao longo dos séculos sempre fora inferior, quando não nulas, em comparação aos homens. Enquanto aos homens o estudo e outras atividades intelectuais eram de inegável importância e apreço, às mulheres restava apenas se ocuparem com as atividades domésticas e tantas outras que as tornassem prendadas donas de casa. Somente a partir de meados do século XIX tornou-se possível o ingresso das mulheres em cursos superiores, ainda de maneira restrita. De acordo com Bittencourt-Sampaio, o déficit de instrução intelectual sofrido pelas mulheres foi um empecilho significativo para o seu desenvolvimento nos setores culturais. Para ele, ainda que houvesse uma aptidão que incentivasse as produções artísticas e culturais, a desvantagem da mulher estava em seu pouco conhecimento intelectual, e mais: na descrença em sua capacidade artística. Devido a isso, as poucas mulheres que compunham no período do século XIX utilizavam-se de pseudônimos para terem suas composições aceitas socialmente, é o que afirma Bittencourt-Sampaio: “Algumas delas foram compelidas a adotar um pseudônimo masculino, anulando a própria identidade, com o intuito de suas músicas atingirem o público” (BITTEN-

COUT-SAMPAIO, 2012, p. 200). O autor cita ainda outro fato recorrente:

Segundo testemunho de Gounod, a irmã de Felix Mendelssohn — FennyHensel —, dotada de raro talento para a composição, deixou de subscrever várias peças para piano e as incluiu nas famosas Canções sem palavras, de autoria do irmão. O mesmo aconteceu com Carrie William Krogmann: produziu grande número de obras com vários antropônimos masculinos. No século XX, a norte-americana Edith Borroff teve as composições rejeitadas, quando submetidas, com o nome da autora, a um editor. Só foram aceitas para publicação após serem apresentadas como trabalhos do sexo oposto (BITTENCOUT-SAMPAIO, 2012, p. 200).

Ainda no que diz respeito ao quesito social apontado por Bittencourt-Sampaio, os vínculos sociais estabelecidos entre a mulher e um homem, podendo ser o pai, o irmão, esposo entre outros papéis, facilitava de forma grandiosa a sua entrada e permanência no cenário musical. Ainda assim, nesta época, os espaços reservados para a apresentação das mulheres musicistas eram os âmbitos domiciliares: reunião com familiares e amigos; as exposições públicas de suas produções musicais, embora fosse uma opção, ainda eram vistas de forma negativa:

A escolha do tipo de atividade refletia na opinião que partia da sociedade. As intérpretes/compositoras voltadas ao palco enfrentavam condição desfavorável, pois não era de bom-tom a mulher da sociedade se expor ao público. Significava ingresso na carreira artística, cuja reputação era má, implicando pouca atenção ao lar e a família, dando vez a comentários negativos (BITTENCOUT-SAMPAIO, 2012, p. 202).

Percebe-se através disso que embora fossem dadas duas opções para a musicista expor sua arte, cabia a ela escolher a que a mantinha recatada e devota à família e ao lar, garantindo assim que seu papel social fosse cumprido de

acordo com o que a natureza lhe impusera: sendo uma boa esposa, uma boa mãe e se realizando somente nestes dois ofícios.

Para explicar os fatores psicobiológicos, por sua vez, Bittencout-Sampaio recorre à sapiência do estudioso Jean-Paul Despins (*apud* BITTENCOUT-SAMPAIO, 2012), discorrendo acerca das condições psicológicas correlacionadas com as estruturas anatômicas (hemisférios) do homem e da mulher. O estudo de Despins mostrou que as mulheres tendem a lidar melhor com funções que exigem processamentos rápidos, conseguindo captar, armazenar e deduzir informações com tamanha habilidade que supera a capacidade masculina. Tudo isso não quer dizer que os homens sejam incapazes de realizar tais atividades, ou que todas as mulheres o podem fazer com proeza, o que o estudo realizado por Despins aponta é que não há, psicobiologicamente falando, nenhum fator concreto que inferiorize a mulher perante o homem no que diz respeito às habilidades musicais. O que existe, de acordo com o estudioso, são diferentes privilégios. Nas palavras de Bittencourt-Sampaio, um breve resumo acerca dos estudos de Despins aponta o seguinte:

Na área cerebral, a interpretação musical implica hábil comunicação inter-hemisférica, predominante no sexo feminino. As musicistas são capazes de estabelecer com facilidade relações entre elementos denotativos (hemisfério esquerdo) e conotativos (hemisfério direito), que lhes favorecem a condição de intérprete. Por seu turno, a composição e a regência são processos mentais de tipo analítico (denotativo) e holístico (conotativo), respectivamente, envolvendo menos grau de ambivalência das estruturas anatômicas correspondentes; portanto, convém mais aos homens (BITTENCOUT-SAMPAIO, 2012, p. 205).

A sensibilidade contida na subjetividade feminina, aquela que segundo Despins consegue captar, armazenar e deduzir fatos, foi, durante muitos anos, considerada um em-

pecilho no processo da produção musical, pois por muito tempo a música fora entendida como uma manifestação técnica da arte. Havia formas de construir tablaturas e, nesse sentido, não havia por parte do compositor um envolvimento emocional com a composição, a única manifestação presente nesse momento era o talento particular de compor, aquele que fora devidamente aprendido e fielmente executado. Para a sociedade patriarcal era inconcebível a ideia de uma mulher compor, pois elas “estariam muito sujeitas às emoções, não conseguiriam realização plena neste setor” (BITTENCOUT-SAMPAIO, 2012, p. 20).

Contudo, não é como se a figura feminina estivesse absolutamente fora desse contexto, ao contrário, ela se fez um elemento fundamental para existência de muitas escritas feitas por homens, uma vez que estavam sempre presentes na condição de musas inspiradoras. Através disso, é possível observar que a mulher sempre teve sua história e sua identidade traçada por olhares masculinos, que do universo feminino conhecia apenas o que o patriarcado inventara.

O movimento Riot Grrrl

Tendo em vista o contexto que nos permite refletir sobre o lugar da mulher na música ao longo do tempo, o objeto de estudo deste artigo faz um recorte, voltando-se para o movimento Riot Grrrl, que se insere dentro do que se classifica “música de protesto”. No geral, o conceito de música de protesto, no que tange o cenário brasileiro, gira em torno do movimento musical consolidado a partir do processo de radicalização político-ideológica na década de 60, especificamente falando, em 1961 a 1964. Os pensamentos que norteiam essa produção artística estão diretamente relacionados ao momento político em qual o país se encontrava. Segundo o pesquisador Luiz Antônio Afonso Giani, não há uma limitação política para justificar essa forma de expressão, pois “a

música de protesto estrutura-se a partir de orientações diversas, até mesmo contraditórias, que vão desde as do pensamento burguês-liberal até o materialismo dialético, como a do realismo socialista” (GIANI, 1985, p. 13).

O Riot Grrrl provém da vertente setentista do rock’n roll, mais especificamente do punk. O movimento teve suas origens nos Estados Unidos e, antes mesmo de se constituir em um movimento musical, tornou-se um movimento social com características fortemente sócio-político-ideológicas. Inicialmente, a luta do movimento punk era contra a mercantilização do rock, que com o passar do tempo começou a perder a sua característica contestadora se rendendo aos desejos da indústria musical. Nesse sentido, o movimento punk trouxe uma grande novidade no que diz respeito a musicalidade: extinguiu-se as complexas sonoridades típicas do rock’n roll e iniciou-se uma construção musical menos elaborada no sentido instrumental, porém agressiva no sentido rítmico e textual, além disso, o punk foi, inicialmente, tocado em garagens de bairros pobres, motivos pelos quais o fez ser conhecido como rock de subúrbio.

No Brasil, há controvérsias quanto ao surgimento do movimento punk. Data-se sua chegada entre 1975 e 1977, mas não se sabe se ao certo se chegou primeiro em São Paulo ou em Brasília. Assim como nos Estados Unidos, no Brasil o movimento punk se deteve em expor as mazelas sociais pelo ponto de vista do jovem suburbano. Nesse período, bandas como Lixomania, Cólera, Ratos de porão, Inocentes, Os Replicantes, entre outras, representavam a esfera punk brasileira, que com músicas, visual e atitudes agressivas chocavam a sociedade de modo geral. A jornalista Regina Echeverria² conclui que o movimento punk era um movimento que partia da ideologia anarquista: “Que que era o movimento punk? O

² As falas desse trecho, tanto da jornalista Regina Echeverria quanto de Zorro, foram retiradas do documentário Botinada, a origem do punk, realizado entre o período de 1976 a 1984.

movimento punk era um movimento anarquista...O que que eles querem? Acabar com tudo... Que que eles querem? Derubar para reconstruir...”, Zorro, integrante da banda punk M19 complementa esta ideia afirmando “[...] é uma metáfora, vamos destruir tudo para depois reconstruirmos com dignidade.”

Ao que pareceu, o movimento punk sugeria uma ideia libertária, em que através da música e do estilo de vida os jovens ressignificariam não só a forma de fazer rock’n roll como também a forma de fazer protesto. Podemos observar, entretanto, que em sua representação o punk era um movimento exclusivamente masculino e que se, por um lado, essa característica libertária do punk permitia que as mulheres se fizessem presentes no movimento, por outro, exigia delas características masculinas, mesmo quando ligadas ao homem sob condição de namorada. Sobre esta questão, Gabriela Marques e Joana Pedro levantaram a hipótese da invisibilidade da mulher no cenário punk brasileiro:

Não era de se estranhar, portanto, que, no início do punk e ainda nas décadas de 1970 e 1980 surgissem poucas mulheres na cena. Outra hipótese, apresentada em algumas produções punks feministas, é de que elas foram invisibilizadas na própria cena. Não é que elas não estivessem ali, mas como eram vistas, somente, como as “minas dos caras”, ou, ainda, não ocupassem nenhuma posição de destaque frente a uma banda conhecida, elas não mereceram nenhum destaque nas narrativas sobre o punk (MARQUES; PEDRO, 2012, p. 1).

Essa ausência da mulher na história do punk fora demarcada pela ideia de que a mulher, diferentemente do homem, não possuía as características fundamentais para a execução do punk, características estas que giram em torno do masculino igual a forte e agressivo e do feminino igual a frágil e sensível. Muitos depoimentos sobre a mulher no

punk, enquanto musicista, revelam o seu carácter masculino e sexista:

Não acredito que nas atuais bandas hard-core7 do subúrbio haja lugar para uma mina. O hard-core é o extremo do punk, exige uma estrondosa violência para sua realização. Força física na bateria, rapidez aguda no baixo e na guitarra, e o vocal tem que fazer frente a essa violência percussiva com muito volume e potência.' Se tudo está então preparado para os homens, se hard-core é coisa de macho, então o que se passa com as minas, como elas estão se havendo por aqui? (CAIAFA, 1985, p. 109).

No trecho acima, é possível perceber o quanto a força física, a agilidade e a violência, componentes importantes para a constituição do punk, é atribuído, sem qualquer hesitação, ao sexo masculino. Deste modo, este cenário era hostil para com as garotas, que precisam, antes de tudo, mostrar-se viril, conforme observa Erica Melo:

Não é tranquila para as garotas a aproximação com essa cultura; para elas não basta que se identifiquem com o punk, como ocorre com os garotos, precisam também provar que são 'viris' como eles. As garotas são constantemente observadas na intenção de se descobrir se elas cumprem as expectativas exigidas pelo punk: conseguem tocar bateria com o peso de um homem? Empunhar uma guitarra com a mesma rapidez? Escrever em tom subversivo? Cria-se, assim, um ambiente hostil às garotas (MELO, 2013, p. 3).

Nesse contexto, é possível observar que o espaço para a mulher no cenário punk era restritamente demarcado pelo sexismo. No entanto, elas existiam e isso era um fato e, ainda com todas as adversidades, aos poucos as mulheres foram se encaixando e se destacando dentro do cenário do punk.

O movimento Riot Grrrl, por sua vez, surgiu nos Estados Unidos na década de 90 através da iniciativa das bandas Bratmobile e Bikini Kill. O movimento surgiu como contra-discurso ao movimento punk, que era um movimento pre-

dominantemente masculino. O termo Riot Grrrl foi usado pela primeira vez em 1993 através da publicação do zine *Jigsaw*, de autoria de Tobi Vail, baterista da banda Bikini Kill. A palavra riot significa motim, enquanto a 3o palavra grrrl é um trocadilho para a palavra girl (garota), que consiste em uma onomatopeia em que a pronúncia e escrita se assemelha ao ato de ranger os dentes, uma expressão que pode significar raiva (MELO, 2013).

De “as minas dos caras” para Riot Grrrl foi um longo intervalo de tempo, aproximadamente duas décadas, até que toda a revolta feminina pudesse vir à tona em forma de música e de fanzines. As Riot Grrrls utilizavam-se da ideologia “faça você mesma”, que por sinal surgiu de uma adaptação da ideologia punk “faça você mesmo”, para incentivar as meninas que não sabiam tocar instrumentos musicais, mas que tinham muito para falar. O objetivo das Riot Grrrls não era produzir uma música esteticamente bonita ou de boa qualidade sonora, fazer barulho era o principal objetivo. Por este motivo a música das Riot Grrrls alternavam-se em dois ou três acordes, em ritmos frenéticos e um intervalo de tempo que quase nunca ultrapassava os 60 segundos.

O movimento Riot Grrrl representa habilmente o feminismo jovem, pois inclui em seus temas a luta contra o patriarcado, a homofobia e o feminismo burguês. As Riot Grrrls conseguiram, através de suas músicas protestantes, ultrapassar os limites do feminismo teórico, expondo situações reais cuja vivência dizia respeito a todas as garotas, principalmente as que não se enquadravam nos padrões normativos impostos pela sociedade. O protesto manifestado pelas Riot não se visibilizava apenas nas letras de suas canções, o próprio corpo era um espaço político aberto para as mais diversas críticas e revoltas, a exemplo disso, Kathleen Hanna, vocalista da banda norte-americana, Bikini Kill, e uma das fundadoras do movimento, durante os shows escrevia em seu corpo as palavras “estupro”, “vadia” e outras palavras de

ordem que funcionavam como agressão física, verbal ou moral contra as mulheres e sua sexualidade (ARRUDA, 2011).

No Brasil, o movimento Riot Grrrl surgiu através da banda gaúcha Dominatrix, que durante os primeiros anos se deteve em realizar composições em inglês, mas que em 2008 lançou o primeiro EP com todas as faixas compostas em português: “Quem defende pra calar”. Neste EP, a banda traz composições que falam sobre a violência contra a mulher e a omissão dos fatos pela vítima e testemunhas. Outras bandas surgiram após Dominatrix e tornaram o cenário Riot Grrrl brasileiro maior e mais ativo; esse fator deve-se, sem sombras de dúvida à internet que, de modo especial, colaborou de forma significativa para que as ideologias Riot sobrevivessem e pudessem ser compartilhadas por garotas de diversas partes do mundo. Desse modo, com a finalidade de evidenciar as bandas Riot Grrrl brasileiras, na próxima seção, dedico-me mapear os lugares geográficos, bem como a posição social ocupadas pelas bandas, exercício este que possibilita algumas reflexões importantes acerca da análise que se busca fazer neste artigo.

Principais bandas *Riot Grrrl*

Para o desenvolvimento deste estudo fizemos um levantamento considerando as principais bandas *Riot Grrrl* do cenário brasileiro. Todas as bandas aqui mencionadas são bandas brasileiras que se inserem na esfera alternativa de produção, ou seja, encontram-se fora do eixo hegemônico de produção cultural. Apesar de brasileiras, muitas bandas aqui citadas possuem composições em língua estrangeira, mais precisamente em língua inglesa e em língua espanhola, no entanto, as canções que privilegiamos em nossa análise foram aquelas compostas em língua portuguesa.

O levantamento realizado apontou o número de 46 bandas, entre os anos de 1992 e 2017. Destas, a grande maio-

ria se concentra no estado de São Paulo e em seguida no Distrito Federal. Outros estados como o Rio Grande do Sul, Bahia, Ceará, Paraíba, Sergipe, Alagoas, Minas Gerais e Rio de Janeiro também possuem bandas representantes do *Riot Grrrl*, porém em proporções bem menores. A história do movimento *Punk* no Brasil, movimento que inspirou o *Riot Grrrl*, é um pouco controversa, como dito anteriormente. Sabe-se que seu surgimento se deu entre os anos de 1975 e 1977, porém não se sabe ao certo se chegou primeiro em São Paulo ou em Brasília³. O fato é que esses dois estados ficaram conhecidos como sendo pontos de referência para o cenário *Punk* do Brasil. Por esse motivo, é comum que os maiores festivais de *Punk* aconteçam nessas cidades, principalmente na cidade de São Paulo, o que justifica o maior número de formação de bandas nessa localidade. Nos outros estados brasileiros, entretanto, sobressaem as manifestações culturais ligadas a outros gêneros musicais, isto, ligado a hegemonia controlada pelas indústrias musicais, faz com que estilos como o *Punk* e o *Riot Grrrl*, por exemplo, permaneça dentro, apenas, dos cenários alternativos.

Devido ao fato desses movimentos estarem fora da hegemonia musical, constituindo um circuito alternativo e independente, o seu alcance é limitado e, de certo modo, restrito. Assim, o público a quem o *Riot Grrrl* alcança é seletivo, pois é necessário possuir um gosto musical específico para admirar este tipo de sonoridade. Outro aspecto limitador é o fato de que as músicas são veiculadas, majoritariamente, através de mídias digitais, ou seja, apenas quem tem acesso a essas mídias conseguem acompanhar os trabalhos das bandas. Além disso, o rock, e aqui destaco o *Riot Grrrl*, tornou-se referência de cidades grandes e desenvolvidas, principalmente pela sua estreita ligação com suas raízes estrangeiras. Desse modo, apesar de haver cidades interioranas com o cenário rock efervescente (o mesmo, infelizmente, não ocorre com o

³ Ver documentário *Botinada*, a origem do *Punk*.

Riot Grrrl), quanto mais longe do centro, representado pelas capitais, mais difícil ter acesso aos recursos necessários para o sucesso de sua produção.

Isso nos leva a outra questão pertinente nesta discussão. De acordo com Elisa Casadei (2012), as *Riot Grrrl* são garotas entre 14 e 20 anos de classe média ou média-alta. No que se refere a idade, observamos que a faixa etária sugerida por Elisa Casadei passou por algumas mudanças. Hoje é possível constatar que as *Riot Grrrl* são mulheres entre 20 e 35 anos, com algumas exceções para mais ou para menos. Em relação a classe social podemos afirmar que, salvo algumas exceções, elas são pertencentes, conforme afirmou Elisa Casadei, a estratos médios ou médio-altos. Essa afirmação pode ser verificada observando alguns fatores como, por exemplo, as músicas compostas em língua estrangeira. Para que haja uma composição em língua estrangeira é necessário que a compositora tenha conhecimento desta língua, seja por ter feito algum curso de línguas ou por ter viajado para o exterior. Sabemos que ambas as formas de conhecer uma língua estrangeira são privilégios de determinadas classe social.

Apesar de não ser possível descrever o grau de instrução, bem como a formação acadêmica, das mulheres que compõem as bandas *Riot Grrrl*, uma vez que estas informações nem sempre estão disponíveis em redes sociais, é possível notar que muitas delas possuem nível de ensino superior. Essa constatação é possível, principalmente, pela linguagem discursiva utilizada por elas, tanto na composição de suas canções, como nos discursos proferidos em entrevistas, a exemplo da utilização de termos e conceitos desenvolvidos por teóricas acadêmicas. Das formações constatadas, podemos citar, a nível de exemplificação, Ludmila Gaudad, vocalista da banda Estamira, e Flávia Bigg, guitarrista e vocalista da banda The Biggs, ambas formadas em Sociologia; Andrea Dip, vocalista da banda Charlotte Matou um Cara, e Pryka

Almeida, vocalista da banda Lâmina, formadas em jornalismo; Bah Lutz, vocalista da banda Bertha Lutz, e Rafaela Araújo, baixista da banda Bertha Lutz, formadas em Design.

Voltando à história do movimento *Riot Grrrl* no Brasil, em entrevista para Bruno Lisboa, do site *Scream & Yell*⁴, Letícia Marques, diretora do documentário *Faça você mesma*⁵, afirma que é possível dividir o movimento *Riot Grrrl* brasileiro em duas ondas, sendo a primeira entre os anos de 1990 e 2008 e a segunda a partir do ano de 2013. Letícia Marques ressalta que as influências geradas pelo *Riot Grrrl* norte americano foram visíveis no *Riot Grrrl* brasileiro primordialmente em sua primeira onda, após isso, as questões concernentes as realidades de mulheres brasileiras foram sendo discutidas através de atividades promovidas para troca de experiência e aprendizagens coletivas:

As cenas tiveram repercussões parecidas até 2008 com festivais como Ladyfest acontecendo nos Estados Unidos e em São Paulo também. Em 2008, algumas bandas terminaram e aí o movimento riot deu uma desacelerada. [...] Acho que a partir de 2013 as mulheres começaram a se reunir novamente, dar oficinas, trocar experiências e, de um ano para cá, esta cena ressurgiu com mais festivais de música em SP e BH, entre outras cidades, com bandas da terceira geração também tomando mais a cena. (Entrevista com Letícia Marques, julho de 2017)

Embora Letícia Marques afirme a existência de um longo hiato entre os anos de 2008 e 2013 quando, de acordo com ela, houve uma desaceleração nas produções de bandas *Riot Grrrl*, é possível observar através do levantamento realizado que durante esses anos um total de 9 (nove) bandas se

⁴ <http://screamyell.com.br/site/2017/07/06/tres-perguntas-leticia-marques-faca-voce-mesma/>.

⁵ O documentário narra a história do movimento *Riot Grrrl* no estado de São Paulo. Ele conta com entrevistas de bandas, fãs e pesquisadoras do movimento. Lançado em 2018.

formaram e deste número apenas 2 (duas) não estão mais na ativa. No levantamento, é possível notar também que dessas bandas somente 2 (duas) fazem parte do eixo São Paulo/Distrito Federal que, como vimos, são os locais onde o maior número das bandas *Riot Grrrl* se concentra, as demais bandas encontram-se em áreas com pouca visibilidade dentro do movimento como, por exemplo, a Bahia, o Ceará e o Rio Grande do Sul. Além disso durante os anos de 2011, 2012 e 2013 alguns festivais *Riot Grrrl* estavam acontecendo na região nordeste do país, como por exemplo o festival Vulva La Vida, na Bahia e o Festival Girls on X, no Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. É muito provável que o fato de tais bandas e festivais estarem inseridos fora do eixo principal do *Riot Grrrl* brasileiro, fez com que sua notoriedade tenha sido comprometida e com isso a sensação de desaceleração comentada por Letícia Marques.

Letícia Marques, em sua fala, evidencia o modo como a nova geração do movimento *Riot Grrrl* vem fomentando o cenário atual contribuindo para a sua visibilidade. Esse fato se dá principalmente pelo advento da internet, que possibilitou que as barreiras geográficas fossem rompidas e que as produções *Riot Grrrl* pudessem se difundir pelo Brasil de forma relativamente democrática. Através da internet, o acesso aos conteúdos produzidos pelas bandas, a comunicação entre elas e a interação com o público, foram facilitados, fazendo com que o movimento tenha se fortalecido. O marco alcançado por meio da internet pode ser considerado a principal diferença entre a primeira e a segunda onda *Riot Grrrl* brasileira, uma vez que, referente aos temas abordados nas canções e a agenda política das bandas, as temáticas, de modo geral, são basicamente as mesmas, isso nos mostra que pouca coisa mudou acerca dos problemas enfrentados pelas mulheres.

Reflexão analítica sobre os nomes das bandas

Para uma banda o nome demarca um significado muitas vezes coerente com a mensagem que se quer transmitir, uma vez que ele funciona como um cartão de visitas. Neste sentido, muitas bandas *Riot Grrrl* têm como nome algo que faz referência a questões relacionadas às mulheres. Assim, existem bandas que homenageiam mulheres que fizeram parte da história do mundo, outras bandas optam por nomes de doenças que afetam as mulheres, outras ainda associam algum aspecto feminino à elementos que representam seus protestos e indignações. De uma forma ou de outra, o fato é que por si só os nomes escolhidos por elas fazem parte de uma estratégia eficaz, principalmente no que diz respeito a chamar a atenção do público para elas, uma vez que, por meio dos nomes já é possível prever suas propostas.

Das bandas que escolheram como nome doenças que atingem, prioritariamente, as mulheres podemos citar as bandas *Bulimia*, *Endometriose*, *Kolika* e *TPM*. *Bulimia*, como sabemos, não é uma doença que atinge exclusivamente as mulheres, pois trata-se de um transtorno alimentar cujo objetivo é evitar o ganho de peso. Entretanto, o padrão de beleza que é imposto principalmente para as mulheres faz com que sejam elas as principais vítimas desta doença. Deste modo, a *bulimia* representa a opressão dos padrões estéticos contra as mulheres, uma tática que violenta ao passo que contribui para manutenção do sistema patriarcal.

A banda *TPM*, por sua vez, apesar do verdadeiro significado da sigla ser *Trabalhar Para Morrer*, que se refere muito mais ao contexto capitalista que explora a trabalhadora, traz em seu nome uma referência à tensão pré-menstrual, momento que precede a menstruação e é vista por muitos como período em que as mulheres tendem a ficarem irritadas, nervosas, raivosas, e etc. Não negamos o fato de que neste período, devido as oscilações hormonais, algumas mulheres

apresentem um quadro de irritabilidade, cansaço e outros tipos de mal-estares, no entanto, a TPM tem sido argumento de homens para deslegitimar as mulheres em diversos momentos, principalmente nas situações que, em seu discurso, as mulheres se mostrem mais firmes ou indignadas. As bandas Kolika (cólica) e Endometriose fazem referência direta a doenças que atingem apenas pessoas que possuem útero⁶.

Das bandas que trazem em seu nome uma homenagem às mulheres que contribuíram em algum aspecto para a construção de um legado feminino na história do mundo, citamos, Bertha Lutz, Frida *Punk Rock*, Charlotte Matou um Cara, Estamira e Pagu Funk. A banda Bertha Lutz presta homenagem a sufragista brasileira de mesmo nome que lutou pelo direito ao voto e a candidatura das mulheres brasileiras desde 1922. Frida *Punk Rock* homenageia a pintora mexicana Frida Kahlo, conhecida principalmente pelos seus autorretratos. Mulher à frente de seu tempo, Frida Kahlo, que morreu em 1954, inspira mulheres até os dias de hoje, representando a força que transforma o próprio sofrimento em arte.

A história por trás do nome da banda Charlotte Matou um Cara vem de 1789, mais precisamente no contexto da Revolução Francesa. A francesa Charlotte Corday entrou para a história do mundo quando, em 1793, matou, através de uma punhalada certa no coração, um dos mais importantes defensores da Revolução, Jean-Paul Marat, sendo guilhotinada por esse crime no mesmo ano. A banda Estamira homenageia Estamira Gomes de Souza, que ficou conhecida após protagonizar um documentário homônimo. Estamira, uma catadora de lixo que vivia no Rio de Janeiro, chamou a atenção por sua fala filosófica que mesclava lucidez e loucura, representando a perspectiva de uma mulher oprimida

⁶ Usamos o termo “pessoas que possuem útero” pela legitimidade dos homens trans que ainda possuem útero e, portanto, podem sofrer com essas doenças.

⁷ Documentário dirigido por Marcos Prado e produzido por José Padilha, lançado em 2005.

pelo capitalismo, mas que resistia transformando o lixo em sobrevivência. Por fim, Pagu Funk referencia Patrícia Galvão, escritora e jornalista que exercia militância política na primeira metade do século XX, sendo conhecida como musa dos modernistas pela sua inserção no movimento antropofágico.

Do leque das bandas que trazem em seu nome expressões de cunho explicitamente protestante, podemos mencionar as bandas Menstruação anárquica, Kaos Klitoriano, Útero *Punk*, Dança da vingança, A vingança de Jeniffer, Feminil Kaos e Ratas Rabiosas. Dessa lista, podemos observar o modo como o feminino é posto em contato com termos que remetem a agressividade. É perceptível, que o almejado é a subversão dos conceitos, desorganizando a ordem de que o feminino está para a passividade. Nessa lógica, o feminino é demarcado por signos remetentes ao corpo da mulher, a exemplo da menstruação, clitóris e útero, além dos marcadores de gênero nas palavras.

Em primeira instância, a subversão surge no ato de ousadia ao usar palavras que são, socialmente, consideradas tabus. Veemente a isso, o fator agressivo colabora para a criação de uma atmosfera que demonstra uma ação contra a opressão, deste modo, o caos, a vingança e a fúria são elementos semânticos que compõem o cenário de revolta e resistência proposto pelas bandas. Podemos citar também, nesse item, as bandas Sub-Traídas e Anti-corpos, que, apesar de não trazerem aspectos específicos que pontue características de mulheres, a não ser a demarcação de gênero em “traídas”, é observável que ambas partem da ideia da reação, o que não deixa de fazer referência a agressividade e a não-passividade.

A banda Dominatrix traz em seu nome um deslocamento no significado da palavra, o que efetivamente define uma forma de subversão. No sentido mais conhecido da palavra, dominatrix se refere a mulher dominadora dentro de uma determinada prática sexual. Neste contexto, a domina-

trix não é dominadora por desejo próprio, ao contrário, a mulher dominatrix só ocupa o lugar de dominadora a fim de realizar um fetiche fantasiado por um homem. Ao utilizar o nome Dominatrix para uma banda assumidamente feminista e militante das causas LGBT, o que demonstra uma quebra no padrão heteronormativo, o que vemos é o sentido do termo dominadora ganhar novas proporções: a dominadora, neste sentido, exerce seu domínio sobre si mesma.

Bem como a banda Dominatrix, as bandas Lolitta e Bonecas de Trapo também ressignificam os termos utilizados pela cultura patriarcal. Lolitta, por exemplo, é um termo bastante empregado para mulheres jovens sexualmente ativas que são recorrentemente desejáveis ao imaginário masculino. Boneca, desta mesma forma, é um termo comum para se pensar o ideal de padrão feminino: branca, magra, jovem, bonita e, que de preferência, não tenha vontades próprias. Ambos os termos são apropriados pelas bandas e ressignificados quando entram em atrito com o tipo de sonoridade proposto por elas, assim, o discurso normatizado que emprega fragilidade e passividade às bonecas é rompido pela reação vigorosa, energética e atuante dos discursos emitidos pelas bandas.

Outras bandas utilizam para nome termos que fazem referência a militância sexual da banda, como o caso das bandas Sapataria e The Truckers (as caminhoneiras), ambas fazendo alusão a lesbianidade e, no caso da The Truckers, referindo-se a uma ocupação, por parte das mulheres, de um espaço antes reservado aos homens. No entanto, há também as bandas que utilizam como nome termos sem qualquer significado aparente, como The Biggs e Hitch Lizard, por exemplo.

Considerações finais

Embora atualmente o feminismo tenha se tornado atrativo à indústria da música, fazendo com que temas das pautas feministas sejam recorrentes em músicas de compositoras POPs e sertanejas, por exemplo, o Riot Grrrl traz em sua formação não apenas o discurso em suas canções, mas também o ativismo social. O ponto-chave, talvez, seja o modo como o liberalismo e o capitalismo se apropriaram das questões feministas a fim de transformá-los em produtos palatáveis e, logo, facilmente vendíveis, sem qualquer interesse em discuti-los seriamente. Se, por um lado, isso popularizou o movimento, e gerou muito lucro ao capitalismo, por outro, esvaziou o seu sentido em diversos aspectos, impossibilitando, propositalmente, que se alcançasse a raiz do problema. As Riot Grrrls se organizaram desde o início para criar estratégias contra esse sistema, reagindo às diversas tentativas de cooptação das suas lutas pelo mainstream.

As bandas feministas aqui citadas mandaram suas mensagens e coube a este trabalho o dever social de divulgá-las. Muita coisa ficou de fora da discussão, mas estão sendo vividas e discutidas em outros espaços promovendo ótimos resultados. Os resultados sociais desses manifestos são bem visíveis, sendo possível notá-los ao observar o número cada vez mais crescente de formação de bandas femininas e feministas e através do crescimento de articulações culturais feministas através de festivais como, por exemplo, o Girls on X Festival, que acontece em Natal, João Pessoa e Recife, o Festival Riot Grrrl e o Vulva La Vida, que acontecem em Salvador, o Festival LadyFest, que na maioria das edições ocorreram em São Paulo, o Festival Mulheres no Volante que acontecem em São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Curitiba, Brasília e outras cidades e o Girl Rock Camp Brasil, que acontece em São Paulo.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Renata. *A música Feminista das Riot Grrrl*. Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/2011/07/musica-feminista-riot-girls/>. Acesso em: 24 set. 2022.
- BITTENCOURT- SAMPAIO, Sérgio. A mulher compositora: Uma expressão silenciada? In: *Música. Velhos temas, novas leituras*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- BOTINADA. A origem do punk no Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4wCpGfa4J7Y>. Acesso em: 24 set. 2022.
- CAIAFA, Janice. "A Mina Punk". In: *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 1985.
- CASADEI, Eliza Bachega. O Punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical *Riot Grrrl*. In: *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan./jun. 2013.
- GIANI, Luiz Antônio Afonso. *A música de protesto d'O subdesenvolvido à canção do bicho e proezas de Satanás*. Campinas (SP): Universidade Estadual de Campinas, 1985.
- MARQUES, G. M.; PEDRO, Joana Maria. *O feminismo Riot: geração e violência*. Labrys (Edição em Português. Online), v. 22, p. 32-48, 2012.
- DE MELO, Érica I. O FEMINISMO NÃO MORREU — AS RIOT GRRRLS EM SÃO PAULO. *Revista Ártemis*, [S. l.], v. 15, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/16646>. Acesso em: 24 set. 2022.
- SEGNINIR, Liliana Rolfsen Petrilli. Relações de gênero no campo da música — *Rumos Itaú Cultural Música* — Edição 2007/2009. Disponível em: <http://d3nrv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/08/Rumos-Brasil-da-M%C3%BAsica.pdf>. Acesso em: 24 set. 2022.

[Recebido em: 30 mar. 2022 — Aceito em: 6 out. 2022]

JORGE AMADO E OS ESTUDOS DE UMA CULTURA POPULAR

Maria Lívia Ferreira dos Santos¹
Márcia Rios da Silva²

Resumo: Este artigo propõe-se a apresentar um breve diálogo entre a Geografia, a literatura e a cultura popular, a partir da tese em construção intitulada: Cartografias femininas da Cidade da Bahia: uma leitura do espaço geográfico amadiano (1960-1980), inspirada nas obras: Os pastores da noite (1964), Dona Flor e seus dois maridos (1966), Tereza Batista cansada de guerra (1972) e O Sumiço da santa: uma história de feitiçaria (1988). Autores como Lucília de Almeida Neves Delgado (2009), Edil Silva Costa (2005), Eneida Leal Cunha (2009), foram eleitos para problematizarmos algumas das discussões, por tratarem de noções como cultura, tempo, identidade, oralidade, memória e alguns dos seus desdobramentos. Por meio de relações de trabalho, políticas, culturais, simbólicas e afetivas, notar-se-á como estas construções operavam pelo viés da raça e do gênero, na produção de geografias existenciais na cidade de Salvador daquela época.

Palavras-Chave: Jorge Amado. Representação literária. Cultura popular.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL/UNEB). Endereço eletrônico: marialiviageo@gmail.com.

² Professora titular da Universidade do Estado da Bahia. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/PPGEL (UNEB). Endereço eletrônico: mrsilva@uneb.br.

JORGE AMADO AND THE STUDIES OF A POPULAR CULTURE

Abstract: This article proposes to present a brief dialogue between Geography, literature and popular culture, based on the thesis under construction entitled: Feminine cartographies of the City of Bahia: a reading of the Amadian geographic space (1960-1980), inspired by the works: Os pastores da noite (1964), Dona Flor and her two husbands (1966), Tereza Batista tired of war (1972) and The disappearance of the saint: a witchcraft story (1988). Authors such as Lucília de Almeida Neves Delgado (2009), Edil Silva Costa (2005), Eneida Leal Cunha (2009), were chosen to problematize some of the discussions, as they deal with notions such as culture, time, identity, orality, memory and some of the its ramifications. Authors such as Lucília de Almeida Neves Delgado (2009), Edil Silva Costa (2005), Eneida Leal Cunha (2009), were chosen to problematize some of the discussions, as they deal with notions such as culture, time, identity, orality, memory and some of the its ramifications.

Keywords: Jorge Amado. Literary representation. Popular culture.

Introdução

Existe uma conduta observada atualmente nos mais diversos campos do conhecimento. Baseada no intercâmbio de saberes, entendimentos e práticas, ela permite que diferentes disciplinas ressignifiquem seus métodos, ampliem seus alcances e transitem em direções diversas, promovendo uma encruzilhada de saberes, pontos de interseção e diálogos. Suscitando estes encontros, proponho pensarmos a cidade de Salvador a partir de geografias simbólicas e existenciais de personagens, sobretudo, mulheres presentes na produção literária do escritor Jorge Amado.

A Salvador moderna de Jorge Amado factualmente é a cidade que sinaliza mitos, signos, consistência e carisma; é a urbe na qual o fator histórico não é um circuito finalizado, que poder ser esquecido, abandonado. Indiscutivelmente, a cidade da cartografia afetiva do escritor é aquela em que se produzem “vivências” nas quais não se constroem seres sem referências e sem memórias.

Jorge Amado, tanto em vida, quanto em obra, é atravessado por uma diversidade de interposições culturais, sociológicas e espaciais, capazes de perpassar as fronteiras do país e se espalharem por todo o mundo. É preciso reconhecer a positividade alcançada quando o autor propõe dignidade ao oprimido, que não era visto por ele como um produto inerte e submisso ao sistema, mas como um ser atuante e capaz de ressignificar seus espaços, politicamente. Optar pelos subalternos e elevá-los a sujeitos do seu próprio destino demarca a singularidade de toda sua ficção.

Seus encontros, vivências, criatividade, celebrações, também são valorizados ao reportar-se a temas que circundam a existência quotidiana e factual da realidade regional e nacional de boa parte dos sujeitos sociais das periferias geográficas de Salvador, do Brasil e do mundo. "Jorge Amado fez pela projeção da nação brasileira mais do que todas as instituições diplomáticas juntas". O dono da frase é o escritor Moçambicano Mia Couto em uma fala realizada em São Paulo, transcrita posteriormente para a coletânea de ensaios "*E Se Obama Fosse Africano?*", lançada pela Companhia das Letras em 2011. Sobre este seu compromisso (AMADO, 1979) afirma:

Com o povo aprendi tudo quanto sei, dele me alimentei e, se meus são os defeitos da obra realizada, do povo são qualidades porventura nela existentes. Porque, se uma virtude possui, foi a de me acercar do povo, de misturar-me em sua realidade. Quem não quiser ouvir pode ir embora, minha fala é simples e sem preensão (AMADO, 1979, p. 89).

O objetivo deste trabalho é buscar pontos possíveis de encontro entre a pesquisa proposta na tese em construção intitulada: *Cartografias femininas da Cidade da Bahia: uma leitura do espaço geográfico amadiano (1960-1980)*, inspirada nas obras: *Os pastores da noite* (1964), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *O Sumiço da santa: uma história de feitiçaria* (1988), e a relação de Jorge Amado com elementos da Cultura Popular. A partir de autoras como Lucília de Almeida Neves Delgado (2009), Edil Silva Costa (2005) e Eneida Leal Cunha (2009), buscaremos realizar essas conexões, por tratarmos de noções como cultura, tempo, identidade, oralidade, memória e alguns dos seus desdobramentos. Para além das obras eleitas, a discussão proposta neste artigo, irá recorrer a outros romances de Jorge Amado como *Mar Morto* (2012) e *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* (1961), por apresentarem movimentos significativos, para pensarmos Jorge Amado e sua obra, como elementos salutares para a compreensão de processos sociais, políticos, econômicos, culturais, simbólicos e afetivos do país e do seu povo.

A emergência de uma cultura para todos (as) (es)

Difícil de se traduzir ou compreender mesmo eternizada em livros, fragmentos de escrita, capturada em fotografias ou reproduzidas em artefatos artísticos, a cultura é fruto direto, de coletividades que mudam incessantemente, transformando a si mesmas e as paisagens a sua volta. Para Stuart Hall (2009), a noção de cultura é:

Definida como um processo original e igualmente constitutivo, tão fundamental quanto a base econômica ou material para a configuração de sujeitos sociais e acontecimentos históricos e não uma mera reflexão sobre a realidade depois do acontecimento. A "linguagem" fornece, portanto, um modelo geral do funcionamento da cultura e da representação,

especialmente na chamada abordagem semiótica, sendo está o estudo ou a ciência dos signos e seu papel enquanto veículos de sentido numa cultura" (HALL, 2009, p. 26).

A separação entre esses dois polos, dentro do conceito de cultura, foi impulsionada por intelectuais europeus, ainda na segunda metade do século XVIII, quando sua noção, conforme assina (CUNHA, 2007), se aproximava ao de civilização e de civilidade, designando o desenvolvimento material e imaterial da humanidade, sendo por meio da palavra folclore ("saber do povo"), que demarcaram os limites das manifestações culturais das elites em relação às massas. No século seguinte, desponta a compreensão de cultura que a enxerga não mais como a universalidade de valores de uma civilização, mas, como modo de vida característico de um povo, tendo sua singularidade expressa por meio de uma língua, costumes e valores, modo que fará fortuna no século seguinte, a partir de expressões como "espírito de um povo", preservado até um período relativamente recente, enquanto cultura nacional.

O interesse pela cultura popular é um fenômeno considerado novo, pois, somente nas últimas décadas do século XX, que os cânones e as estruturas científicas, se rendem e vivem sua mudança epistemológica mais latente. É nesse período que passam a se interessar pela "margem", em detrimento dos seus ilustres personagens, sendo esse movimento também fruto de uma luta incessante desses sujeitos por visibilidade e aceitação. Cunha (2007), afirma que as demandas do momento presente em torno da ideia de cultura, insurgem, sobretudo, de dentro da própria comunidade nacional, enquanto expressão de vivências minoritárias representadas nas vozes afrodescendentes e das releituras da cultura nacional empreendida pelas mulheres, orientadas pelo viés da desconstrução da noção original, para insuflar potenciais revolucionários e emancipadores.

A cultura da despotencialização do homem negro

O texto da professora Edil Silva Costa, *Oralidade e mestiçagem* (2005) apresenta entre suas reflexões, elementos que problematizam o lugar histórico sociocultural, relegado a população negra no Brasil, que a partir da colonização, submetem os corpos negros a incontáveis processos de despotencialização de suas identidades e negação de suas humanidades. Sobre isso ela infere: "É sempre enfatizado o aspecto moralista e conservador da literatura popular. O racismo não é só um traço complementar, mas estruturante desse conservadorismo (COSTA, 2005, p. 85).

A professora aponta o conservadorismo existente na própria cultura popular e denuncia o projeto racista que interfere diretamente nas relações de pertencimento das comunidades. A autora coloca:

Assim, a personagem é colocada em uma situação de inferioridade, sendo punida com a morte, como a Moura Torta. Em ambos os casos, a mensagem declarada é: elas não são castigadas e mortas porque são negras, mas porque são ruins. O detalhe dos mais serem negros e os bons é considerado algo perfeitamente natural. Aliás, o não está relacionado à cor preta, e o demônio é quase sempre representado pelo negro. As descrições físicas geralmente detalhadas indicam não só a cor da pele, mas também a feiúra e o grotesco, como elementos relacionados ao mal (COSTA, 2005, p. 84).

Ainda sobre esse lugar da expropriação simbólica, afetiva e social forjada em torno da existência negra, observa-se que a figura infantilizada, sempre associada ao homem negro, é mais um objeto de opressão e dano para a construção de sua autoestima. Frantz Fanon (1983) chamava este exemplo do negro despotencializado, de *petit nègre*. Um tipo de linguagem específica utilizada pelo branco para menosprezar, humilhar e infantilizar homens negros: "[...]um branco, dirigindo-se a um negro, comporta-se exatamente

como um adulto com um menino, usa a mímica, fala sussurrando, cheio de gentilezas e amabilidades artificiosas” (FANON, 1983, p. 53).

Nessa perspectiva, o sujeito e suas identidades seriam frutos de certa estrutura identificada com uma lógica racional, produto de uma construção que vislumbra, de modo meiodeterminista, a relação sociedade e eu. As identidades têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que somos, mas daquilo em que nos tornamos. Hall (2003) observa:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional — isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (HALL, 2003, p. 9).

Trata-se de elementos que ainda tensionam a existência de sujeitos negros e a maneira como produzem suas identidades na cidade do Salvador. Não é por acaso que grande número dos bairros periféricos tem um homem negro mentalmente desequilibrado, alcoólatra ou dependente químico jogado pelas ruas, com suas identidades e perspectivas estraçalhadas. Em *Mar morto*, Jorge Amado nos contou sobre um desses homens: “Ria muito o negro Rufino. Bebia muito, também, e cantava com uma voz baixa, que fazia silenciar, todas as outras” (AMADO, 2012, p. 39). Em *Dona Flor e seus dois maridos* (1979), o autor volta a reproduzir,

em uma das personagens, estereótipos largamente comuns, sobretudo naquele contexto:

Figura torva e amedrontadora essa do negro Paranaguá Ventura com suas incontáveis entradas na polícia, um rol de acusações jamais completamente provadas, sua fama deladrão, estuprador e assassino. Por crime de morte respondera a júri e fora absolvido mais por falta de coragem dos jurados do que por falta de provas. Diziam-no autor de dois outros assassinatos, sem falar na mulher esfaqueada na Ladeira de São Miguel, em pleno meio-dia, pois essa escapara por um triz. O covil de Paranaguá, frequentavam-no apenas capadócios profissionais de baralhos marcados, gatunos, batedores de carteira, vigaristas, gente sem nada mais a perder. Pois bem: até lá chegava Vadinho com seu magro dinheiro e seu riso alegre, e talvez fosse ele um dospoucos eleitos a poder gabar-se de haver ganho alguma vez nos dados viciados de Paranaguá (AMADO, 1979, p. 5).

Na verdade, trata-se de um projeto de controle e de atrofia de personalidades e de formas outras de experiências, que vão desde a anulação das mínimas possibilidades de subsistência econômica até o aterramento dessas subjetividades. Marcas do processo de colonização, escravização e precarização do nosso povo e de suas existências se fazem presentes no espaço geográfico de Salvador, ao longo dos séculos. Tais valores e interesses não se habituam em considerar especificidades das comunidades locais, nem a relação de pertencimento com os espaços, que costumam moldar e condicionar sujeitos e parâmetros. “Assim é o mundo, povoado de céticos e negativistas, amarrados, como bois na canga, à ordem e à lei, aos procedimentos habituais, ao papel selado” (AMADO, 1961, p. 14).

Todos estes elementos caracterizam um tipo de desorganização da personalidade, infâncias e experiências dos sujeitos negros. Amado mais uma vez aponta esse

processo de desumanização em *Mar morto*: “Era medo de Rufino com certeza, medo da vingança do negro, dos braços musculosos dele, forte do remo o dia inteiro na canoa” (AMADO, 2012, p. 154), assim como em *A morte e a morte de Quincas Berro D’Água*: “Mais assustadora ainda que os seus soluços era a gargalhada do negro. Foi uma trovoadas no quarto e Vanda ouvia um outro riso por detrás do riso de Pastinha: Quincas divertia-se uma enormidade” (AMADO, 1961, p. 66).

Ainda é possível observar outras referências à construção da identidade dessa personagem no trecho abaixo:

Negro Pastinha acordou quando sentiu o cheiro de cachaça. Antes de começar a beber, Curió e Pé-de-Vento acenderam cigarros; cabo Martim, um daqueles charutos de cinquenta centavos, negros e fortes, que só os verdadeiros fumantes sabem apreciar. Passara a fumaça poderosa sob o nariz do negro, nem assim ele acordara. Mas apenas destamparam a garrafa (a discutida primeira garrafa que, segundo a família, o Cabo levava escondida sob a camisa) o negro abriu os olhos e reclamou um trago (AMADO, 1961, p. 73).

Sinais do processo de precarização do povo negro e de suas existências, que continuam ocupando o espaço geográfico de Salvador, ao longo dos séculos, criando e recriando elementos identitários e diferentes sociabilidades.

O lugar da contravenção e da resistência

A herança colonial, os interesses da elite que aqui se estabeleceu e o preço de um regime escravagista de quase 400 anos, culminaram em muitas das mazelas da população negra e empobrecida que a cidade abriga. Sempre contraposto àqueles que, tendo nas veias o sangue de escravagistas, que seguem mantendo seus privilégios e

opiniões, o povo pobre da Bahia assegura sua capacidade de resistir, ressignificar e seguir valorizando seus antepassados, mudando, assim, o curso de suas histórias. A professora Edil Costa em seu texto, fala sobre esse compromisso ancestral que permite que povo negro, mesmo diante de uma organização sistemática de negação das suas existências resistirem:

Nos relatos recolhidos, o universo ancestral africano se presentifica, reafirmando-se nas ações cotidianas de seus membros. É essa mesma busca da identidade ancestral que leva os negros urbanos a cantarem a "Mama África" e dizerem "A África é aqui!", chegando até à negação da mestiçagem, ao proclamarem-se "100% negros". Na verdade, tudo isso revela uma busca angustiada de si mesmo e de um abrigo anterior à intolerância e ao preconceito (COSTA, 2005, p. 93).

Nem às condições de extrema brutalização, nem o racismo institucionalizado e eugenista, nem mesmo os processos de aculturação e silenciamento, ou ainda a distância ou o passar do tempo, foram suficientes para aniquilar totalmente às memórias, herança africana, o sentimento ancestral do povo africano em sua diáspora no Brasil. Sobre a capacidade do tempo, atuar sobre o espaço, reconfigurando suas articulações, a Professora Lucília de Almeida Neves Delgado (2009), nos fala sobre essa condição que o tempo apresenta:

O tempo é um movimento de múltiplas faces, características e ritmos, que inserido à vida humana, implica durações, rupturas, convenções, representações coletivas, simultaneidades, continuidades, descontinuidade e sensações (a demora, a lentidão, a rapidez). É um processo eterno curso e em permanente devir. Orienta perspectivas e visões sobre o passado, avaliações sobre o presente e projeções sobre o futuro (DELGADO, 2009, p. 33).

O período povir a escravização foi, e ainda é marcado por inúmeros processos, tanto conjunturais, estruturais e simbólicos, que colocaram diante da população negra, o maior dos desafios presentes na história recente desse país. O de sobreviver, mesmo diante da operacionalização de um sistema que quando não mata, sequestra, estupra, explora e humilha. A autora segue em sua contribuição, quando nos evidencia a força de transformação que o tempo carrega, e de como ele atua, no sentido de imbricar histórias individuais e coletivas na produção espacial das comunidades:

História em transformação são confirmadas por processos e acontecimentos. A História como manifestação do fazer coletivo incorpora vivências individuais e, por decorrência, no mínimo duas dimensões: temporal coletiva e temporal individual. Dimensões que, acopladas, conformam experiências únicas, através de uma dinâmica que reconstrói o passado ao rever sua representação no presente, plasmando em um único enredo a trama das vivências coletivas (DELGADO, 2009, p. 36).

Quando pensamos em vivências e individuais e construções coletivas, inevitavelmente, o papel que mulheres e que mais especificamente, as mulheres do imaginário ficcional de Jorge Amado, pensamos em como a figura feminina tem cumprido um papel fundamental diante do tempo-espaço na manutenção da identidade, legado intelectual, material e afetivo da população negra em Salvador. Nessa mesma direção, a religiosidade, indiscutivelmente assume o lugar da manutenção e defesa da cultura africana, no território da Cidade da Bahia.

Neste sentido, o Candomblé cumpre papel fundamental ao alimentar representações identitárias africanas, compartilhar estes trajetos e contribuir para a construção de relações de pertencimento e fortalecimento destas coletividades, sobretudo, de mulheres. Jorge Amado, em *Capitães da areia*, descreve suas personagens femininas

como verdadeiras entidades, regidas por uma força e representatividade descomuns, capazes de transcender a vida e perpetuar-se para além da morte:

As mulheres mais valentes da terra e do mar da Bahia, quando morriam viravam santas para os negros, como os malandros que foram também muito valentes. Rosa Palmeirão virou santa num candomblé de caboclo, rezam para ela orações em nagô, Maria Cabaçú é santa nos candomblés de Itabuna, pois foi naquela cidade que ela mostrou sua coragem primeiro. Eram duas mulheres grandes e fortes. De braços musculosos como homens, como grevistas. Rosa Palmeirão era bonita, tinha o andar gingado de marítima, era uma mulher do mar, certa vez teve um saveiro, cortou as ondas da entrada da Barra. Os homens do cais a amavam não só pela sua coragem como pelo seu corpo também. Maria Cabaçú era feia, mulata escura, filha de negro e índia, grossa e zangada. Dava nos homens que a achavam feia. Mas se entregou toda a um cearense amarelo e fraco que a amou como se ela fosse uma mulher bonita, de corpo belo e olhos sensuais. Tinham sido valentes, viraram santas nos candomblés que de quando em vez inventam novos santos, não têm aquela pureza de rito dos candomblés nagôs dos negros. São candomblés dos mulatos (AMADO, 2008, p. 328).

A Umbanda e o Candomblé, na escrita amadiana, aparecem como práticas de valorização, reconhecimento cultural e exemplo de resistência de um povo silenciado e negado em tantos outros aspectos. A religiosidade expressa na narrativa de Jorge Amado manifesta-se como experiência de resistência e ancestralidade. Como fator histórico, geográfico e social de um povo. No processo de contravenção protagonizado pelos movimentos de luta no povo negro, ela revela-se como elemento cultural e como força motriz e reveladora do empoderamento de um povo que mesmo diante das condições mais adversas, sorri, cria possibilidades, condições de enfrentamento e resignificação de suas

trajetórias, sem esquecer o compromisso ético e político que carrega para si e para os seus.

Considerações finais

Assim como as noções de cultura aqui brevemente discutidas, as obras de Amado, que iluminaram esse debate, por meio de um processo dialético constante, apresentaram dois ambientes distintos e paradoxais, o primeiro ambiente é onde os personagens estão identificados com a cultura erudita que não por coincidência é branca, eurocentrada e comandada pelas elites que se impõem por meio do seu poder, autoritarismo, regras familiares, repressões sociais, econômicas, culturais e identitárias. Ambiente este, em que os indivíduos são condicionados a conviver e a se submeter.

O segundo ambiente é a luta pela liberdade, descontrolada, exagerada e malandragem nos locais públicos, a manifestação dos desejos reprimidos em casa, entre eles a embriaguez e a prostituição. Este último é o que se reconhece no conceito de cultura popular, que apesar das contradições que carrega, resiste e se realiza nas entrelinhas da cultura dominante ora recusando-a, ora aceitando-a, ou adaptando-se a ela.

Talvez seja necessário que enxerguemos como instrumento de problematização da realidade, palco de reivindicações, lugar de compreensão das dimensões culturais e sociais, como processos diversos e multifacetados, em constante processo de construção, criação e recriação. É preciso realizar o exercício assim como Jorge Amado em seu legado de dar lugar de voz às populações historicamente silenciadas com o consentimento científico e ir além das dualidades e das fronteiras que limitam a magnitude e potência do seu conceito.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. 86. ed. Rio de Janeiro: Record, 1961.
- AMADO, Jorge. *Tereza Batista cansada de guerra*. Bahia: Martins, 1972.
- AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos: história moral e de amor*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- AMADO, Jorge. *Os pastores da noite*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- AMADO, Jorge. *O sumiço da santa: uma história feitiçaria. Romance baiano*. São Paulo: Cia das Letras, 2010b.
- AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- COSTA, Edil Silva. *Comunicação sem reservas: ensaios de malandragem e preguiça*. 2005. 236 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? E outras intervenções*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- CUNHA, Eneida Leal. A emergência da cultura e a crítica cultural. *Cadernos de estudos culturais*. Campo Grande, MS, v. 1, n. 2, p. 73-82, jul/dez. 2009.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. *História Oral, [S. l.]*, v. 6, 2009. DOI: 10.51880/ho.v6io.62. Disponível em: <https://www.revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/62>. Acesso em: 31 jan. 2022.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- HALL Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*. jul./dez e 1997. v. 22. p. 20.

[Recebido em: 5 abr. 2022 — Aceito em: 11 out. 2022]

MEMÓRIA SOTERRADA, DIÁLOGOS AUSENTES: AS PALAVRAS IMPOSSÍVEIS DE ROSANA PAULINO¹

Thiago Grisolia Fernandes²

Resumo: Se o campo das artes visuais também tem sido afetado por uma cultura dita globalizada, que supõe uma dissolução das fronteiras geopolíticas e simbólicas que separavam a produção artística hegemônica do resto do mundo, este artigo propõe uma leitura da obra da artista brasileira Rosana Paulino que procura, ao contrário, localizar sua produção em um ponto específico da história cultural afro-brasileira. Analisamos como sua obra situa poeticamente o lugar da mulher negra na formação histórica do Brasil, evocando uma história de apagamentos, opressões, silenciamentos e resistências.

Palavras-Chave: Rosana Paulino. Apagamento. Memória.

BURIED MEMORY, ABSENT DIALOGUES: ROSANA PAULINO'S IMPOSSIBLE WORDS

Abstract: If the field of visual arts has also been affected by a so-called globalized culture, which supposes a dissolution of the geopolitical and symbolic borders that separated the hegemonic artistic production from the rest of the world, this article proposes a reading of the work of Brazilian artist Rosana Paulino that seeks to, on the opposite, to locate his production at a specific point in Afro-Brazilian cultural history. We analyze how her work poetically situ-

¹ Este artigo foi escrito com o auxílio da bolsa de pesquisa de doutorado do CNPq.
² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: goathigrisolia@yahoo.com.br.

ates the place of black women in Brazil's historical formation, evoking a history of erasures, oppressions, silencing and resistance.

Key-words: Rosana Paulino. Erasure. Memory.

Uma cultura-mundo?

Se o historiador britânico Eric Hobsbawm observa que o século XX tem duração histórica reduzida, tendo iniciado em 1914, com o início da I Guerra Mundial, e terminado em 1991, com a dissolução da União Soviética (HOBBSAWM, 1995), podemos intuir que no século seguinte há uma rígida coincidência de seu início cronológico com seu início histórico: em 2001, o atentado a um dos símbolos totêmicos, mesmo fálicos, do capitalismo global, sua redução a ruínas diante de todo o aparato midiático, o surgimento de novos atores políticos que desconcertam a hegemonia bélica do Ocidente sob a pecha do que se popularizou chamar terrorismo, grandes crises econômicas dali decorrentes e uma completa incapacidade de produzir diagnósticos a respeito do cenário dão a tônica, ainda hoje (mais de vinte anos depois), do que viria — ou virá — a ser o nosso século.

Se a arte contemporânea, neste contexto, se quer política, ela deverá, utilizando qualquer um dos procedimentos formais que hoje crescem exponencialmente, somando-se os dispositivos digitais aos suportes tradicionais da arte, agora reinventados, sintetizar este novo *zeitgeist* dado pelo novo século. Terá sido, talvez, por isso que o compositor contemporâneo alemão Karlheinz Stockhausen utilizou, de modo polêmico, o 11/09 como imagem da maior obra de arte já produzida até então (*apud* COELHO, 2008, p. 11), pois trata-se do evento-síntese, ou, por ora, do evento disparador de nossa época.

O fenômeno da mundialização da vida também atravessa o contemporâneo — e também esteve, a seu modo,

inscrito no escopo daquele atentado. Análises do campo da cultura neste novo contexto, como as de Jameson (1996) e de Lipovetsky e Serroy (2001) procuram, de modo mais ou menos desordenado, oferecer respostas ou esboços de saída (ou pelo menos de entrada) “para uma sociedade desorientada” operando conceitos como os de “cultura-mundo” (LIPOVETSKY, 2001) ou “pós-modernidade” e “capitalismo tardio” (JAMESON, 1996), segundo os quais aquilo de que se trata é, de modo geral, a dissolução das fronteiras que os estados-nação modernos tão rigorosamente construíram, a mercantilização da vida, inclusive em sua dimensão simbólica (como o campo das artes e da cultura), o advento do individualismo como forma dominante de vida (que desembocará na recentíssima problematização da meritocracia como ética substitutiva, no campo do trabalho, à consciência de classe, esta relegada a um decadente e ineficiente passado sindicalista).

O campo da produção artística também se inscreve nos domínios destes novos modos de vida, difíceis de diagnosticar. Fala-se, desde fins dos anos 1980 (justo a época em que, segundo a análise de Hobsbawm, finda o século XX), de uma sempre anunciada nova cartografia da produção de arte que, no esteio da dissolução das fronteiras político-econômicas dos países, poderia reorganizar o mapa da exclusão historicamente desenhado e valorizar igualmente a produção artística de países africanos, asiáticos, latino-americanos, médio-orientais etc., sem suprimir suas “cores locais”, mas sem fazê-los, tampouco, cair sob a égide do exotismo ou do regionalismo que antes os caracterizava.

Admitindo que as artes visuais são, talvez, o domínio artístico mais difícil de se inscrever na lógica da indústria cultural, dada a prerrogativa aurática atribuída ao objeto de arte, que requer, ainda (embora, cabe ressaltar, cada vez menos), uma preservação rigorosa do *hic et nunc* de que fala em 1936 Walter Benjamin, em sua já clássica análise sobre o estatuto da obra de arte na época de sua reprodução por

dispositivos técnicos, o novo discurso apela para a representatividade dos países periféricos nas grandes galerias mundiais, que culminam com as feiras de arte, e sua participação cada vez mais substancial nas maiores exposições de arte, como a Documenta e as Bienais ao redor do globo.

Foram, aliás, duas destas grandes exposições que marcaram, no mesmo ano de 1989, a entrada definitiva da nova ética mundializada no campo das artes visuais, produzindo, em dois dos principais seios do centro cultural global, Nova Iorque e Paris, polêmicas e reações distintas — verdadeiros *acontecimentos* no mundo das artes.

Magiciens de la terre e Art/Artifact: a entrada do Terceiro Mundo no “mundo das artes”

A “*Magiciens de la terre*”, que ocorreu simultaneamente no Pompidou, no Grande Halle — La Villette e no Museu Nacional de Arte Moderna, em Paris, tinha a proposta de expor, lado a lado, nos espaços expositivos, cinquenta artistas contemporâneos já consagrados, que representavam iconicamente a modernidade artística eurocêntrica, e cinquenta artistas não ocidentais, cuja produção ainda estava ligada, muitas vezes, à prática religiosa ou ritual, com a perspectiva de que as obras tivessem semelhante força estética e não precisassem apresentar, entre si, hierarquias de valor em relação ao olhar do público. Jean-Hubert Martin, um dos curadores da exposição, avalia que “o sucesso de ‘*Magiciens de la Terre*’ foi certamente trazer a globalização para o campo das exposições de arte” (*apud* ANTONACCI, 2016, p. 2285). Encantado com o que teria visto em viagens à África e a regiões da Ásia, Martin, após organizar a exposição, contudo, manifesta sua decepção diante da má recepção da exposição e do fato de que “a maioria dos artistas que vieram de outros continentes, incluindo os da arte internacional, não permaneceram em contato” (*apud* ANTONACCI, 2016, p. 2285).

A polêmica da exposição girou em torno do fato de que era a primeira vez, pelo menos em grandes proporções, que se tentava minimizar os efeitos devastadores da colonização europeia no campo das artes. A decepção manifesta pelo curador revela, por um lado, que os historicamente colonizados não aceitariam de modo tão fácil um rearranjo da história — cuja finalidade última parece ser a de um apagamento às pressas de uma dívida histórica que, mais cedo ou mais tarde, será cobrada, e tão mais cobrada quanto mais lembrada —, e, por outro, o ranço colonialista que impregna o discurso europeu hegemônico sobre as artes. Ora, o curador parecia esperar que os artistas que foram classificados pela curadoria mesma da exposição como não-ocidentais (isto é, que foram nominados por aquilo que eles não são, indicando, no aspecto mesmo da linguagem, certo mecanismo de exclusão e, por que não, de opressão) e colocados do outro lado da balança da arte mais sofisticada mansamente “permanecessem em contato”. Talvez ele esperasse mesmo que estes artistas agradecessem pela grande oportunidade de pisar no Pompidou.

A outra exposição, também em 1989, teve proporções menores, mas foi tão imbuída de sentidos complexos quanto aquela. Trata-se da “Art/Artifact”, curada pela historiadora de arte africana Susan Vogel, nascida no Líbano e criada em Nova Iorque.

A menção à origem de Vogel revela-se importante na medida em que aponta para uma categoria discursiva que, anos após a exposição, entraria em voga no esteio dos estudos decoloniais, e provocaria um nó simbólico na disputa pela enunciação: o lugar de fala. Ora, o fato de ter nascido no Líbano poderia eximir Vogel do problema de, sendo uma mulher branca de classe média, habitante de NY, falar sobre a história da arte africana no lugar de uma historiadora da arte africana? A curadoria da “Art/Artifact” aperta ainda mais este nó; tratava-se, com esta exposição, de flagrar o poten-

cial artístico contemporâneo que poderiam ter certos artefatos produzidos em África, e que teriam, inclusive, moldado certa produção de arte europeia moderna.

O antropólogo da arte Alfred Gell analisa a exposição em seu célebre artigo “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas” (2001), tomando como mote justamente uma rede de caça do povo Azande, grupo étnico do norte da África Central, que, para Vogel, teria a potência simbólica de uma obra de arte contemporânea. Segundo Gell,

a intenção de Vogel era quebrar o elo entre a arte africana e o ‘primitivismo’ da arte moderna e sugerir, diferentemente, que os objetos africanos podem ser analisados em uma perspectiva mais ampla, evocando o estilo artístico dominante na década de 1980 (GELL, 2001, p. 179).

De fato, obras de artistas como Brancusi e Modigliani, no campo da escultura, e mesmo Picasso, em pintura, no início do século XX, recorreram a um modo de operação simbólica eminentemente colonialista, ao atribuir certo caráter exótico à estética não-europeia, produzindo obras semelhantes à arte que a própria Europa denominou “primitiva”, isto é, a arte africana e asiática. Célia Maria Antonacci, analisando o movimento de Picasso ao pintar “Les demoiselles d’Avignon”, após se confrontar com esculturas e máscaras africanas, que retratava “cinco donzelas de corpo grego-renascentista e máscaras africanas” e teria encantado a classe artística moderna europeia, denuncia este movimento e a noção mesma de modernidade:

Essa mudança de paradigma estético não foi um fato isolado. Ela foi possibilitada pela colonização de outras culturas com objetivo de atender às necessidades econômicas e políticas do começo do século XX e ocorreu em meio a uma vaga de ideologia capitalista que expropriou os bens e as culturas de povos não europeus, atribuiu a eles conceitos de

inferioridade e, sobretudo, tornou-os escravizados, comercializados e estigmatizados com objetivo de estabelecer a superioridade econômica e política dos povos brancos, na época, especialmente europeus. Essa euforia de conquistar e dominar povos e terras distantes e levar a eles a civilização europeia, introduziu na sociedade ocidental a noção de “Modernidade”. Logo percebemos que Modernidade e colonialismo são duas faces da mesma moeda. Nessa perspectiva, ainda que na arte houvesse forte valorização da estética de povos africanos, indígenas, caribenhos ou indonésios, importante observarmos que o negro e outros povos colonizados e escravizados, a fim de atender às políticas de colonialismo da época, deveriam permanecer subalternos (ANTONACCI, 2017, p. 274).

Ao tentar subverter este *modus operandi*, Vogel acaba recaindo em procedimento semelhante, ao retirar os objetos de sua territorialidade original e subtraí-los da função prática para a qual foram desenvolvidos — gestos, em última instância, colonizadores. Afinal, uma rede de caça fechada dentro das paredes de uma galeria em Nova Iorque serve para a contemplação do olhar de quem?

Estas duas exposições, que marcaram os discursos sobre a globalização no meio das artes visuais (discursos que soam, todavia, ainda insuficientes) e estiveram no limite entre um século e outro, na perspectiva de Hobsbawm, colocam em pauta uma questão fundamental, sobre a qual, aliás, este ensaio procura se debruçar, e que se coloca como uma espécie de questão-sintoma de nossa época. Quem são os agentes da enunciação, nas artes visuais, e o que podem eles dizer? A rede Zande, tornada objeto de fetiche contemplativo dentro do museu, tornou-se “a rede de Vogel”. Os artistas não europeus, para a decepção do curador-viajante francês, não permaneceram “em contato” após a realização da grande exposição em Paris. Que histórias a arte dita globalizada tem contado no século XXI, e através de que vozes?

A arte brasileira situa-se, no escopo destas questões, em uma zona complexa. Talvez menos periférica que, por exemplo, a arte africana, ainda assim está à margem — não tanto, parece-nos, pela representatividade de artistas em galerias e exposições internacionais (neste caso, o Brasil é bem representado), mas pelo fato de que há, ainda, histórias da formulação de nossa cultura que não puderam ser totalmente contadas, vozes que compuseram nossa história que ainda não puderam ser ouvidas. E isso faz toda a diferença, no sentido de estabelecer uma produção artística formalmente sofisticada (como não há dúvida de que seja a nossa), mas historicamente balizada e politicamente possível.

Neste sentido, há eventos historicamente traumáticos que marcam a história da América Latina e cuja enunciação via obras de arte ainda se encontra interrompida, defasada, entrecortada — *impossível*, para retomar, pelo avesso, e justificar a expressão utilizada no parágrafo anterior. Experiências que não conseguem ser completamente abarcadas pelos dispositivos de representação da arte dita globalizada, porque, embora tenham tido um peso para todo o mundo, delimitaram episódios bastante localizados, marcaram vidas de sujeitos pertencentes a grupos e territórios simbólicos específicos. Refiro-me, sobretudo, à experiência da escravidão, modo oficial de relação social de produção estabelecido, através do uso de toda espécie de violência, na América entre os séculos XVI e XIX, que deixou profundas marcas que perduram até a contemporaneidade.

O escopo deste ensaio e a enorme complexidade histórica das experiências da diáspora africana e da escravidão no Brasil (que possuem, evidentemente, diversos efeitos nas diferentes localidades em que ocorreram) impedem análise mais apurada de ambos. Contudo, a produção de uma artista contemporânea brasileira consegue dar conta, poeticamente, destas experiências, justamente no sentido de dar a ver plasticamente a impossibilidade, pelo uso estrutural da vio-

lência, de enunciação das narrativas sobre estes eventos traumáticos.

Rosana Paulino e a memória soterrada

Rosana Paulino é uma artista, pesquisadora e professora paulista que tem realizado exposições coletivas e individuais em todo o mundo, tendo realizado uma grande exposição individual, como uma espécie de retrospectiva de sua carreira, na Pinacoteca de São Paulo e no Museu de Arte do Rio, entre 2018 e 2019. Mas meu primeiro contato com a obra de Rosana foi em uma pequena instalação no Instituto dos Pretos Novos, local na Zona Portuária do Rio de Janeiro que guarda estreita relação com a produção mesma de Rosana e com aquilo de que se trata neste ensaio — motivo pelo qual me parece imprescindível, aqui, contar, ainda que lateralmente, esta história.

No esteio do Projeto do Porto Maravilha, cujo objetivo era “revitalizar” a Zona Portuária do Rio de Janeiro — processo este que se deu de modo racista e extremamente violento, tanto do ponto de vista simbólico quanto econômico e, eventualmente, mesmo policial — uma moradora da região, mais especificamente da Rua Pedro Ernesto, na Gamboa, resolveu fazer uma obra em sua residência para a construção de um estacionamento, e ali encontrou ossadas não identificadas. Acionada a prefeitura, um processo de investigação foi levado a cabo, culminando com a importante descoberta: ali era a exata localidade onde, desde sua criação em 1722, até o fim de seu uso com tal finalidade, já em meados do século XIX, situava-se o Cemitério dos Pretos Novos, uma espécie depósito dos corpos das pessoas escravizadas que aportavam ao Rio de Janeiro já falecidas, dadas as condições extremamente adversas da viagem. “Pretos novos”, ou “boçais”, era como eram chamados os escravos recém-chegados ao Brasil (PEREIRA, 2014). Os “pretos novos” a quem pertenciam aqueles

ossos, encontrados ao acaso por uma moradora quase trezentos anos depois de ali terem sido despejados, eram os que já chegavam mortos, não tendo, portanto, sequer direito a um enterro. A moradora recebeu um pequeno e insuficiente aporte da prefeitura para transformar o espaço — que, insisto, é a sua residência — em uma espécie de museu, um local para registro e manutenção de uma memória que ficou quase três séculos literal e simbolicamente soterrada.

Quando estive lá, chamou minha atenção a forma poeticamente muito expressiva de sua exposição. A solução expográfica encontrada pelo Instituto para exibir as ossadas à vista do público e preservar as condições arqueológicas para sua manutenção foi a criação de um grande painel de vidro horizontal, cravado no solo. Esta expografia implicava em dois acontecimentos que me pareceram querer dizer algo, também, sobre aquela história. O primeiro era que, para acessá-la, era necessário curvar-se, isto é, implicar-se corporalmente na fruição — pois não se tratava de uma memória dada, uma memória que se acessa facilmente. O segundo era que, através do painel, via-se, antes dos ossos, lá no fundo, misturados a outros objetos, uma camada de vapor no vidro. Aquilo parecia indicar o fato surpreendente de que aquela memória, por tanto tempo soterrada, *respirava*. Finalmente. O historiador Júlio César Medeiros da Silva Pereira, que pesquisou o Cemitério dos Pretos Novos, descreve:

Os ossos dos escravos estavam deixados sem nenhuma organização espacial, torcidos, queimados em diferentes graus de exposição ao fogo (cremados, carbonizados e calcinados), quebrados, lascados, soltos no solo sem nenhuma conexão anatômica. Aqui, arcadas dentárias em meio a ossos longos; ali, ossos curtos com o indicio de terem sido quebrados após a descarnação; mais adiante, fragmentos de crânios em meio a artefatos variados; lá, ao mesmo nível do solo, restos de animais e detritos urbanos. Tudo isso à mostra em um pequeno espaço, uma janela arqueológica de 1,0 m² [...] que nos leva

diretamente ao passado, dando-nos o poder de observar em loco as atrocidades cometidas durante a escravidão (PEREIRA, 2014, p. 340-341).

Também chamou-me atenção o trabalho de Rosana Paulino, *Assentamento(s): Adão e Eva no paraíso brasileiro* (2014), que, exposto no mesmo salão, conversava, sobretudo do ponto de vista formal, com aquelas janelas arqueológicas do Instituto.

Figura 1 — Rosana Paulino, *Assentamento* (detalhe), 2013. Coleção particular

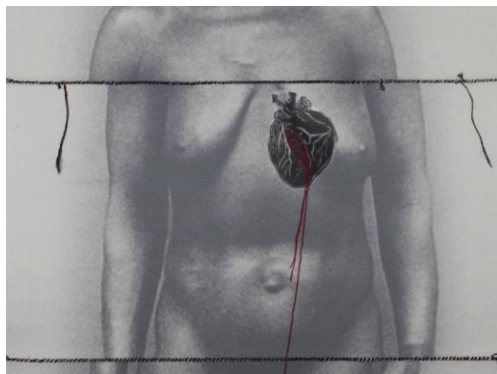


Foto: Isabella Matheus/ Pinacoteca³.

No trabalho, parte de uma investigação continuada da artista, intitulada *Assentamentos*, via-se, nas palavras do curador, “uma série de desenhos, pinturas e colagens reunidos de uma forma que sugere a criação da civilização brasileira a partir de um casal de africanos escravizados”⁴. Um desses corpos, o feminino, apresentava-se impresso em tamanho natural, dividido em três seções de tecido costuradas de mo-

³ Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/rosana-paulino-the-suturing-of-history/>.

⁴ Texto do curador da exposição “Assentamento(s): Adão e Eva no paraíso brasileiro”, Marco Antonio Teobaldo. Disponível em: <http://pretosnovos.com.br/galeria/assentamentos-adao-e-eva-no-paraíso-brasileiro/>. Acesso em: 17 jul. 2019.

do que, como ilustra a imagem acima, ficasse visível uma descontinuidade, uma não-coincidência entre as linhas que desenhavam o limite do corpo. Para Rosana, essa não-coincidência é o modo visual de falar do trauma diante da violência do sequestro: a impossibilidade de um refazimento completo da vida, do corpo, da memória, depois da experiência diaspórica.

Anos depois, na exposição individual na Pinacoteca e no MAR, Rosana expôs outra versão dos *Assentamentos*, desta vez com mais elementos de instalação, mas o corpo feminino era o mesmo. Rosana afirma, reiteradamente, que suas questões artísticas giram em torno do lugar da mulher negra na cultura e na história do Brasil. A fotografia da mulher, bem como outras figuras que aparecem em sua obra, é de August Stahl, e faz parte da Expedição Thayer, de 1865, liderada pelo zoólogo eugenista suíço Louis Agassiz, que registrou tipos raciais brasileiros e que, embora tenha sido realizada com o objetivo de sustentar as teses racistas em voga à época (como ainda hoje, poderíamos argumentar), acabou por produzir o maior e talvez único registro fotográfico de negros escravizados vivendo no Brasil naquele momento. “A figura que deveria ser uma representação da degeneração racial a que o país estava submetido, segundo as teorias racistas da época, passa a ser a figura de fundação de um país, da cultura brasileira. Essa inversão me interessa”⁵, afirma a artista. O título mesmo da obra, *Assentamento*, aponta para um sentido secular, como o fundo onde se assenta uma cultura, uma identidade, isto é, uma fundação, um suporte, uma origem, mas também para um sentido religioso, ligado a uma energia mágica que sustenta a força dos terreiros em certas culturas religiosas afro-brasileiras.

⁵ Texto de Rosana Paulino na página da Pinacoteca de São Paulo sobre sua exposição “A costura da memória”. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>. Acesso em: 17 jul. 2019.

Figura 2 — Vista da exposição “A costura da memória” (2018), de Rosana Paulino.



Como é possível ver na imagem acima, também compunham a instalação outros elementos: fardos de braços negros amarrados em cordas sobre estruturas de pallets, e dois pequenos televisores com imagens de ondas do mar batendo em uma praia, em *looping*. Estes outros elementos também parecem dizer da memória do corpo, que, mesmo soterrada por uma série de dispositivos políticos ao longo dos séculos, dispositivos que a entrecortam, apagam-na, sufocam-na, ainda resiste. O marulho, emitido na instalação junto com os vídeos, remete à viagem de sequestro destes corpos de África para o Brasil, no processo de diáspora cujos efeitos na cultura contemporânea foram tão bem analisados, por exemplo, por Stuart Hall (2003).

Outro trabalho de Rosana que fala a um só tempo a respeito da violência física e simbólica sofrida pelas mulheres negras e do modo como a enunciação dessa violência é sistematicamente impedida pelos dispositivos discursivos dominantes é a série *Bastidores*, de 1997, que já foi exibida em várias exposições. Ali, podemos ver imagens de mulheres negras, que depois iremos descobrir tratar-se de familiares de Rosana, impressas em bastidores para bordado, tendo partes estratégicas de seu rosto costuradas com linha preta, como os olhos, a boca e a garganta.

Figura 3 — Rosana Paulino. Sem título, da série Bastidores, 1997



Fonte: <https://rosanapaulino.com.br/>.

Esta série, mais que qualquer trabalho de Rosana, parece comunicar plasticamente a impossibilidade de dizer a que certos corpos estão submetidos pelas estruturas de poder. Quase literal à primeira análise, o trabalho, contudo, revela-se um dos que possuem maior e mais complexa volta-gem simbólica e poética, se admitimos a poesia justamente como aquele tipo de discurso marcado por interrupções, entrecortes, frestas e furos na linguagem constituída.

Uma poética do silenciamento

Se o poeta, como nos diz Deleuze citando Beckett, “‘perfura buracos’ na linguagem para ver e ouvir ‘o que está escondido atrás’” (DELEUZE, 1997, p. 9), só é legítimo pensar o corpo implicado na escrita se o corpo também está perfurado, esburacado, no mínimo incompleto — mas incompleto através de alguma violência. Se o poeta cria orifícios na linguagem, sua escrita só pode partir, e com muita força, eventualmente com certa violência, de seus próprios orifícios,

abertos sabe-se lá a que custo. Octavio Paz dizia que “a criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras” (PAZ, 1982, p. 47); Derrida dizia que “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida”, para logo em seguida, contudo, completar, “mas que não abra ferida também” (DERRIDA, 2002, p. 115), evocando a figura de um ouriço que, acuado à beira de uma estrada, se enrolasse em torno de si mesmo, perfurando-se com seus próprios espinhos, algoz e vítima da incontidência e da violência de suas próprias ferramentas. O ofício da escrita poética é o ofício físico da ausência; é o ofício físico do orifício.

E, permitindo-me pensar sobretudo este último trabalho de Rosana como um trabalho poético, é possível flagrar ali toda a carga de violência, ferida, trauma, dor e ausência implicada plasticamente em sua obra que, como já mencionado, procura, através das imagens que evoca, situar, localizar o corpo da mulher negra na história do Brasil.

Em um seminário sobre negritude nas artes, intitulado justamente “Diálogos ausentes”, Rosana Paulino afirma a necessidade de realizar todos os diálogos possíveis sobre a produção de artistas afro-brasileiros, na medida em que, por incrível que pareça, em um país com mais de cinquenta por cento de sua população autodeclarada não branca, ainda não há referências poéticas e artísticas ocupando espaços de visibilidade. Segundo ela, “ainda tem um grande vazio ali [na construção crítica sobre a produção de artistas negros no Brasil] que precisa ser construído”⁶.

O advento do século XXI, ao contrário do que certo discurso conciliador das artes procura afirmar, não foi suficiente

⁶ Trecho transcrito de uma fala da artista Rosana Paulino no projeto “Diálogos ausentes”, do Itaú Cultural, publicado em 13/06/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzhgUVg>. Acesso em: 17 jul. 2019.

para equilibrar a balança de desigualdades históricas e recompor o mapa de exclusões e opressões que historicamente o caracterizaram. Obras como a de Rosana Paulino enfrentam radicalmente este problema, na medida em que se colocam frontalmente contra o modo hegemônico de enunciação, que é sempre mediado por figuras identificadas com o opressor histórico. Movimentos como os de Martin e Vogel, mencionados no início deste ensaio, em nada se assemelham à força poética e combativa de uma obra que fala por si, através de um corpo que, quando não explicitamente excluído, é reativamente docilizado (como quando Martin lamenta que os artistas não europeus, em “Les magiciens de la terre”, não permaneceram em contato) — neste caso, o corpo da mulher negra de um país como o Brasil.

Não se trata, com o trabalho de Paulino, de flagrar uma potência poética que possa ser comparada com o que há de mais sofisticado na arte contemporânea dita global, em termos formais, embora este movimento seja possível, dada a alta qualidade estética de sua obra. A chave de leitura mais interessante de seu trabalho me parece ser, por outro lado, aquela que o coloca como denúncia — não de um evento traumático localizado ou de um certo momento histórico passado, mas de uma estrutura simbólica calcada na violência, cujas operações opressivas se repetem sistematicamente e ainda produzem exclusões e silenciamentos todos os dias.

Referências

ANTONACCI, Célia Maria. “*Magiciens de la terre’ vinte e cinco anos depois ‘Intense proximité’*”. *Anais do XXV Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [recurso eletrônico]; Compartilhamentos na arte: redes e conexões*. Porto Alegre: ANPAP, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s2/celia_maria_antonacci_ramos.pdf. Acesso em: 17 jul. 2019.

ANTONACCI, Célia Maria. Rosana Paulino: enunciações poéticas de arte africana contemporânea. *Rebento*, São Paulo, n. 6, p. 272-291, maio 2017. Disponível em:

<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/142>.
Acesso em: 8 fev. 2021.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GELL, Alfred. "A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas". *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8 (8): p. 174-191, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. (Org.) Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. "As duas evidências: as implicações acerca da redescoberta do cemitério dos Pretos Novos". *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n.8, p. 331-343, 2014. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/as-duas-evidencias-as-implicacoes-acerca-da-redescoberta-do-cemiterio-dos-pretos-novos/>. Acesso em: 8 fev. 2021.

[Recebido em: 8 fev. 2022 — Aceito em: 11 set. 2022]

MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE, O REAL E A FICÇÃO

Tiago Lopes Schiffner¹

Resumo: Em 2001, Luiz Alberto Mendes publica *Memórias de um sobrevivente*, manuscrito de um romance autobiográfico, engavetado por quase dez anos. A narrativa se refere à infância, à adolescência e ao início da vida adulta de um rapaz que vê o banditismo como uma alternativa para contornar os limites econômicos e realizar os seus anseios de liberdade. Luiz Alberto trata das condições de vida de um jovem pobre cujo imaginário persegue o ideal de consumo e de diversão propagandeado nas mídias em desenvolvimento nos anos 60 e 70. Contudo, a sua escrita não se limita a apenas apresentar essa realidade. Há um empenho literário que acompanha e transcende as especificidades temáticas. Por isso, o estudo dos elementos estilísticos esclarece I) o quanto forma e conteúdo andam juntos na composição das *Memórias* e II) o quanto a análise estrutural pode iluminar traços decisivos da historicidade com os quais o personagem se depara e que definem os impasses do período abarcado pelo texto. Portanto, a finalidade deste artigo é investigar a formalização do relato e como ela incorpora e responde aos dilemas enfrentados.

Palavras-Chave: *Memórias de um sobrevivente*. Romance autobiográfico. Forma literária. Processo social.

¹ Doutor em Estudos Literários, com ênfase em Literatura Brasileira. Integro o grupo de pesquisa "Literatura Brasileira em dinâmica desigual e combinada", junto ao Instituto de Letras da UFRGS. Atualmente, estou cursando História da Arte no Instituto de Artes da UFRGS. Endereço eletrônico: tiago_roll@yahoo.com.br

MEMÓRIAS DE UM SOBREVIVENTE, THE REAL AND THE FICTIONAL

Abstract: Back in 2001, Luis Alberto Mendes published *Memórias de um sobrevivente*, a manuscript of an autobiographical novel, kept in a drawer for almost ten years. The narrative concerns the childhood, adolescence and early adult years of a young man who sees banditry as an alternative to overcome economical limits and to achieve the freedom he yearns for. Luiz Alberto talks about the life conditions of a poor young man whose imaginary is taken over by the ideals of consume and fun that are being advertised by the developing media in the 60's and the 70's. However, his writing is not limited to showcasing this reality. There is a literary effort, which manages to both accompany and surpass the thematic specificities. For that reason, the study of the stylistic elements clarifies I) to what extent form and content walk side by side throughout the composition of *Memórias* and II) how much light can a structural analysis shed on the historicity traits with which the character deals, and which define the impasses of the time period the text covers. Therefore, the goal of this article is to investigate the formalization of the report and how it incorporates and responds to the dilemmas faced by the main character.

Key-words: *Memórias de um sobrevivente*. Autobiographical novel. Literary form. Social process.

O homem é um animal criador por excelência,
condenado a tender conscientemente para um
objetivo e a ocupar-se da arte da engenharia, isto é,
abrir para si mesmo um caminho, eterna e
incessantemente, para onde quer que seja. Mas
talvez precisamente por isto lhe venha às vezes
uma vontade de se desviar, justamente por estar
condenado a abrir esse caminho [...]

Fiódor Dostoiévski

Luiz Alberto Mendes recria suas memórias durante os mais de 30 anos de encarceramento em penitenciárias de São Paulo. Embora a crítica literária geralmente destaque a história de sofrimento do autor pobre, em *Memórias de um sobrevivente* existe um esmero estético que ultrapassa as margens de um testemunho desprezioso. Esse livro não é apenas um relato realístico sobre a trajetória de menino transgressor que se torna um adolescente condenado. Além de *Memórias*, Luiz compõe outros dois livros em que recupera a sua história: *As cegas* (2005), finalista do Prêmio Jabuti em 2006, e *Confissões de um homem livre* (2015), ambos editados pela Companhia das Letras. O autor não se limita à prosa e também escreve poesias. Lança pela Editora Reformatório um livro no gênero lírico, intitulado *Desconforto* (2014). Nele, há um esmero da linguagem, que caracteriza o restante de sua obra, e o enfrentamento de temas cotidianos.

Especificamente sobre *Memórias de um sobrevivente*, o percurso do menino-de-classe-média-baixa a menor-infrator-preso não pode ser esquecido. É necessário refletir sobre a desigualdade social que retira a infância de várias crianças, cujos destinos são o trabalho infantil ou a criminalidade. Os inúmeros exemplos de abuso de educadores e de policiais podem orientar a reflexão sobre o uso do poder pelas autoridades constituídas, seja dentro, seja fora das cadeias. Dos anos em que Luiz Alberto Mendes fica internado para cá, pouco ou quase nada mudou no tratamento dos rapazes que infringem a lei. O dia a dia dos presos ou dos jovens internados continua sendo marcado por graves violações dos direitos humanos². No entanto, o romance autobiográfico³ de

² Nesse arco de tempo, a FEBEM foi reformulada em São Paulo e recebeu o nome de Fundação CASA, cujas sedes se espalham por várias localidades do Estado. Embora a sigla carregue a ideia de acolhimento familiar, a instituição permanece sendo uma espécie de sucursal do inferno — conforme define o narrador de *Memórias de um sobrevivente*. Os casos de abusos são frequentes e noticiados em grandes veículos de comunicação, sem que haja muito interesse de parte considerável da população. Numa busca rápida no *Google* pelos termos “meno-

Mendes não se restringe a essas importantes questões e não seria um texto de alto valor literário, caso não encerrasse também um empenho artístico.

Quase sempre, quando são examinados fatores tão complexos da sociedade brasileira, como a pobreza, a vida reclusa e a marginalidade não idealizada, o debate sobre extraliterário é mais ressaltado. Na ânsia de denunciar ou valorizar o esforço do escritor forjado em dificuldades cotidianas, o crítico coloca em segundo plano o estudo da forma

res agredidos” + “Fundação CASA”, em 0,45 milésimos de segundo, encontram-se 229 páginas relacionadas ao tema. Ou seja, a defesa do Governo de que há uma redução do número de rebeliões com a descentralização administrativa na substituição da FEBEM pela Fundação CASA pode estar vinculada ao aumento da repressão ou a uma administração violenta e mais tecnicista aos moldes do que Luiz Alberto Mendes passa no Instituto de Mogi-Mirim. Como nas décadas de 60 e 70 — período de chumbo da ditadura militar — ainda não se está falando numa perspectiva de ressocialização mais humana e integradora, mas sim em métodos heteronômicos, tais como o cerceamento de liberdade e o tratamento punitivo. O pretense espaço educativo, esportivo ou de lazer — quando existe — é cercado de grades, cadeados, trancas e seguranças. Nesse sentido, a violência desigual e mútua entre os agentes sociais desse minimundo não é um efeito colateral do sistema, mas a própria consequência inerente a ele.

- ³ Não é nosso objetivo debater neste ensaio as distinções entre o romance autobiográfico e a recente tendência da autoficção. A opção pela expressão acima mencionada e em destaque nessa nota reflete as escolhas estéticas de Luiz Alberto Mendes, sobretudo no que diz respeito à oscilação entre estar ou não em causa nos episódios lembrados. O autor é mais um dos personagens da narrativa e acaba colocando em xeque os formalismos que distinguem as tipificações. Em *Autoficções, do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, Anna Faerdrich Martins recapitula as convenções que diferenciam os estilos memorialísticos por meio dos conceitos de Manuel Alberca. Para o teórico, “o romance autobiográfico (identidade nominal fictícia ou anonimato; autobiografismo escondido) é o mais próximo da autobiografia, e a autobiografia ficcional (identificação nominal fictícia; autobiografismo simulado) é a classe mais próxima do romance. Entre essas duas classes, está a autoficção (identidade nominal expressa; autobiografismo transparente).” (ALBERCA apud MARTINS, 2014, p. 128). Embora a visão mais direta opte pela etiqueta da *autoficção*, buscamos privilegiar o viés romanesco e o trabalho linguístico do escritor paulista, que, por vezes, se descola do “eu” — como exemplificaremos ao longo do estudo. Por isso, a existência de um “autobiografismo transparente” é bastante questionável nas linhas de *Memórias* — o que intensifica o interesse e a complexidade do romance.

literária. E a sintonia entre os acontecimentos narrados e os procedimentos de construção narrativa recebe pouca atenção. Há uma espécie de espelhamento entre a matéria narrada e os elementos biográficos, históricos e sociais. Os componentes do mundo permanecem como informações a serem recuperadas na arte.

Nos anos 60, Antonio Candido se contrapõe a essa crítica conteudística e desenvolve o conceito de *estruturação*. A estruturação é o processo pelo qual a gama de eventos externos — sociais, políticos, históricos ou do arcabouço psicológico — transforma-se em componente formal. O momento de produção da literatura não é moldura ou tema, tornando-se peça dos mecanismos internos. O universo externo é decalcado diretamente das propriedades da ficção onde deixa marcas. No prefácio do livro *O discurso e a cidade*, Candido recupera esse raciocínio por meio de duas expressões conceituais: *redução estrutural* e *formalização estética*, que nada mais são do que a transfiguração no plano da literatura das variáveis do mundo vigente e “profundamente significativas como modos de existência” (CANDIDO, 2010, p. 31).

O método dialético proposto por Candido não visa à suplantação de uma estrutura por outra ou à criação de hierarquias entre elas. A imanência do texto não reduz a importância que uma gama de estímulos reais exerce no processo criativo, mas tampouco esses estímulos se esgotam em si. O objetivo é o estabelecimento de uma *reflexão histórica* a partir da compreensão social e estética, a fim de se alcançar o entendimento da totalidade interna e externa.

Esse debate em *Memórias de um sobrevivente* é um pouco mais complicado, pois existe um sujeito com CPF, endereço, RG, antecedentes criminais e percalços “iguais” aos do protagonista da narrativa. Pode-se falar com o personagem, medir a sua altura, questionar um acontecimento, pedir um autógrafa, convidar para um café. A verossimilhança quase se veste de verdade, embora o relato de Luiz conti-

que sendo ficção, mesmo que quase tudo tenha acontecido. De certa forma, ocorre uma invenção ficcional da própria experiência, tal como Bernardo Carvalho⁴ define a literatura brasileira contemporânea (CARVALHO *apud* SCHWARTZ, 2013, s/p.). Não se trata de uma autobiografia exemplar em que a linguagem, o ritmo e o ângulo narrativo são transparentes aos fatos supostamente aferíveis.

Os livros de Luiz Alberto Mendes e de um grupo cada vez mais numeroso de escritores marginalizados apresentam inúmeros desafios para os estudiosos da literatura. Uma parte deles reage a essa produção de maneira cordial e quase paternalista ao ressaltar apenas o grau de fragilidade social dos autores em si. Outro grupo de críticos rejeita a publicação e limita o valor literário desses textos, sob o argumento explícito ou implícito de que o caráter testemunhal pode (1) afetar a fatura estética; (2) sobrepor-se a ela ou (3) limitar-se a ele mesmo⁵. As obras são lidas num reflexo biográfico. Daí adviriam rótulos como: a escrita de presidiário(a), o relato de um(a) marginalizado(a), o diário do(a) morador(a) da favela, entre outros⁶. É inegável a importância do viés identitário nesses qualificadores, sobretudo quando enunciados pelos próprios agentes do discurso. O Estado brasileiro e setores da sociedade civil (branca, de classe média, heterossexual e urbana) sonegaram e ainda sonegam voz a esses sujeitos condenados a condições precárias e violentas de vida. É um

⁴ Ver A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia, de Adriano Schwartz.

⁵ Ver La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica, de Julio Souto Salom.

⁶ A Companhia das Letras cataloga os livros de Luiz Alberto Mendes da seguinte maneira: “1. Mendes, Luiz Alberto 2. Presidiários — Brasil — Autobiografia I. Título”. Ou seja, antes mesmo de se ter contato com o texto do autor já se tem a palavra-chave do seu percurso de vida — o qual passa a definir e categorizar a sua obra. Primeiro, vem o nome, depois o dado biográfico do qual não consegue se desvencilhar e, por fim, o gênero narrativo. Nessa classificação, há também um viés mercadológico no modo de a editora apresentar o escritor para o público curioso por histórias de outros grupos sociais — os quais conquistam o direito de falar, mas tem a fala carimbada.

dever ouvi-los e lê-los, não só pela sua origem ou existência. É função do crítico também demonstrar a força e discutir as fragilidades desses e de outros textos, sem cair na averiguação direta ou na rotulação prévia, laudatória ou estigmatizante

O cerne do problema não é rechaçar os carimbos conceituais mencionados, mas entender a sua produtividade no exame profundo da obra. A análise proposta aqui não se desvincula em nenhum momento do dado social subjetivo e histórico. Mas tenta manter com ele um movimento dialético e está atenta para o caráter estilístico da narrativa. Parte-se da *estrutura orgânica* do livro para se entender as suas especificidades históricas e artísticas, seja do âmbito individual, seja do coletivo.

Portanto, não se está falando em averiguação direta da realidade nem em um estudo que se esgota nas características do texto. Também não se está pregando aqui a irrelevância dos dados da identidade do artista. A ideia é o estabelecimento de um elo entre as condições materiais de criação — sejam elas da esfera privada ou pública — e a organização intrínseca à narrativa. Com isso, as armadilhas da legitimação parcial e da intencionalidade criativa são evitadas, mesmo que, contra a ignorância de quem recusa a arte pela trajetória do artista, pouco ou quase nada se possa fazer. Luiz Alberto menciona esse problema numa entrevista:

Eu sou escritor, faz dez anos que saí da cadeia, eu recebi uma crítica esses dias. É o seguinte, meu último livro é de poesias, então, quando esse crítico viu que eu era um ex-detento, não quis me ler mais. Por quê? Porque ele é um cara que combateu o que eu fui. Não estou me passando por vítima, o que acontece ultimamente é que as pessoas estão assaltando e matando muito mais e a sociedade está se voltando contra isso. Estão certas, pois ninguém quer ser roubado. Até eu que saí da cadeia sou contra isso. [...] Mas por antecipação, as pessoas não

querem me ler. Devido ao preconceito, não tenho chance. Mesmo que eu seja o maior escritor do mundo não terei chance, pois as pessoas não me dão chance (LIVRE OPINIÃO, 2014, s/p.).

Luiz continua respondendo pelos seus crimes e pelos seus anos de condenação. Há entrevistas em que quase não existem perguntas sobre sua produção. Ela se torna acessória diante da curiosidade sobre a rotina de um prisioneiro no sistema penal brasileiro. Esse desejo-carregado-de-exotismo transforma as narrativas em produtos dirigidos ao fetichismo sensacionalista. Não por acaso a Companhia das Letras publica apenas os romances autobiográficos de Mendes. Ele é bem consciente dessa recepção limitada:

Mas a Companhia das Letras só publica este tipo de livro, autobiográfico. Sensacionalista. As coisas que publico por fora, como poesia e contos, têm que publicar em outros lugares. E é nisso aí que eu sou, não quero fazer porra nenhuma de biografia, eu quero escrever, inventar e criar. Não há coisa mais linda que escrever. Escrever é criar, meu caro. Dizer o que você viveu não tem valor nenhum. O barato mesmo é criar (LIVRE OPINIÃO, 2014, s/p.).

Como menciona Luiz Alberto Mendes, simplesmente apresentar o que “você viveu” não lhe dá um valor prévio. Não se trata de não possuir validade, mesmo porque a legitimidade da literatura pode adquirir vários matizes: sociológico, histórico, antropológico, político etc. Fica claro que Luiz está falando de valor ficcional, trabalho de composição.

À revista *Fórum*, o autor de *Memórias de um sobrevivente* cita que, mesmo tendo várias publicações, não é visto como escritor. O paradoxo constatado por Mendes é bastante interessante. Um autor com uma obra considerável e com relativa penetração no debate acadêmico não é reconhecido pelos seus pares e pelo seu público como alguém digno de ser chamado de escritor. Novamente o preconceito é um dos motivos pelos quais lhe negam o direito de figurar no grupo

dos “eleitos”. A idealização da escrita talvez explique a “dificuldade” de Mendes ser encarado na posição privilegiada que passou a ocupar. Ele é um sujeito de classe média baixa, com uma história de vida estigmatizada e comum a muitas pessoas no Brasil. Luiz não é apenas isso; também é um autodidata, um romancista com estilo próprio — que explicita o seu contato com a tradição literária. Possui muita capacidade, mas não se enquadra na trajetória característica da maioria dos ficcionistas brasileiros.

Diante dessas incongruências, ele parece um daqueles personagens kafkianos que se tornam relevantes pela sua diferença, pelas suas habilidades “estranhas” ou vida *sui generis*. Preso à jaula do exotismo de quem não consegue ser visto integralmente. O desfecho do enredo já conhecemos. A plateia começa a perder o interesse pela novidade aos poucos, e o artista cai no ostracismo, pois a sua característica distintiva e digna de curiosidade perde importância financeira e simpatia mórbida. Luiz Alberto Mendes escreve poesias e contos.

Porém, o grande filão a que está preso é o da autobiografia, principalmente pelo seu conteúdo incomum à realidade da maioria dos espectadores e sem muitos precedentes na nossa literatura. *Um presidiário que escreve, olha só!* O mercado editorial aposta no incomum para instigar a curiosidade dos letrados com algum dinheiro — acadêmicos e não acadêmicos. Todos nós, leitores de classe média (em seu amplo-espectro-atual), não estamos imunes a esse perfil vislumbrado; o que restringe a recepção do trabalho do eterno-artista-do-presídio. O miolo da contradição é a força estilística de Mendes estar ligada à mimese da experiência cotidiana de enclausuramento e das reminiscências do tempo da rua. Dentro e fora dos muros da *sucursal do inferno*.

Crivada de frases diretas e curtas, a cadência de *Memórias de um sobrevivente* parece se desmembrar dos episódios que descreve. A constante alternância de períodos breves concentra no seu interior o modo acelerado como o personagem do passado se inscreve na história. O ângulo narrativo está preso ao protagonista, e os parágrafos se constituem de alguns comentários e poucas descrições longas. Elas quase sempre recriam metonimicamente o cenário e os objetos da lembrança. A narração de atos e a pintura de ambientes são alternados com dinamismo. O leitor acompanha os pequenos detalhes do movimento de um guarda à espreita, de um companheiro mal-intencionado ou do olhar insinuante de uma mulher, numa linguagem direta e de um lirismo seco. Como síntese, o fragmento abaixo exemplifica bem alguns desses pontos.

Logo de entrada avistei Marcelo em uma roda de malandros e mulheres. Entrei rachando. O bar estava lotado de gente, e eu invadi a roda de arma na mão e a enfiei na cara de Marcelo. Ficou branco, percebeu que eu queria matá-lo e sabia por quê. Os outros correram, as mulheres gritaram, alguns se atropelaram na saída do bar. Olhei-o bem dentro dos olhos, dentro de seu pavor, e dei no gatilho. A arma falhou, ia acioná-la novamente, mas algo, em seu terror, fez com que eu parasse. Já não queria matá-lo. Percebi que não o odiava tanto, que tudo fora apenas impulso. Mas já sacara e não podia fazer comédia, teria que acionar o gatilho para que os outros não descreditassem. Nisso, percebo um vulto que vem correndo como um bólido, para nós. No bar, todos estavam com a respiração suspensa, até eu. Isabel cai no banco do bar que me separa do Marcelo, gritando: “Não o mate, pai, não o mate pelo amor de Deus! Ele não tem culpa, você estava preso, eu o seduzi”, diz, olhando-me nos olhos e colocando-se na frente da arma (MENDES, 2005, p. 286).

O centro da cena é a arma. Várias outras imagens e acontecimentos lhe reforçam a presença e estão hierarquizadas a ela. Por sua vez, a pistola é a extensão do ódio de Luiz, mas a conduta de bandido “de respeito” impede o desarme, mesmo depois de a raiva sumir. A solução para o impasse é a morte ou a desonra. A arma adquire um sentido próprio, volta-se contra o próprio desejo do rapaz e concentra em si a energia dramática do episódio. O foco passa de Luiz, percorre a mão e o revólver até chegar ao gatilho. O tiro falha. A tensão por um instante se ameniza, mas logo é reanimada, pois Luiz não pode sair sem uma atitude de malandro “de conceito”. Agora quem passa como uma bala é Isabel, que intercede pelo amante. Ela se culpa pela traição e tira de Luiz a necessidade de matar Marcelo. Novamente, a apreensão é desfeita para ser engatilhada adiante, com a amada na alça de mira. Na sequência, a polícia chega, há o tiroteio e a fuga bem-sucedida.

Essa passagem condensa a habilidade do autor na construção dessas sucessivas quebras de expectativas e formaliza a angústia e a apreensão dos envolvidos nessa série de finais inconclusivos. A tensão também advém da redução do enfoque narrativo. Os vais-e-vens do parágrafo representam a maneira intensa do jovem viver. As derrotas e prisões estão à espreita e marcam a esquina de um final trágico. No entanto, são contrapostas pelos lances de sorte e de esperteza que lhe mantêm vivo e em liberdade, até surgir outro beco sem saída.

As frases curtas e a quase ausência de subordinação entre elas reproduz na linguagem a energia dos fatos. O olhar rápido do adolescente decidido é pontuado por um narrador interessado na minúcia certa. A unidade do episódio impulsivo se reflete no parágrafo sem cortes, o qual carrega a completude do acontecimento e certo ritmo do romance. Há ainda uma pequena oscilação de distância estética, numa variação entre a percepção externa do narrador e a vivência

imediate do protagonista, cujas impressões físicas e imaginárias reagem aos acontecimentos. Tudo isso é filtrado pela mentalidade organizadora que ameniza as fragilidades do indivíduo, cuja coragem é o valor preponderante.

A exemplo das sessões de tortura, em que o personagem de Luiz esconde suas fraquezas, o relato é pontuado por perfil inquebrantável. É como se os valores da cadeia — onde não se pode ser frágil, sob pena de se tornar “mulher de malandro”, — compusessem o caráter da dicção narrativa forjada entre os muros da cadeia. O narrador se expõe ao leitor como se fosse a um colega de cela, mantendo os códigos e o modo de agir de lá. Sonega informações incriminantes, ressalta a sua rigidez e valentia e reitera — inúmeras vezes — nunca ter sido estuprado. Segundo escreve Márcio Seligmann-Silva:

O livro de Mendes também é um verdadeiro tratado de testemunho como apresentação da masculinidade. O “grande bandido” também deve ser o “grande macho” que leva para cama desde pré-adolescente os meninos da sua redondeza e depois o maior número possível de mulheres. Seu maior pavor é a possibilidade de ser estuprado pelos prisioneiros mais fortes: isto significaria uma condenação a se transformar em “garoto” para sempre (2006, p. 45).

A postura da voz narrativa, resultante da vivência que incorpora, ressalta a força do romance. Fica a dúvida: podemos confiar num narrador que procura autoafirmar a sua aparência destemida e que replica certos preceitos importantes no cárcere? E quais são os efeitos desse ponto de vista na construção da própria história? A primeira certeza é a de que não se pode acreditar completamente na veracidade das memórias. De um lado, porque há a fragilidade e os lapsos próprios à lembrança e, do outro, porque o sujeito que narra constrói uma “verdade” interessada. Não existem possibilidades de isenção, e a imagem do personagem é induzida por quem recria o passado sob a influência do presente.

O menino surrado pelo pai e o adolescente que percorriam as ruas de São Paulo atrás de dinheiro e de aventura são compostos a partir da perspectiva e da condição do adulto preso e malandro “de respeito”. Não existe estabilidade possível no presídio: é necessário reafirmar diariamente a retidão no proceder, a resistência às violências e a agressividade intimidadora. Todos esses aspectos são repisados na construção dos eventos-selecionados-da-biografia-de-criminoso-exemplar. Além de construir uma personalidade forte e decidida, o narrador omite informações para não entregar anti-gos parceiros de crime. Se não ser estuprado é um valor fundamental para entender a trajetória de Luiz, o outro é nunca delatar.

É preferível sucumbir às intermináveis sessões de tortura a acusar outro prisioneiro, mesmo que seja um inimigo. Não é mencionado, por exemplo, o nome completo e verdadeiro dos aliados e de nenhum torturador. A exceção é o nome e sobrenome de Henrique Moreno — responsável por despertar o interesse de Luiz pela leitura. “Apenas não podia falar quem foram meus companheiros nos assaltos reais. Dei nomes fictícios: Zé de tal, Mané de tal” (MENDES, 2005, p. 390). O procedimento do personagem é seguido pelo narrador consciente dos efeitos e das consequências da sua escrita.

É interessante que o narrador, embora mantenha alguns trejeitos próprios ao universo da cadeia, dificilmente utiliza as expressões ou gírias do mundo da malandragem. Quando o faz, explica logo em seguida. Há uma visão sobre o alcance da literatura nessas escolhas e uma tentativa de reconhecimento de parte da voz narrativa. De um lado, ele se mantém fiel aos fundamentos do crime, os quais consolidam a sua perspectiva de mundo. Do outro, busca se comunicar com pessoas estranhas aos termos usados entre os grandes ou pequenos bandidos. Esse alargamento do horizonte de recepção é marcado por profundos dilemas sociais. A varian-

te linguística dos presos é depreciada amplamente na sociedade. Por isso, o uso do registro “padrão” — pertencente à nossa literatura canônica impermeável aos discursos marginalizados — é intrinsecamente marcado por contradições, limites e conquistas. Fernando Villarraga Eslava sintetiza muito bem essa conjuntura tensa e desigual:

Porque se com ela [norma culta] os subalternos podem se afirmar enquanto sujeitos da vida literária, conquistar um lugar ao sol nas flexíveis fronteiras do *atual* campo literário, usufruir o direito de exibir seus nomes nas promíscuas prateleiras do mercado de bens simbólicos, isto é, podem assumir a condição de escritores oriundos e identificados com as margens da sociedade, sem esperar qualquer permissão procedente da ação solidária de uma entidade privada ou das benesses oficiais; ao mesmo tempo, então, esses sujeitos estariam presos à lógica dominante do universo letrado, às expectativas e às exigências da própria cultura que sempre os silenciou ou se nega a sua aceitação definitiva (2004, p. 49).

Em *Memórias de um sobrevivente*, aspectos da cultura do personagem são mantidos no estatuto de realidade que define o ângulo narrativo, enquanto a linguagem culta concentra as incongruências inerentes às injustiças econômicas que propagam preconceitos e atrasos no desenvolvimento humano e social. Todavia, a luta pelo direito de escrever na variante negada pela escolarização precária pode simbolizar um gesto de contestação e de irrisignação dos homens e das mulheres sufocados pela estigmatizada expressão renegada ou exótica. O autor pode privilegiar essa ou aquela modalidade linguística, porém as antinomias históricas não serão apagadas e integrarão o debate sobre a sua escrita. Não se espera que um sujeito pobre questione o privilégio da palavra e faça literatura de qualidade a partir de um ponto de vista marginal.

Voltemos às especificidades da feição narrativa de *Memórias de um sobrevivente*. A presença do emissor leal,

corajoso e justo, ou seja, que se autodefine, coloca em xeque certas impressões ou imagens que recompõe dos anos de juventude. Portanto, é importante analisar a representação da meninice de Luiz.

Há uma ausência de puerilidade nessas memórias. No trecho abaixo, fica clara a tentativa do narrador de se aproximar das sensações e do sofrimento do menino, no entanto, essa percepção própria à criança é deixada de lado ao longo da descrição do cotidiano violento.

Já tremendo, acovardado, quebrado em minha vontade, trazia a cinta o mais lentamente possível. Suas contas estavam todas arrebatadas de tanto ele me bater com elas. Começava a bater e eu a gritar, se ele descuidasse das portas e as deixasse abertas, Dinda entrava e avançava em cima dele, para me defender. Ele a curava e tornava a bater. Depois, já cansado, ia bater nela no quintal. Aquilo me doía mais que a surra. Corria para a casinha da cadela, e ela, esquecida já do que apanhara, ficava me lambendo os vergões, qual pudesse suavizá-los. Dinda, sem dúvida, foi o melhor amigo de minha infância (MENDES, 2005, p. 16).

Nessa passagem, cabe destacar o fluxo entre a intimidade afetiva e a impessoalidade narrativa do momento escrita. Ao se referir à Dinda, o narrador utiliza pelo menos três formas: ela, Dinda e cadela. O nome próprio é a maneira mais próxima e carinhosa de mencionar a companheira de surras. Esse tom concede certa dignidade ao bichinho que lhe defendia da fúria paterna. Na comparação, o chefe da família — que aqui é retratado anonimamente — é mais embrutecido do que Dinda. Além de denominá-la, o narrador recompõe a relação de cumplicidade e a igualdade entre os dois amigos. O menino é desumanizado pelo pai, na mesma medida que a resistência à agressividade e a compaixão humanizam a viralata. Luiz e Dinda são alvo do mesmo ódio irrefletido que sela a parceria-cheia-de-sentimento. No entanto, o termo *cadela* reintroduz a Dinda da recordação sensível na sua qualidade

de bicho e dá a ver a frieza do sujeito homem. Essa palavra seca remonta ao presente da narração no qual a visão da infância é suplantada pela ótica do adulto-despido-da-ingenuidade. Em seguida, voltamos ao sentimento afetuoso próprio à camaradagem. Nesse ponto, um dado relevante é Dinda ser o “melhor amigo” e não a “melhor amiga”. A mentalidade reflete a do pequeno Luiz que tem dificuldades para se relacionar com as meninas e estuda num colégio masculino.

Cabe dizer — ainda sobre o tratamento concedido às personagens — que a mãe de Luiz é chamada de mãe e de Dona Eida. A suposta impessoalidade do *Dona Eida* carrega em si um jeito bastante afetivo e respeitoso de referi-la — o que também acontece com o pai, embora seja menos frequente. A oscilação entre as duas formas de mencionar os pais traz à luz um afastamento vacilante frente aos fatos rememorados. O narrador mantém uma distância impassível ao recompor a família, suas frustrações e seus desgostos. Contudo, escorrega na sensibilidade das memórias e perde a aparência de durão. Essa recusa do sentimentalismo emana do presente descrente e incontornável da reclusão.

A atualização da lembrança não produz uma representação ingênua da infância. O ângulo narrativo reduzido responde à perda da visão desinteressada e lúdica da criança espancada diariamente, bem como formaliza a angústia da ausência de projeto de futuro. O passado e o futuro estão contaminados pelo negativismo intrínseco à realidade atroz sem chances de fuga. A prisão não dá espaço para utopias de qualquer tempo.

Uma das lembranças mais doloridas era a solidão em que eu vivia em casa e na creche. Tive poucos amigos. Dentro da pasta escolar, carregava um pedaço de cabo de enxada para me proteger dos meninos maiores. Imitava seu Luiz. Fora ele quem serrara aquele cabo, tirando um pedaço para si (MENDES, 2005, p. 20).

Esse excerto é outro exemplo da perda da inocência que é substituída por uma noção de revide. A resposta na mesma moeda isola o menino. Ele se sente fragilizado no ambiente doméstico (onde não pode se vingar do pai) e não tolera as provocações dos colegas. A ausência de uma imagem pura da criança é reforçada pela necessidade de sobreviver às surras em casa e na rua. Essa primeira fase da vida não é idealizada, uma vez que — naquele dia a dia — não havia margem para fantasia e doçura. Por isso, o estilo seco e direto é mantido, quando a infância e a adolescência são apresentadas, e essa unidade estética recupera o amadurecimento forçado e a dureza diária. O narrador não promove ou aprofunda o olhar e o pensar da criança, porque eles também são filtrados por uma razão que recupera e reafirma constantemente a sua resistência e a sua solidez diante das adversidades de longa data.

A nitidez do perfil destemido dos jovens e os eventos de perigo em que se metem produzem zonas de angústia, suspense e indecisão na história. A cada esquina do texto, uma reviravolta é esperada: a fuga, a captura ou o desfecho trágico. O que é reforçado por construções tais como — “a estratégia do assalto [...] parecia perfeita” (MENDES, 2005, p. 360), cuja imperfeição do tempo verbal antecipa insucesso do plano dos assaltantes até então bem-sucedidos. Outro exemplo é a passagem da chegada de Luiz à casa do amigo Oscar — o qual não teme a arma empunhada pelo companheiro. Nesse momento, o narrador menciona “se ele soubesse...” (MENDES, 2005, p. 310). A impressão latente é a do conflito iminente e a do possível desenlace trágico. Porém, a expectativa é quebrada, e a camaradagem não é abalada. A frase rápida, o horizonte encurtado e o andamento imprevisível parecem mimetizar a insegurança e a aflição do protagonista diante das incertezas do cotidiano de rapaz marginalizado.

Em *Memórias de um sobrevivente*, a intimidade entre os episódios remotos e o formato do texto é tamanha que a personalidade do menino Luiz é sucintamente definida pela palavra “quieto” entre dois pontos finais (MENDES, 2005, p. 13). Essas passagens curtas povoam o livro e configuram discursivamente o caminho da paulatina reclusão e do isolamento de Mendes ao longo do romance. E o período “um em cada cela” (MENDES, 2005, p. 364) poderia sintetizar as rupturas que caracterizam o seu afastamento da família, da sociedade e na prisão.

No trajeto completo, Luiz se separa da sua família, pois não concorda com atitudes de seu pai, por quem é violentamente agredido. Encontra-se e se desencontra dos companheiros, amigos e amores efêmeros ao longo de inúmeras prisões. E é separado do mundo, da “rua [que se torna] ficção, ilusão” (MENDES, 2005, p. 443), quando assume a autoria de certos crimes. Ainda, como se não bastasse, é isolado no próprio presídio — nas várias ocasiões nas quais é condenado a permanecer nas celas-fortes. Nesse sentido, o livro de Mendes não enaltece a história em detrimento de sua forma — pelo contrário — transfigura em arquitetura narrativa a carga biográfica. Por esse motivo, a realidade memorada é tão vital quanto a informação estilística que a assimila.

O cotidiano de reclusão — no qual o tempo era um faro — se abre para as aventuras e as aflições do jovem Luiz, numa narração que recupera a vivacidade da época. A ansiedade do prisioneiro que espera a passagem do tempo contrasta com uma escrita que acumula uma sucessão de episódios decisivos. O ritmo do romance é acelerado em contraste à realidade da composição em que o andamento temporal é lento — dada a rotina asfixiante da espera pela soltura. A recuperação dos anos livres não ressignifica apenas a infância ou a juventude, mas também a vida limitada pelas grades. *Memórias de um sobrevivente* não é um relato apenas sobre a prisão — a história no cárcere — é uma narrativa sobre o sen-

tido de liberdade e as suas limitações numa sociedade desigual.

Na cadeia, a dimensão descomunal do porvir sem perspectivas direciona o pensamento para o cotidiano em que se espremiavam as inúmeras experiências legais e ilegais. Há um descompasso entre o desenvolvimento rítmico dos dois mundos: o da rua, livre e desafiador; o do cárcere, fechado e limitado. Eles são complementares na sua contradição temática e estrutural. Os enunciados vivos e sintéticos carregam traços da juventude contestadora, que de alguma maneira o encarcera. Uma sucessão de eventos flui num jorro contido numa escrita-direto-ao-ponto, e o alinhamento de coordenadas marca a desenvoltura narrativa, costurada de fechamentos e de reinícios. O momento reflexivo de quem tem, pelos menos, trinta anos de pena é combinado no enunciado pontual e quase sem reflexões, que apontam para o tempo reduzido de quem tem muita coisa para fazer e conhecer e não pode. O muro da penitenciária é transposto pela ilusão da adolescência e deixa vestígios na escrita. O narrador sempre atento se desprende em ângulos narrativos tímidos — os quais acompanham por óbvio a trajetória do protagonista dando uma olhadinha ao redor.

Parece que Luiz quer consumir tudo, mesmo na sua impossibilidade, seja pela sua condição de pobre, seja pela sua situação de prisioneiro. Longe do ritmo monótono de quem está fora do jogo, a dinâmica interna do romance registra a permanência dos valores do sistema de consumo numa sociedade sem essa possibilidade legal. É um livro sobre a falsidade das chances reais de um jovem de classe média baixa conquistar e adquirir, ao mesmo tempo que é sobre as compras desenfreadas de um adolescente seduzido pelas mercadorias da TV. Tudo isso está inserido num contexto de repressão e fechamento político combinado com um milagre econômico. *Memórias de um sobrevivente* é produto tanto da conjuntura de violência estatal, quanto é resultado do fascí-

nio gerado pelas novidades que se contrapunham aos valores da sociedade conservadora e provinciana dos anos 60. Representa e internaliza as falsidades ideológicas do capitalista à brasileira em sentido amplo, numa conjuntura periférica e repressora, tanto em âmbito coletivo, quanto individual.

A ausência de limite do consumismo desenfreado é em si limitada. A liberdade carrega em si a falta de liberdade, e a sua falsidade pode dar num trabalhador doente, num morador de rua ou num bandido. E, no caso de Luiz, o consumo adquire sua faceta imaginária: tanto do que viveu, quanto do que deseja. O pretense isolamento social do preso é mentiroso, na medida em que ele também continua sendo um sujeito que se norteia pelos desejos, anseios e valores daqui de fora. A exemplo de tantos outros agentes da sociedade a quem estão renegados os privilégios do capital, o presidiário continua inserido nesse mundo e, mesmo quando improdutivo, permanece um consumidor em potencial. Por isso, o ritmo da vida e o da narrativa são marcados pela clivagem do tempo, de um lado, acelerado à medida da circulação do dinheiro e, do outro, reprimido pela maçante espera pelo fim da pena. A angústia advém do fato irremediável de não se estar na rua, onde as pressões econômicas podem ser contornadas de uma forma ou outra. À margem do sistema também se compra ou se dá um jeito. Como escreve Roberto Schwarz sobre os personagens de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins:

Segundo uma boa fórmula, a sociedade atual está criando mais e mais "sujeitos monetários sem dinheiro". O seu mundo é o nosso, e longe de representarem o atraso, eles são resultado do progresso, o qual naturalmente qualificam. No íntimo, o leitor sente-se em casa com eles, pois tendem a realizar o sonho regressivo comum da apropriação direta dos bens contemporâneos (SCHWARZ, 1997, s/ p.).

Nos "estreitos limites a que lhe coagem a gramática e a lei" (RAMOS, 1987, p. 8), Mendes conquistou a fluência tex-

tual numa sintaxe incisiva, como quando se sentia livre numa cela-forte ao percorrer os romances de Dostoiévski, John Steinbeck, Górkki, Erico Veríssimo, entre outros. E é nesses momentos de solidão que se apropria dessa outra cultura tão “marginal e secreta” quanto a produzida dentro do cárcere (MENDES, 2005, p. 180). *Memórias de um sobrevivente* é o “equilíbrio” entre a cultura humana e social — descoberta inicialmente nas conversas com Carlão e Henrique Moreno — e a do crime, assimilada durante a infância e a adolescência nos estabelecimentos de atendimento socioeducativo. É a conciliação aparentemente inconciliável de duas perspectivas de vida: uma falsamente livre e irreprimível e outra de clausura e de arbitrariedade. Por isso, coexiste certo *lirismo cotidiano* mesmo nas cenas nas quais há a representação da crua brutalidade irrefreada:

Tiram os panos. Protegeram a carne do cano, não deixaram marcas. A perfeição do torturador é causar o maior volume de dano e jamais deixar vestígios. Mandaram que me levantasse. Tentei. Não senti as pernas. Parecia um monte de roupas molhadas, moles. Da cintura para baixo, não existia. Assustei-me. Era como após as surras de meu pai, o alívio era tão grande que até dava uma espécie fina de prazer. Ficava a dor, mas era uma doce dor (MENDES, 2005, p. 75).

As pancadas de cassetete já findaram nesse excerto. Todavia, o fragmento ainda ecoa as reverberações de sons de baixa tonalidade, como se ressoassem os golpes surdos do ferro no corpo do menino. Nas palavras “pano, cano, dano”, o efeito das consoantes plosivas no início dos vocábulos, o qual se propaga nas reiteraões de vogais de timbre fechado e nasalizado, assemelha-se demasiadamente à força reprimida do braço do soldado que se prolonga no bastão e explode com violência na “carne” da criança. O incipiente impulso de energia encontra a resistência passiva no correr dessas letras, igualmente ao que ocorre na cena da tortura.

Na escolha de “monte, molhadas, moles”, o intento expressivo parece distinto daquele do primeiro trio. Essa sequência é constituída de um quase ininterrupto fluxo sonoro de intensidade amena, produzido pelo encadeamento de vogais também de tom reduzido, nasais e laterais. A agressão inicial é mitigada nessas repetições, como o é na cena de tortura. E resta apenas a tentativa de recuperar a energia das pernas que estão em frangalhos após as sucessivas estouradas.

A implicação das escolhas lexicais fica ainda mais importante quando se percebe a retomada contínua da palavra “dor”. Ela aparece repetida por três vezes: duas de modo substantivado e outra por paridade fonética em “torturador”. Essas reiterações caracterizam o sentimento infligido pelo soldado no prisioneiro, cuja sensação relembra as surras do pai. Ainda, o uso de “torturador” — como modo de distinguir o militar que o espancava — enaltece o emprego do presente do indicativo com o sentido de situação imutável: “A perfeição do torturador é causar o maior volume de dano e jamais deixar vestígios” [...]. Desse modo, o escritor demonstra de maneiras distintas que o agente da violência traz em si a sua causa.

Por fim, o eco da parte final e o uso do verbo no passado imperfeito configuram a extinção paulatina do sofrimento do corpo, cuja marca nunca se apagará completamente do sujeito. Com a análise do excerto, é evidente que a composição narrativa não fica ileso às recordações de Luiz. Pelo contrário, as frases e as características da construção dos períodos repercutem o representado e o vivido nesse romance autobiográfico. Assim, a agilidade discursiva sintomática da dialética entre o anseio de liberdade e os limites da condição social empobrecida colada à repressão violenta aproximam algumas soluções estéticas de Luiz Alberto Mendes das realizadas por demais autores brasileiros — tais como: João Antônio, Rubem Fonseca e Luiz Ruffato.

Nos versos de Carlos Drummond de Andrade: “o medo, com sua física, tanto produz: carcereiros, escritores, esse poema; outras vidas” (ANDRADE, 2000, p. 27). No romance autobiográfico de Mendes, tanto o medo (“o instrumento mais utilizado e aproveitado naquela sucursal do inferno” (MENDES, 2005, p. 300)), quanto os demais sentimentos e fatos maléficos e benéficos ensejados num contexto autoritário e violento enformam a história de *Memórias de um sobrevivente*. A maneira de narrar internaliza a ambição por uma ideia forte e vaga de liberdade — que é difundida pelos incipientes meios de comunicação e incorporada pelos novos ídolos de calça *Lee* ou pelos malandros de revólver, num quadro de repressões. O relato adquire uma velocidade contida que se expressa através dos numerosos recomeços, seja na sucessão de períodos curtos, seja na troca de ângulos narrativos. Os parágrafos sucintos e a linguagem dinâmica são permeados por um lirismo cotidiano ferido pela violência e produzem um texto no qual forma e conteúdo se iluminam e possuem igual importância.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do povo*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000, 205p.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades / Ouro sobre Azul, 2010, 283 p.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Ed. 34, 2009, 147p.
- ESLAVA, Fernando Villarraga. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 35-51, jul/dez. 2004.
- MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado) — Faculdade de Letras, PUCRS, 2014. 252 f.
- MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Cia de Bolso, 2009, 416p.

MENDES, Luiz Alberto. Escrevo livros, mas não sou visto como escritor. In: *Revista Fórum. Entrevista concedida a Leonardo Fuhrmann*. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/semanal/luiz-alberto-mendes-escrevo-livros-mas-nao-sou-visto-como-escritor/>.

MENDES, Luiz Alberto. Os livros me salvaram! In: *Livre Opinião — Ideias em Debate*, 14 de ago. 2014. Entrevista concedida à equipe da Livre Opinião. Disponível em: <https://livreopiniao.com/2014/08/14/entrevista-com-o-escritor-luiz-alberto-mendes-os-livros-me-salvaram/>. Acesso em: 12 de dezembro de 2019.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, 4 v.

SALOM, J. S. La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica. In: *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n. 88, p. 235-264, dez. 2014.

SCHWARZ, Roberto. Cidade de Deus. Mais!, Folha de São Paulo, 07/09/1997. [Compilado em: SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. 163-171].

SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 95, p. 83-97, mar. 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Novos Escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, Memórias de um Sobrevivente. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 27, p. 35-58, jan/jun. 2006.

WETERMAN, Daniel. Ministro afirma que massacre não pode ser explicado por guerra entre facções. In: *Estado: O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 jan. 2017.

[Recebido em: 16 fev. 2022 — Aceito em: 20 set. 2022]

BENO COMO REPRESENTAÇÃO TRANSGRESSORA EM AL BERTO NA OBRA *LUNÁRIO*

Erivaldo Santos de Sousa¹

Resumo: Alberto Raposo Pidwell Tavares (1948-1997) que usou o pseudônimo de Al Berto foi uma das grandes expressões da literatura contemporânea lusitana da sua época. A narrativa do seu romance *Lunário* (1988) trata de uma escrita metamorfose da qual pode se perceber na trama um jogo de corpos dos personagens entre rostos, cidades e bares. O autor-narrador-personagem se inclui na atmosfera notívaga, se multiplicando, que os filósofos franceses Deleuze e Guattari irão chamar de *corpo sem órgãos*. A proposta deste artigo é abordar o comportamento nômade do poeta Al Berto representado no personagem Beno, seu *alter ego* e outros personagens na obra *Lunário*. O seu comportamento antissistema, no que tange as viagens, a escrita e a ruptura da sociedade convencional, permite um olhar crítico diante da sua literatura transgressora, homoerótica. A presente narrativa do *Lunário* reflete a caminhada urbana, labiríntica e noturna de Al Berto de forma fictícia, expondo um sujeito *flâneur*, aquele que evidencia, vagabundeia nas ruas, sem pouso fixo. Al Berto foi um escritor errante e sua afinidade com os poetas estadunidenses, os beatniks, — sinalizaram o movimento da contracultura dos anos de 1960 — serviram de influxos nas suas poesias, contando também com o poeta maldito Rimbaud do qual Al Berto inspirava forte admiração pelo seu comportamento rebelde e nômade. A literatura al bertiana se dis-

¹ Graduado em Licenciatura e Bacharelado em Letras Vernáculas pela UFBA; Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) na Linha 1: Leitura, Literatura e Identidades (UNEB); Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA). Endereço eletrônico: erivaldodesousa1976@gmail.com.

tancia da literatura tradicional, carregando consigo marcas de uma literatura marginal, desterritorializada. A maior paixão do poeta era escrever e viajar, conhecer lugares incertos. Se disciplinava para escrever as viagens que fizera, registrava tudo num caderno de notas do qual era seu confessor e que compusera a sua obra-vida.

Palavras-Chave: Al Berto. Beno. Transgressor. Lunário.

BENO AS TRANGRESSIVE REPRESENTATION IN AL BERTO IN THE LITERARY WORK *LUNÁRIO*

Abstract: Alberto Raposo Pidwell Tavares (1948-1997) who used the pseudonym Al Berto was one of the greatest expressions of contemporary lusitanian literature of his time. A narrative of his romance *Lunario* (1988) talks about a metamorphosis writing in which we can notice in the plot a game of bodies of the characters among faces, cities and pubs. The author-narrator-character includes himself at the night-bird atmosphere, multiplying himself, it is what the French philosophers Deleuze and Guattari will name *body without organs*. The proposal of this article is approach the nomadic behaviour of the poet Al Berto represented in the character Beno, his *alter ego* and Other characters in the literary work *Lunario*. His antisystem behaviour in the field of trips, writings and in the break of conventional society allows a critical view of transgressive, homoerotic literature. The current narrative of *Lunario* reflects the urban walk, labyrinthic and night-bird of Al Berto in a fictitious way, showing a *flâneur* subject, one who shows, walking at random in the streets, without a harbour. Al Berto was an errand writer and his affinity with the North-American poets, the beatniks, signalled the beginning of the counterculture movement in the 1960'- served

as influences in his poems, also inspired by the meledicent poet Rimbaud for whom Al Berto had great admiration for his rebel and nomadic behaviour. The al bertian literature is far from the traditional literature, carrying with it traces of a marginal, de-territorialized literature. The greatest passion of the poet was to travel and to write getting to know uncertain places. He disciplined himself to write the trips he had done, registering everything in his book of registers which was his confessional register and which composed his literary work-life.

Key words: Al Berto. Beno. Transgressive. *Lunario*.

Um poeta insurreto

detesto escrever. não sou escritor pertencendo a qualquer turva academia de café. não faço mais nada senão escrever e não estou a preparar as mortais obras completas. vegeto por dentro da minha escrita. assumo a produção e a gestão do meu próximo lixo. de qualquer forma só sei escrever não sei fazer mais nada
(AL BERTO, 2017[1987], p. 44)

Alberto Raposo Pidwell Tavares (1948-1997), que usou pseudônimo de Al Berto. Filho de uma família rica por parte paterna, britânica. Seu pai, Alberto Pidwell Leal Tavares morre em um acidente de carro e sua mãe, Margarida Emília Simões Raposo Pidwell Tavares de família humilde e lusitana passara a viver uma vida tensa, depois da morte do seu marido, criando Al Berto e mais dois irmãos ainda crianças: Maria Cristina R. P. L. Tavares e António Cândido R. P. Tavares. Margarida Pidwell pressionada pela avó paterna dos seus filhos. Avó paterna de Al Berto era uma senhora bastante ríspida, que exigia a posse das crianças alegando que Margarida Pinwell, não tinha condições de criar sozinha as crianças. Mas sua mãe criou-os, educou-os e honrou o papel de pai e mãe ao mesmo tempo, mesmo com algumas interferências

dos avós paternos que de alguma forma também influenciaram na educação das crianças.

Al Berto com toda essa turbulência familiar, esse vai e vem, ora família paterna de uma parte, ora família materna de outra. Se desagrega do berço familiar para viver uma forma de vida fora da ordem estabelecida, distanciando do núcleo da família tradicional. Ainda na sua fase escolar estudou e formou em artes plásticas. Al Berto foi exilado na Bélgica nos anos de 1967, ano seguinte, 1968, eclodia o movimento da contracultura. Na Europa, especificamente na França, surgira um dos movimentos pioneiros da contracultura, o Maio de 1968. Em outros países da Europa e Estados Unidos das Américas foram surgindo desde então subgrupos internacionais de linhas subversivas expandindo-se para outros cantos do mundo. Sobre esse movimento da contracultura, explica o pesquisador Carlos Alberto Messeder Pereira (1983) em seu livro intitulado *O que é contracultura?*

Tratava-se, de fato, de um movimento de contestação que colocava frontalmente em xeque a cultura oficial, prezada e defendida pelo Sistema, pelo *Establishment*. Diante desta cultura privilegiada e valorizada, a contracultura se encontrava efetivamente do outro lado das barricadas (PEREIRA, 1983, p. 19).

Na fuga para Bélgica, Al Berto estudou artes plásticas, mas no seu regresso para Portugal, já tinha decidido em desistir da pintura, passando a se dedicar à literatura, especificamente a poesia. Sua vida então passou a ter uma tenaz ligação entre escrita e viagens. Esse seu comportamento radical de viajante e escritor, presente na sua vida *underground* que também pode ser encarado como uma forma de vida transgressora, relata aventuras em países que passara.

Assim, é através do seu romance *Lunário* (2012 [1988]) e outras biografias críticas trabalhadas neste artigo que têm

como intuito identificar traços errantes. Traços nômade dos quais Al Berto tanto almejou e, pois, em prática na sua vida de maneira sinuosa e rebelde.

O poeta lusitano viajara sempre em trens, aviões e navios. Antes de viajar fazia pesquisas minuciosas em mapas geográficos para encontrar cidades muitas vezes desconhecidas, bem ao estilo rimbaudiano. As suas aventuras de escritor andarilho e viajante gerou um pseudo diário. Caderno de anotações das suas viagens que fizera, trata de um confessional, um laboratório de escrita do qual Al Berto registrava cada momento da sua vida. Sempre em busca do seu *eu* experienciando *outros*. Em um trecho do livro *Lunário* o autor-narrador-personagem menciona a sua constante fuga, pensada e articulada, sem raízes, sem lugar fixo.

Mas nunca fugiu precipitadamente. Cada fuga era preparada com paciência e minúcia. Perdia noites traçando percursos complicados num mapa. Escrevinhava notas numa agenda com os cantos das páginas ratados e sujos. Consultava rotas marítimas, horários de comboios, de barcos e aviões (AL BERTO, 2012 [1988], p. 20-21)

Al Berto realiza uma literatura antiautoritária que se distancia do cânone literário, ou seja, produz uma literatura de cunho transgressora, que não consta nos padrões convencionais. O escritor associa viagem, escrita e vivência, do qual flerta com os princípios e valores dos poetas malditos do século XIX, Rimbaud, Verlaine, Poe, Mallarmé, dentre outros. Esses poetas tiveram grande influência de Charles Baudelaire. Essas referências de escritores malditos vão ser bastante significativas na literatura al bertiana. Como menciona Manuel de Freitas (1999) em seu livro intitulado *A noite dos espelhos*,

A transparência das alusões quase dispensa comentários. De um modo fluido e perifrástico, são evocados Mallarmé, Poe, Rimbaud, Bruce Chatwin (a metonímica "patagônia"), Rimbaud e,

eventualmente, Herberto Helder (“os passos em redor”), sem esquecer “o negrume dos mares de melville”. À exceção talvez de Poe — e seguramente de Mallarmé — estamos perante *modelos* que se vão de fato fazer sentir, com maior ou menor intensidade, na poesia de Al Berto (FREITAS, 1999, p. 14).

O livro *Lunário* tem essa característica transgressora, homoerótica, identificada com o cotidiano do escritor e representada pelo seu personagem fictício, Beno. O romance também é carregado de um ambiente marginalizado de sujeitos: drogados, andróginos, rebeldes, traficantes, homossexuais, solitários, escritores e mais do que nunca, viajantes, sem pouso fixo. Assim, o autor-narrador-personagem assume uma postura errante, apaixonado pela escrita livre, sem fronteiras e antiautoritária. A atmosfera, o lugar, pelo qual se passa a narrativa do romance *Lunário* também se pode afirmar que é um ambiente de fuga, sombrio, mas também de grande criação literária, pois traz à tona uma narrativa de uma literatura marginal, boemia como evidenciou os poetas malditos do século XIX, já mencionados acima. Al Berto, ou Beno, foi esse sujeito que alugava quartos de pensões para descanso das suas viagens. Era também nessas pensões chulas que criava e planejava a sua literatura de viagem, mas não ficara por muito tempo, sempre em escape. Baudelaire, poeta francês do século XIX, também foi um sujeito transgressor da sua época, um *flâneur*, alugava quartos de pensões, mas não ficara por muito tempo, suas passagens eram rápidas, evitando os custos do aluguel. Sobre afinidade literária e transgressora de Al Berto com Baudelaire, menciona Freitas:

É sabido que Baudelaire, leitor e tradutor de De Quincey, foi também autor — e em certa medida a personagem — de *Les Paradis Artificiels*, obra em que avalia as vantagens e desvantagens do álcool e do haxixe. O próprio Al Berto chegou a relacionar com Baudelaire o gosto imoderado pelas substâncias alteradoras da consciência que exaustivamente nomeou. Não julgo, porém, que tenha sido esse o

mais importante contributo baudelaireano para a de Al Berto (FREITAS, 1999, p. 16).

As ruas, as drogas, os bares, a prostituição, a vida noturna e boemia compõem a narrativa do romance *Lunário*. A fuga! O livro compõe sete capítulos que são intitulados: Crepúsculo, Lua Nova, Quarto Crescente, Lua Cheia, Quarto Minguante, Umbria e Cântico. Três (capítulos) fenômenos naturais e quatro (capítulos) fazes lunar, demonstrando a noite e o amanhecer (alvorecer) das ruas e as viagens incessantes. Assim, em *Lunário* fica perceptível o quanto a sua narrativa é híbrida, pois o autor-narrador-personagem expõe grande afinidade com a música *underground*, a exemplo, do grupo de rock, Velvet Underground, fundo musical do romance, sempre tocada nos bares como o Lura e o Stars, bares frequentados pelos personagens da obra. O autor também menciona na narrativa a relação com a pintura, se referindo ao pintor francês Monet, em uma breve passagem no livro,

— Que raios! Na sua idade, uma senhora [Alba] já... rua daqui, não é permitido dançar no meio dos nenúfares do senhor Monet. Rua, por favor, rua! Que isto não é nenhuma pista de discoteca nem uma aula de canto... são os nenúfares, entendeu? Isto é um museu... muuuuuseu! (AL BERTO, 2012 [1988], p. 74).

Portanto, a literatura al bertiana tem um grande influxo com a música, a pintura, dentre outras artes, como, por exemplo, o cinema e a fotografia. Todas essas artes, o poeta se relaciona sempre no âmbito antiautoritário, na perspectiva livre e radical da sua literatura.

Reflexo da rebeldia, notívaga e nômade

A verdade é que desde os quinze anos nunca mais parei de viajar. Atravessei cidades inóspitas, [...] mudei de casa quarenta e quatro vezes e conheci

corpos que deambulavam pela vasta noite...
Avancei sempre, sem destino certo.
(AL BERTO, 2012 [1993], p. 9)

Al Berto sempre foi um sujeito que viajara em busca de outros lugares dos quais não tinham ideia donde se pisava, ou seja, não conhecia as pessoas que ali habitavam, ou as ruas que ali caminhava. Se envolvia de corpo e alma em atmosferas mórbidas, aos riscos duma experiência de vida marginalizada bastante presente em sua narrativa de escritor errante. Portanto, é trabalhado aqui passagens do romance em prosa poética *Lunário* do poeta Al Berto. Serão abordados traços que remetem o nomadismo do personagem e protagonista, Beno, o seu comportamento homoerótico e/ou andrógino. Além de outros personagens mencionados como desvios comportamentais e culturais representados em sua narrativa. Ressalta o autor, “Beno inventou assim tantos rostos, tantas máscaras, como quantas cidades habitou ou atravessou. [...] Evitava que as cidades e seus habitantes se habituassem demasiado à sua presença, de dia a dia mais andrógina” (AL BERTO, 2012 [1988], p. 20). A sexualidade desregrada, a questão do âmbito noturno que acontece em toda a trajetória da obra, por exemplo, nas cidades, nos cafés, nos bares, nas drogas, nas prostituições e outros redutos. Tudo isso tratado pelo autor-narrador-personagem, representado por Beno, um sujeito rebelde, notívago e nômade. “Uma outra cidade se levantava assim que o dia recolhia. Cidade de excessos e de abismos, sangue e de música, de drogas e de sexo, de banalidade e de beleza” (AL BERTO, 2012 [1988], p. 43) Alguns personagens são mencionados como destaque no romance, a exemplo, de “[...] Lúcio, Gazel, o putto louro [Nému], e também Zohía e Alba, Alaíno e Kid, rostos, cidades, corpos...” (AL BERTO, 2012 [1988], p. 36) personagens que darão um tom marginal e dos quais agregam todo um corpo do personagem Beno, “[...] crescia dentro dele [Beno] a certeza de que Nému, e todos os outros, eram agora órgãos do seu corpo, faziam parte dele — e, dis-

persos, vivos ou mortos, pertenciam-lhe para sempre, enquanto vivesse” (AL BERTO, 2012 [1988], p. 150). Sobre a questão do personagem-narrador pós-moderno que é bastante perceptível no romance *Lunário*, se trata do autor-narrador-personagem, Al Berto *alter ego* de Benó, e outros personagens que compõem toda a trama do romance.

Diante disso tudo, é mencionado uma breve passagem do livro *Mil platôs* dos filósofos Deleuze e Guattari (1995 [1925]), dos quais explicam a questão do *corpo sem órgãos*, do corpo múltiplo, desse corpo soma, que não está nem no início, nem no meio e nem no fim, mas integra a tudo ao mesmo tempo, *o corpo sem órgãos* que se trata dessa fusão de corpos. No romance *Lunário* percebe-se a trama que envolve os personagens em um só corpo, ou seja, Benó se funde a outros personagens, tornando-se um único corpo. Benó, portanto, é um corpo sem órgãos, antissistema que se rebela contra a sociedade hegemônica.

Um corpo sem órgãos não é um corpo vazio e desprovido de órgãos, mas um corpo sobre o qual o que serve de órgãos se distribui segundo movimentos de multidões, [...] O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, [...] O corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1995 [1925], p. 43-44).

Sobre a marginalidade dos personagens na obra *Lunário*, o autor expõe:

Uns tinham fugido de casa dos pais, outros tinham-se exilado voluntariamente do mundo. Viviam espalhados por apartamentos de subúrbio, ou tinham viajado para países distantes donde raramente regressavam. E, dos que seria necessário fazer para não sucumbir em tamanha desolação. Nenhum deles tentara sequer explicar aos outros que estranho vazio se apoderara de si (AL BERTO, 2012 [1988], p. 95).

Percebe-se, portanto, nessa passagem do romance *Lunário*, uma juventude marginalizada que não se encaixa

com o padrão de vida estabelecido, que negam o vínculo da família nuclear, para viver uma vida livre. Sem dogmas, sem regras, sem autoridades. Se tratam de sujeitos em constates fugas, uma pequena parcela de pessoas desterritorializadas, sem moradas fixas e de um comportamento contracultural, em oposição a sociedade convencional. Sujeitos fora da ordem estabelecida. Bandos, nômades como diz, Hakim Bey (2004 [1991]), em seu livro intitulado TAZ: zona autônoma temporária.

A família nuclear, com suas conseqüentes “dores edipianas”, parece ter sido uma invenção neolítica, uma resposta à “revolução agrícola” com sua escassez e hierarquia impostas. O modelo paleolítico é mais primário e mais radical: o *bando*. O típico bando nômade ou seminômade de caçadores/coletores é formado por cerca de cinquenta pessoas (BEY, 2004 [1991], p. 23).

É no capítulo de título *Crepúsculo* que o autor faz um apanhado da trajetória de vida de Beno. Um Beno andarilho, errante, e desapegado com os bens materiais, menciona o escritor,

‘Sempre levei na bagagem muito pouca coisa’, pensou Beno, esticando o pescoço para frente de modo a seguir o voo sinuoso duma gaivota no enquadramento da janela. ‘Uma ou duas camisas, t-shirts, dois ou três pares de calças e uma infinidade de minúsculos objetos que nunca me serviam para nada. Viajei com o absolutamente necessário. E ao chegar a qualquer lugar comprava o que me fazia falta, depois, assim que prosseguia caminho, deixava tudo fora. Sempre achei que o que me era útil e indispensável num sítio deixaria de o ser noutro...’ (AL BERTO, 2012 [1988], p. 11).

Percebe-se então, um Beno deslocado, um indivíduo que viajava com pouca bagagem, com um número pequeno de roupas e outros pequenos utensílios. Beno, não tinha morada fixa e era um indivíduo notívago, das noites, das cida-

des. Afirma o autor nas palavras de Beno, “Nesse tempo, não tinha casa nem lugar certo para morar. Durante anos morei em casa de amigos ou em quarto de pensão, [...] e em mim evocavam encontros felizes, fortuitas complicidades, ou simples travessias da noite das cidades” (AL BERTO, 2012 [1988], p. 12). Beno era um desses jovens errantes, boêmios que trocavam os dias pelas noites. Mas também se isolava para o embrutecimento do mundo. “De resto, não tinha mais contatos com o exterior” (AL BERTO, 2012 [1988], p. 14). Fascinado pela noite, Beno dizia, “O coração da noite, o eixo das paixões onde sempre movi. O pulsar vertiginoso do mundo...” — balbuciou Beno (AL BERTO, 2012 [1988], p. 15).

Para nível de contexto com essa realidade nômade de Beno, é mencionado uma breve passagem do livro de Walter Benjamin (1989) intitulado *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, do qual o autor influenciado pelo poeta Baudelaire vai tratar de uma de suas alegorias que é o *flâneur*. O *flâneur* é esse indivíduo noturno, andarilho, boêmio, vagabundo que se opõe ao modelo burguês, capitalista. O conhecedor das ruas, dos bares e de todo o sobejo da sociedade hegemônica. Afirma Benjamin,

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias (BENJAMIN, 1989, p. 35).

Tudo isso, mencionado acima, na citação de Benjamin, vai ter um grande influxo com a vida noturna de Beno, pois Beno flanava com as cidades. Um sujeito de vida intensa, andarilho de becos e vielas. Aventureiro que experimenta a viver ao sabor de uma realidade frenética em constatação perigosa. Sujeito vagabundo desacreditado do sistema social.

Em outra passagem do livro de Benjamin, ele menciona:

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. Então vem a fome. Mas ele [o *flâneur*] não quer saber das mil e uma maneiras de aplacá-la. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio (BENJAMIN, 1989, p. 186).

Retomando a questão de Beno, sujeito transgressor na obra *Lunário*, percebe-se no romance traços do personagem, Beno, como um sujeito envolvido na prostituição, um rapaz de programa. Beno, passa a se relacionar com uma mulher muito mais velha do que ele, em troca de dinheiro. Mas não é consumado o ato sexual e sim a posse do dinheiro.

E via agora, com nitidez, o dia em que trocara o corpo por... já não se lembrava o quê, nem quanto. E a noite em que o vendera a uma velha completamente t.s.; [...] A velha metera os dedos na cona e lambuzara-se com a lama e quisera que Beno lhe mordesse a cona, enquanto gritava que era ela o “sumo da terra”, que era ela a “esporra das estrelas, [...] Beno acabara por vir-se para o chão e fugira com o dinheiro (AL BERTO, 2012 [1988], p. 50).

Sobre a prostituição ressalta Benjamin,

[...] a revolta sexual contra o amor não tem origem apenas em vontade fanática, obsessiva de prazer, mas pretende ainda submeter a natureza e conformá-la a esta vontade. Ainda mais nítidos se tornam os traços em questão, quando se considera a prostituição não tanto como um elemento antagônico ao amor, mas sim como a sua decadência (BENJAMIN, 1989, p. 242).

Em seguida a narrativa do romance *Lunário*, ou melhor, a trajetória de Beno como um jovem noturno, perpassa em um bar e/ou boate gay, primeiro encontro com o personagem, Nému, que se apaixona por Beno e passam a viver um relacionamento intenso. “Beno despiu-se. O rapaz [Nému] puxou-o para si beijaram-se e amara-se sem descanso manhã adiante” (AL BERTO, 2012 [1988], p. 57). Em outro momento da narrativa aparece uma outra personagem chamada Alba que também era apaixonada por Beno e tinha um filho juntos, fruto dessa paixão, chamado Silko. Criara uma espécie de amor livre: Nému, Alba e Beno. Todos sabiam do relacionamento e havia nessa tríade amorosa, respeito e amizade. Além de contar também com a quebra da moral instituída pela sociedade hegemônica.

Daí em diante fica a trama, o jogo da história homoe-rótica, se Beno é homossexual ou bissexual. Outras experiências sexuais são abordadas na narrativa, como, por exemplo, a androginia do personagem Kid, da qual o escritor menciona esse comportamento andrógino narrando a morte do personagem. “Estava assim vestido de forma esquisita, com umas peças de vestuário masculinas e outras femininas. Estava maquiado com exagero, tinha os olhos e os lábios pintados de negro” (AL BERTO, 2012 [1988], p. 100). E o comportamento andrógino do próprio Beno. Afirmara o autor, sobre a condição sexual de Beno,

[...] Beno dissera que lhe era completamente indiferente que a pessoa com quem partilhasse sentimentos, ou emoções, fosse deste ou daquele

sexo. Nunca tivera necessidade de justificar, ou afirmar, a sua sexualidade — como alguns dos seus amigos faziam, até ao cansaço e à vulgaridade, com espanto (AL BERTO, 2012 [1988], p. 81-82).

E completava o argumento:

A 'moral' era uma treta que não lhe dizia respeito. Era-lhe alheia, pura e simplesmente alheia. O que sempre o fascinara e seduzira era o amor, a amizade e a paixão que cada ser pode dar como um dom, e receber como uma dádiva. Sobretudo, era a qualidade intemporal dos sentimentos e dos prazeres que o atraíam, e isto, nada tinha certamente a ver com este ou aquele sexo (AL BERTO, 2012 [1988], p. 82).

Pois, então, o romance *Lunário*, traz elementos da contracultura, como a questão das viagens e a oposição com a cultura dominante. O romance destaca uma juventude marginalizada da qual rompe com o modo convencional da sociedade vigente. Uma juventude sem morada fixa. Jovens notívagos envolvidos com drogas, sexo e prostituição. Mas, essa juventude também mantinham um intenso laço de amizade. Cada jovem com sua função artística literária, escreviam um ao outro.

Assim, segue a sua trajetória de nômade, errante das cidades noturnas e decadente. Beno continua a caminhar solitário, como dantes:

Começa a nevar. Caminhou mais depressa, meteu as mãos nos bolsos, levantou a gola do casaco e pensou: 'A minha vida foi um percurso obscuro, sem finalidade, errante... mas para que estarei eu a pensar nisto? errante... onde cada pergunta feita não obteve necessariamente uma resposta. E talvez não houvesse resposta nenhuma, apenas perguntas... perguntas que se corroeram umas nas outras' (AL BERTO, 2012 [1988], p. 150).

Beno tivera perdas dos amigos(as), outros viajaram como no caso de Alba, Alaíno e Nému. O seu grande parceiro

das noites; o Kid, morre, e seu corpo foi encontrado com fortes maquiagens sentado em um banco de uma praça; Zohía, enlouquece e é internada em uma clínica psiquiátrica. Beno então, são os rostos, as cidades e os corpos de uma delirante realidade errante e notívaga. O corpo múltiplo, o *corpo sem órgãos* como afirmara Deleuze e Guattari, esse corpo sem órgão “Pode ser uma casa, um cômodo de casa, tantas coisas ainda qualquer coisa” (DELEUZE; GUATTARI, 1995 [1925], p. 43). Portanto, a narrativa do romance *Lunário* é essa escrita metamorfose, donde autor-narrador-personagem se fundem, Al Berto *alter ego* de Beno e outros personagens.

Fora do sistema

As viagens estão intimamente ligadas aos meus livros. Àqueles que o tempo destruiu, tornou impublicáveis — ou eu rasguei, queimei, perdi (AL BERTO, 2012 [1993], p. 12)

Al Berto escolheu sua forma de vida — nômade, transgressora, andarilha, poeta, andrógina, homoafetiva — evidenciando um período, pós-ditadura ou pós-74. Período do qual findou o regime totalitário de Salazar em Portugal pela Revolução dos Cravos e início da *democracia* no país. Essa *democracia* lusitana abriu espaço para as artes de forma geral, proporcionando uma forte expressão em diversos campos: na música, no cinema, na literatura, na cultura, na economia e na política do país. Portugal, Pós-74, ainda com muitos resquícios conservadores gerou uma parcela de jovens inconformados com a realidade lusitana. Al Berto, se insere nesta realidade como um sujeito transgressor que colide com aquelas normas estabelecidas na sociedade. A literatura al bertiana é de expressão contestadora e de grande influência do movimento de intelectuais estadunidense

dos anos de 1950 *beatnik*², grupo de poetas que serviu de ponte para a eclosão do movimento da contracultura nos anos de 1960.

Al Berto foi um sujeito insurreto, poeta radical, contra o sistema autoritário e/ou totalitário. A literatura al bertiana é uma literatura de trânsito que permite um olhar inter(in)disciplinar da qual rompe qualquer fronteira. Não se trata de uma literatura tradicional, nem estática. Para isso o escritor trabalhou fortemente a sua escrita. Por conta disso, o poeta buscava (in)disciplina para escrever e viajar. Escrevia por que gostava de escrever, não havia outra paixão. Viajava com a companhia da sua mala da qual carregava algumas *coisas*, o necessário para a sua sobrevivência. Sempre em fuga, um nômade em busca de outros lugares, de outras vidas, de outras realidades. “Vivia como nômada. [...] Habitou-se aos calores sufocantes. Os climas tornaram-se-lhe familiares, deslocava-se através deles, ciclicamente, [...] guiados pelas estrelas, alheios ao mundo, dormindo onde calha” (AL BERTO, 2012 [1988], p. 22). Nesse pequeno trecho do romance *Lunário* percebe-se o quanto Al Berto era esse sujeito solitário e nômade, um conhecedor do tempo. O nomadismo trata-se de uma prática que é secular, que fora praticado por grandes navegações, no período colonial e que também se pode entender na contemporaneidade como ato de fuga, autoconhecimento e de trocas de experiências de sujeitos que praticam o nomadismo, ou bandos que se rebelam contra o sistema. Ou seja, o nomadismo pode ser entendido para o bem (transformação, conhecimento do sujeito, contra países imperialistas) ou para o mal (domínio político,

² Trata de um movimento que surge nos Estados Unidos das Américas, nos meados dos anos de 1940, primeiro levante, e nos anos de 1950, o segundo levante. Conhecidos também como Beat Generation foi um movimento de sujeitos marginalizados, nômades que viajavam em vagões de trens e navios. Andarilhos que negavam qualquer tipo de envolvimento com o sistema capitalista. E sempre estavam inseridos nas produções artísticas *undergrounds*, especificamente a poesia marginal.

cultural ou religioso de um determinado povo). Sobre esse fenômeno explica o sociólogo francês Michel Maffesoli (2001),

[...] qualquer que seja o nome que se lhe possa dar, a errância, o nomadismo está inscrito na própria estrutura da natureza; quer se trate do nomadismo individual ou social. De alguma forma, está aí a expressão mais evidente do tempo que passa, da inexorável fugacidade de todas as coisas, de sua trágica evanescência. É tal irreversibilidade que está na base desse misto de fascinação e de repulsa que exerce tudo aquilo que se parece com mudança. Os contos, as lendas, a poesia, e a ficção têm, longamente, tratado desse tema. E isso de um modo tanto mais obsessivo quanto o próprio do destino é ser indomável (MAFFSOLI, 2001, p. 37-38).

O nomadismo em Al Berto, é uma resposta em oposição ao meio convencional. Para isso, ele teve influência com grandes pensadores rebeldes, a exemplo, do poeta francês Arthur Rimbaud que evidenciou o nomadismo de forma contundente. Jovem rebelde que se envolvera em um relacionamento polêmico com o poeta Paul Verlaine o qual por discussão num quarto com Rimbaud saca uma arma e dispara dois tiros, um dos tiros atinge uma das mãos de Rimbaud. “A primeira bala o acerta no antebraço esquerdo. A segunda passa de raspão e acaba no assoalho” (BARONIAN, 2011, p. 111). Outro fato polêmico que envolve Rimbaud foi o comércio de armas ilegais na África. Rimbaud foi um poeta errante, rebelde, escritor e viajante. Por ironia da sua vida, é vitimado de um câncer em uma das suas pernas, a direita, tendo que amputá-la. “Eles [os médicos] se reúnem e concluem que a doença do paciente é consequência de uma propagação, pela medula óssea, do câncer que exigiu a amputação da perna. Acham que ele está condenado” (BARONIAN, 2011, p. 196). Em consequência disso, Rimbaud (o poeta andarilho) morre ainda jovem, aos 37 anos. No último livro de Al Berto intitula-

do *Horto de incêndio* (1997)³ ele declama um poema em homenagem ao poeta Rimbaud, — Morte de Rimbaud dita em voz alta no Coliseu de Lisboa, a 20 de novembro de 1996 — no ano seguinte, 1997, Al Berto falece.

Al Berto, foi um poeta que sempre almejou por liberdade, assumindo uma conduta marginal, antissistema. O poeta, boêmio, *flâneur*. Contestava contra a ordem estabelecida. Amante da escrita e das viagens. Assim, foi o poeta Al Berto, simples, mais visceral em sua atitude expressiva e insurreta. Essa vida intensa, radical, desregrada e precoce que vivera, terá uma consequência, a sua própria morte. Morreu ainda jovem, aos 49 anos de idade, vítima de um câncer, linfoma, consequentemente a AIDS. Al Berto foi um poeta rebelde de grande expressão na literatura contemporânea portuguesa. Ele optou em viver da sua forma, distante da ordem estabelecida, um fora do sistema.

Referências

AL BERTO. *O anjo mudo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2012 [1993].

AL BERTO. *O medo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2017 [1987].

AL BERTO. *Lunário*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2012 [1988].

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Rimbaud*. Trad. Joana Canêdo. — Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. Trad. Renato Rezende. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004 [1991]. — (Coleção baderna)

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3)

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1/ Gilles Deleuze, Félix Guattari; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 [1925]. 94 p. (Coleção TRANS)

FREITAS, Manuel de. *A noite dos espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*. Lisboa: Frenesi, 1999.

³ Esse livro faz parte do seu trabalho poético intitulado *O medo* (1974-1997).

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

[Recebido em: 17 jan. 2022 — Aceito em: 19 out. 2022]

O QUE PODE A PERIFERIA?

Thábara S. Garcia M. Torres¹

Resumo: As periferias têm vida pulsante com seus moradores se movimentando para a rotina extenuante de trabalho. Em seu tempo livre, o cuidado com a família e o lazer são objetivos comuns. A literatura, como outras produções culturais, não é facilmente encontrada na vida de quem vive na periferia, devido aos poucos equipamentos culturais e bibliotecas públicas, nos territórios periféricos. A colonização se faz presente nas regras da política, na segregação socioespacial e no direito à cidade. O racismo e o machismo se apresentam todos os dias na periferia. Mas os periféricos começaram a contar suas histórias, através das mulheres, dos jovens, nas músicas, nos *slams*, nas rodas de rima e no texto literário. O objetivo do presente ensaio é fazer a contraposição da história de colonização da cultura brasileira através da nova literatura que surge das periferias urbanas. Com a obra de Sérgio Vaz, além do conceito de direito à cidade de Henri Lefebvre e o ensaio de Antonio Candido, o texto perpassa por novas possibilidades no fazer literário, mas deslocando o local da produção, apresentando a periferia com seus novos protagonistas.

Palavras-Chave: Periferia. Literatura. Direito à literatura. Colonização. Direito à cidade.

WHAT CAN THE PERIPHERY?

Abstract: The peripheries have a pulsating life with their residents moving to the strenuous work routine.

¹ Mestranda em Educação, Comunicação e Cultura em Periferias Urbanas, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Endereço eletrônico: thabara-garcia@gmail.com.

In her free time, family care and leisure are common goals. Literature, like other cultural productions, is not easily found in the lives of those who live on the periphery, due to the few cultural facilities and public libraries in peripheral territories. Colonization is present in the rules of politics, in socio-spatial segregation and in the right to the city. Racism and machismo present themselves every day on the periphery. But the peripherals began to tell their stories, through women, young people, in songs, in slams, in rhyming circles and in the literary text. The objective of this essay is to contrast the history of colonization of Brazilian culture through the new literature that emerges from urban peripheries. With the work of Sérgio Vaz, in addition to the concept of the right to the city by Henri Lefebvre and the essay by Antonio Candido, the text goes through new possibilities in literary work, but displacing the place of production, presenting the periphery with its new protagonists.

Keywords: Periphery. Literature. The right to literature. Colonization. The right to the city.

O morador da periferia tem que dar seus pulos para chegar ao fim do dia. Seja para conseguir completar o valor da passagem ou para comprar a mistura dos meninos. A volta para casa, num ônibus lotado e sem ar-condicionado, faz parte de uma rotina de luta e cansaço. Essa cena não é vista só no Rio, em São Paulo ou em Belo Horizonte. E também não é do romance de Rubens Figueiredo, *Passageiro do fim do dia*. Essa cena acontece na periferia do Distrito Federal, de São Luís, Belém, Curitiba ou em qualquer lugar que tenha uma classe trabalhadora que dá duro para sobreviver.

No fim de semana, é tempo de cuidar de si e dos seus. Fazer um churrasco. Na laje ou no quintal. Lavar a roupa, fazer a marmita semanal, tomar uma gelada e assistir o clube do coração. Sete dias não parecem suficientes para o traba-

lhador brasileiro. São muitos afazeres, muitas preocupações. E quase sempre não dá tempo para nada.

Quando começaram a contar a nossa história, nós, os trabalhadores, ficamos de lado, como figurantes *da* e *na* narrativa. Disseram que a gente era preguiçoso. Mandaram carta para além-mar falando da vergonha que a gente fazia. Contaram que tínhamos a pele marrom, que usávamos uns adornos no rosto e que não tínhamos vergonha de mostrar nossas vergonhas. Mas como dizem nossas mães, “vergonha é roubar e não poder carregar”. Disso não podem reclamar. Fizeram uma limpa. Levaram ouro, prata, gente, bicho. Só que português gosta de contar história. E era preciso contar a nossa. Se era verdade ou não, a gente discutiria mais na frente, no século XX. Se vencemos ou se fomos vencidos, nós já temos a resposta. Só não dava para falar. Por agora, começamos a escrever nós mesmos, a nossa própria história. Como literatura.

Nos outros campos, ainda éramos escravizados, explorados. No terceiro mundo. No colonizado mundo que era para ser novo, mas que ‘nasceu’ de forma velha. Com a violência de sempre.

Escolheram um cenário e uma cor. A cor local. Verde cintilante de uma mata viva, nativa e imponente. Palmeiras e sabiás na minha terra têm. Tem Peri, Iracema e Ubirajara. Transformados em heróis, ao menos em suas ficções, seus povos e cultura foram dissipados e deixaram uma vaga lembrança. Memória e registro não temos o suficiente. As línguas se foram. A vida na mata tem ido embora. A mata também. Foi preciso sair. Fazer diáspora. Dentro e fora do continente. Chegar nas cidades, nos grandes conglomerados de vida. Nos bolsões de miséria.

Mas na cidade não puderam ficar. Botaram abaixo seus castelos, suas casas, seu morro. Jogaram terra e aterraram. A praia e muitas vidas. Não podiam mais morar nos cortiços,

não podiam mais morar no Castelo. E toma-lhe diáspora. E refúgio. E vai para a Zona Oeste, para a Baixada e para outras favelas. Providência, Catumbi, Livramento, Babilônia, Rocinha, Alemão, Maré e tantas outras comunidades. Comunidades imaginadas com alguns símbolos. Não os mapas e os museus. Mas os da exclusão. Mais uma vez o outro decidindo o rumo das nossas vidas.

No lado de lá, ou de cá, as vidas precárias² sempre vão à luta. Na busca de seus direitos, a primeira coisa a ser feita é dizer. É preciso dizer que garantir é preciso. Dizer a palavra. E ela pode vir de diversas formas. No grafite, nos muros, no rap, no funk, no *slam*, no desenho, na tatuagem, na dança, na capoeira, no teatro, na Constituição e nas letras. De samba e dos livros. Não porque estão por perto, mas porque deveriam estar. Só tem samba e batuque porque os meninos improvisam com latas e qualquer material. Só tem livros, se forem encontrados no lixo, na rua, nas pouquíssimas escolas e na raríssima biblioteca do bairro. No singular mesmo.

Do direito à Literatura

O morador da Baixada Fluminense, da Zona Oeste, dos subúrbios e da favela precisa, quase sempre, se deslocar para acessar os direitos básicos. Saúde, Educação, Emprego, Esporte e Lazer. Cultura?³ Cidades como Japeri, Belford Roxo e Magé — todos na Baixada — não contam com sala de cinema. Ainda na Baixada Fluminense — periferia da Região Me-

² Aqui me refiro a obra de Judith Butler, *Vida precária*. Neste livro de ensaios, a filósofa discute as relações humanas com o Outro, a alteridade e a construção da violência numa sociedade antiética. Elucida suas posições elencando algumas relações desiguais de poder, como a política violenta do estado de Israel contra a Palestina ou mesmo as violações na prisão de Guantánamo. Todo o debate é proposto a partir do '11 de setembro', cujo evento marca o rompimento da 'cordialidade' entre o Ocidente e o Oriente e a autora reflete: afinal, quais vidas são passíveis de luto?

³ O termo "cultura" aqui se refere aos produtos e equipamentos culturais.

tropolitana do Rio de Janeiro — o município de Magé, com pouco menos de 250 mil habitantes, só possui uma biblioteca pública. Em Duque de Caxias, cidade vizinha — que, vejam só, possui um dos maiores PIBs do Brasil — só tem 4 bibliotecas.

Ora, convenhamos que ter biblioteca pública não garante nada. Assim como ter escolas não garante educação efetiva e de qualidade para todos. Mas à periferia é negado esse e alguns outros direitos. O de ir e vir, por exemplo. Se você for jovem e negro, é melhor não sair de casa para não levar uma dura 'dos homens'. O direito à água para beber ainda é, em tantos lugares, como no diário de Carolina. Tem que acordar cedo para ir para a fila da bica com o balde na cabeça. Muita coisa não mudou. Mas por que falar de água no tópico do direito à literatura? Porque são direitos que devem ser garantidos a todos, sem distinção, como um direito incompressível. E essa reflexão foi feita por Antonio Candido. Para ele, "se a literatura é manifestada desde os devaneios amorosos ou na atenção dada às novelas, então, a literatura é tida como para corresponder a uma necessidade universal que precisa ser satisfeita" (CANDIDO, 2011, p. 177). O crítico reforça, ainda, que não é possível existir equilíbrio social se não houver relação de hábito com a leitura literária.

Da desigualdade de gênero

As mulheres, em suas histórias, na História do mundo, foram mantidas alijadas das artes. Representadas, sim, como madonas, prostitutas, concubinas e monarcas. Em grande parte, despidas não só de suas roupas, mas de suas narrativas, de seus protagonismos. No teatro, os homens se fantasiavam do gênero oposto, à guisa da chalaça e do boicote. Fora dos palcos, não era preciso tergal, seda, linho ou qualquer outro tecido para debochar das mulheres e para violá-las. O traje da violência poderia ser de luxo ou de lixo, mas

todos eram superiores às anáguas e às saias engomadas, fossem das donas ou das mucamas. O tempo foi passando e com ele, os novos fatos e os novos modelos vieram. Não só de roupas, mas de comportamento. Algumas coisas ficaram *démodé* demais. O silenciamento das mulheres é uma dessas coisas. E, de algum modo, elas começaram a falar. E a escrever. Contudo, se fizermos um balanço das mulheres que escreveram e entraram para a história oficial, pouco encontraremos as mulheres pobres, as negras, as das favelas e das periferias.

Hoje, enfim, conhecemos Carolina Maria de Jesus. Temos a felicidade de acompanhar o vigor do trabalho de Conceição Evaristo. Outrora, viveu nessas terras, Maria Firmina dos Reis, cujo tempo quase deixou seu romance pelo caminho. Só há pouco, a reconhecemos. Afinal, Maria Firmina foi a primeira mulher negra a escrever um romance no Brasil.

Nesse tempo contemporâneo cheio de novidades e mudanças, podemos ler Eliana Alves Cruz, Cidinha da Silva e quantas outras mulheres negras que não saberemos de suas ficções pois nem aprenderam a escrever. Não foram à escola ou não tiveram o direito à literatura e, por isso, nem sabem se querem ou não fabular. Hoje, o direito de ler e escrever foi ampliado. Após muitas lutas, muitos movimentos e muita política, tem gente da periferia escrevendo e sendo lido. Não só das periferias urbanas que estamos acostumados a ouvir sobre, como as do eixo Rio-São Paulo, mas da periferia global. Chimamanda Ngozi Adichie, na Nigéria. Paulina Chiziane, em Moçambique. Hoda Barakat, no Líbano. Adania Shibli, na Palestina. Marjane Satrapi, no Irã. Keum Suk Gendry-Kim, na Coreia do Sul.

Do direito à cidade⁴

Os acontecimentos históricos e políticos de um país, de uma região ou de um continente deixam marcas não só nas democracias, mas nos corpos. Esses acontecimentos que, oficialmente, mudaram os rumos do mundo ocidental e, por que não dizer do oriental, flagelaram diversos corpos e subjetividades. Vidas atravessadas por violências, misérias, exclusões, desigualdades e traumas. Aqui poderia ser uma clara referência ao pós-1945, cujo período conta com vasta referência bibliográfica no campo da História, da Sociologia e da Filosofia. Mas, como ainda fala-se pouco sobre 1888, o ano em que o último país do mundo ocidental declarou o fim do regime de escravidão, pensemos como bell hooks (2013) que acredita na possibilidade de novos fazeres, de novos métodos. Não só na Educação, mas na vida, nas artes e nas letras. Portanto, falemos disso.

Da ordem do social e do humano, o direito à cidade se atenta para a ideia fundante de que são as desigualdades e as opressões que determinam como as vidas se desenvolvem na produção do espaço.

Não há bairros para pedestres. Não há parques e áreas verdes nas periferias. Não tem lazer na favela. Os padrões segregadores passaram a ser um constitutivo social e modelo de urbanização. Mas, nos países da periferia, sobretudo a periferia do Capitalismo, não é possível adaptar o pensamento de Lefebvre (2011), pois mesmo que as estruturas de exploração sejam as mesmas, algumas regiões, como a América Latina, por exemplo, carregam suas especificidades de exclusão e desigualdade.

Por mais que existam processos estruturais que orientem globalmente a espoliação, há condições distintas em cada sociedade que fazem emergir questões próprias a se-

⁴ A expressão foi cunhada pelo filósofo francês Henri Lefebvre em 1968.

rem enfrentadas. Por isso, ao chegar ao Brasil na década de 1980, a proporção do conceito de direito à cidade é associada ao desenvolvimento de estruturas de cidades. Ainda hoje, 40 anos depois, nem as estruturas básicas, nem o direito à cidade em toda sua completude, foi alcançado no país.

Portanto, se as melhores estruturas urbanas e o direito à cidade não são garantidos a todos, é porque para parte da população esse direito é, sim, assegurado. Mas esse também é resultado de um processo histórico.

Se derrubaram morro, aterraram mar, expulsaram gente dos centros, enfeitando as praças para copiar a Europa, podemos dizer que, no mínimo, não temos criatividade. Mas a verdade é que o processo de branqueamento da sociedade brasileira também passa pela estética das cidades. Afinal, a capital do Império e da novíssima República não poderia ter cara de gueto.

Esse processo de embelezamento não ocorreu só na bela época. Há alguns ciclos econômicos e marcos essenciais para o desenvolvimento do capitalismo que expulsam mais uma vez os pobres para longe. E assim, seguimos removendo gente. Voltemos um pouco.

Lembra que ninguém convidou a família real e eles caíram nas nossas portas, assegurando que essas seriam as casas deles? Tomaram o Catumbi, a Saúde, a Glória, o Catete, Santa Teresa e tudo o mais. Hoje, as prefeituras e as polícias continuam fazendo isso, defendendo alguns mesmos interesses. Dentre eles, a propriedade privada. E invadem os terrenos, em futuras áreas nobres. Nem parece que o período colonial acabou. Por isso, é fato dizer que democracia racial nunca existiu no Brasil. Nem na América e, poderíamos ousar dizer, que em lugar algum. Medidas paliativas de reparação histórica foram tomadas com fins de diminuição dessa desigualdade estrutural que instaura um abismo diário entre brancos e pretos no país. Porém, esse passo não é o suficien-

te. O racismo sofrido por quem carrega uma marca histórica de violação segue sua cartilha de exclusão do outro e do quê e de quem é considerado inferior.

Da política

A Constituição cidadã é um divisor de águas na história e na política brasileira. Ainda que até hoje seja necessário defender a sua aplicação, o documento confere a muitos, alguns direitos que anteriormente sequer existiam. É nele que as cidades passam a ter protagonismo na produção de políticas para o desenvolvimento, no capítulo da política urbana. Mas é somente em 2015, que as cidades ganham sua própria política administrativa, determinada pelo estatuto das metrópoles. O instrumento estabelece diretrizes para o planejamento e a gestão da estrutura das cidades, garantindo efetividade do uso do orçamento público na garantia dos direitos básicos, como saneamento, mobilidade urbana e estrutura, em geral. Mas ainda que no papel, garantido pelo novo 'contrato social' brasileiro, a Carta Magna, o Estatuto da Metrópole acaba sendo um encaço e um problema a mais para as gestões municipais resolverem.

Das ruas

A rua é o lugar de todos. Ou deveria ser. É encantadora pela sua diversidade e grandeza. Mas também pode ser cenário de agruras. Palco de tantas manifestações culturais, o espaço público é moeda de troca numa conjuntura política de cabo de guerra. Mas isso não é de agora. A determinação de fronteiras, de Estados, de cidades e regiões sempre foi uma disputa que atende aos interesses dos grandes donos das terras. Dos latifundiários (leia-se exploradores, colonizadores ou o termo que pior lhe convier).

As ruas das grandes cidades são espaços que ampliam o poder do capitalismo não só para sua própria expansão, assim como para o completo desespero do trabalhador que, hoje, usa as calçadas para vender — ou tentar — qualquer tipo de quinquilharia. Mas pode o leitor se perguntar o que isso tem a ver com a literatura. E a resposta poderia ser: nada! Mas suponhamos que seja tudo.

Há quem possa pensar que a rua é para todo tipo de gente. Mas não é verdade. Essa gente⁵ mais escurinha não pode nem passear com o cachorro sem levar uma dura da polícia. Essa gente, que resolveu carregar uma arma para sua própria segurança, não assegura mais o direito de ninguém. Essa gente não pode nem vestir a roupa que quer. E não se pode mais ir e vir para certos CEPs que se corre o risco de levar um tiro à queima roupa. E nem é da polícia. É do cidadão de bem. De bens móveis, políticos e públicos. Essa gente 'careta e covarde' ainda é quem decide o rumo da prosa. E quem dera se fosse só a literária.

Do lado de cá, a praça com pouquíssima estrutura é o lugar para muita coisa. Futebol. Barraquinha da Dona Maria. Pipoca do seu Zé. Roda de rima. Slam. Aula de lambaeróbica. Namoro. Animais. Idosos. Festa do dia das crianças. Carnaval. Jogo do Flamengo.

Nem sempre há esse espaço. Nem sempre ele é de uso coletivo. Nem sempre é gratuito. Nem sempre tem roda de rima, rap ou funk. Às vezes, tem dura da polícia. Mas amanhã vai ser outro dia.

⁵ Menção à obra de Chico Buarque, *Essa gente*, lançado em 2018. Ainda que Chico Buarque de Holanda seja um escritor e um artista contemporâneo, obviamente que ele não é considerado como um rosto da literatura periférica. Contudo, no alto do seu apartamento à beira-mar, o músico e escritor, com sua conhecida sensibilidade, é capaz de ironizar a pobreza moral dos seus vizinhos conservadores da orla do Leblon e fazer uma boa "sátira" do Brasil atual. Mesmo que o romance pareça mais um livro-documentário, teoricamente, o texto é somente uma boa sátira. Por isso, aqui o menciono.

Da literatura brasileira

Nosso primeiro registro é uma epístola. Uma carta de anúncio. Era preciso colonizar a gente. Aqui só tinha selvagem⁶. Imagina o que poderia vir de seres que eram capazes de colocar humanos cristãos em um caldeirão para os comer vivos? Imagina o que se poderia querer de seres que não falavam língua civilizada e nem usavam vestes. Uma total vergonha. Era preciso desenhar um novo Brasil (SCHWARCZ, 2019). Com uma nova história, com uma nova memória, com uma nova roupa. E assim, precisávamos de umas narrativas tipicamente brasileiras, para História oficial, aquelas que se contam⁷. Num romantismo quase que desleal com a real brasilidade, a trama de uma bela índia e um europeu. Ou mesmo a de uma doce filha de fazendeiro com um heroico indígena, não mais selvagem.

Com o avanço da História, o Brasil foi se tornando independente. Imperioso. Pois então, registramos a corte e suas indecorosas infâmias. Machado fez graça. Lima, chalaça. Não havia como levar a sério a República de tupiniquins, que num calor tropical imitava a Europa em vestes, costumes e obras públicas⁸.

Até que veio o tempo de a literatura começar a mostrar os pobres e desvalidos. Mas não como protagonistas de uma narrativa heroica, mas sim como desventurados, ainda que por motivos do passado: de uma pobreza herdada pela sua colonização. Cortiço, seca, prostituição e violências co-

⁶ Algumas obras registram os povos originários como selvagens. À exemplo temos *O tratado da terra do Brasil*, de Pero Gandavo e o texto do alemão Hans Staden, *Duas viagens ao Brasil*.

⁷ Aqui faço referência às teorias benjaminianas. Contudo, posso utilizar como um bom exemplo, a obra "Sobre o conceito de História".

⁸ Aqui me refiro ao período conhecido como "Belle Époque", cuja obra do historiador Jeffrey Needell *Belle Époque tropical* traz ricos detalhes sobre como a elite da sociedade carioca, na virada do século passado, vivia, numa tentativa rotineira de recriar os moldes franceses e ingleses, no calor brasileiro.

meçam a redesenhar os novos períodos literários. Mesmo assim, escrita por delicadas mãos de burocratas, acadêmicos, políticos, advogados e professores. E então, era a literatura ainda escrita e lida por tão poucos. Com esmero e prestigiosos vocábulos. Estava na hora de ser mais livre e plural, ainda que não largasse de mão o melhor que vinha de fora, da Europa. Em seu manifesto que alude ao caldeirão antropofágico dos selvagens de Staden, Oswald de Andrade saúda os brasileiros e ironiza os caminhos que o Brasil seguiu. Acolhe nossas misturas. Ratifica nossa importância. Afirma que já havíamos descoberto a felicidade, antes mesmo de sermos 'descobertos' pelos portugueses e finaliza: *A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo — a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos* (ANDRADE, 1976, s/p).

Algumas décadas depois, o também poeta, Sérgio Vaz escreve o seu manifesto. A partir da sua vida, da sua escrita. Também antropofágico. Mas da periferia. Como uma ode ao amor que carrega pelo seu lugar e o que pode viver nele, o poeta convoca:

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros. A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula. Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha. A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar.

Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”.
Do cinema real que transmite ilusão.
Das Artes Plásticas, que, de concreto, quer substituir os barracos de madeiras.
Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.
Da Música que não embala os adormecidos.
Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.
A Periferia unida, no centro de todas as coisas.
Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.
Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.
É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só exercita a revolução.
Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.
Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.
Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado. Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? Me ame pra nós!
Contra os carrascos e as vítimas do sistema.
Contra os covardes e eruditos de aquário.
Contra o artista serviçal escravo da vaidade.
Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
É TUDO NOSSO!
(VAZ, 2008, p. 246-250).

A primeira convocação, a do modernista, clama por uma arte que carregue mais sua brasilidade, por um texto que colabore na confecção de uma gramática própria, de língua portuguesa, mas que seja tipicamente brasileira. Sem abdicar da rica arte europeia. A convocação de Sérgio Vaz já

não precisa clamar pela gramática. Mas sim pelo político. E pela (des)igualdade. Pela Arte que liberta. Pela Literatura que desperta.

O que pode a Literatura?

Muito. Pode muito. Para Todorov. Para quem mora na periferia, tudo. Pode tudo. Pode dar espaço ao imaginário que não seja só de violência. Apesar desta ser, talvez, a cor local desses autores que não são daqui. Não tem mata verde cintilante. O que cintila na favela é o córrego. Não dos rios. Mas do esgoto à céu aberto. A violência, pode ser tudo. O motivo da dor, da morte. Mas também da vontade de escapar. Sair dela. Mesmo que ela não saia de nós. O trauma fica. E aparece na literatura. De Ferréz. De Giovani Martins. De Carolina Maria de Jesus. Mas, mesmo que não seja 'literatura de testemunho' (ainda não sabemos o porquê), o registro da violência e da dor coletiva está ali. Afinal, a literatura de testemunho não é o registro de um trauma coletivo?

A literatura estende a mão, como afirma o crítico. Não precisa ter luxo. Menos, em alguns casos, é mais. Compartilhar sua experiência na ficção — ou não — pode ser o suficiente para o autor. Ele só quer falar. E nem sempre precisa de papel. Se juntar na roda, sai prosa. Ou poesia. No alto do morro, tem também roda de rima. Mas será a literatura da periferia só para relatar a si mesma?⁹

Será a periferia só o lugar da dor e da perda? Ou essa produção só carrega essa alcunha pois se tem uma literatura periférica, é porque há uma literatura central? Mas o que então faz a literatura periférica de alguns estar nas maiores editoras do Brasil? Essas obras estão tomando o centro ou ainda comem pelas beiradas?

⁹ Aqui podemos referenciar a obra de Judith Butler, *Relatar a si mesmo*. Ou não.

Aquele que busca na literatura um sentido para sua vida, seja como leitor ou mesmo como autor, pode usar esse espaço para muitas coisas. Jessé¹⁰ andava tanto de trem que começou a usar o tempo que gastava nas longas viagens para escrever um livro.

Quantos diários de detentos, então, devem existir nesse país?

Quantos diários de Bitita?

Quantas memórias existem nos becos afora?

O que será que podem os que foram expulsos de suas casas, das ruas, dos direitos?

O que será que pode a literatura dessa gente?

Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, Brasília: INL, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022.

CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: CÂNDIDO, Antônio. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo Martins Fontes, 2013.

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Editora Centauro, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas. Disponível em: [http://bibliotecas.cultura.gov.br/busca/##\(global:\(enabled:\(space:!t\),filter Entity:space,m ap:\(center:\(lat:-22.897683210648072,lng:-43.43994140625\),zoom:10\),openEntity:\(id:4570,ty pe:space\)\)\)](http://bibliotecas.cultura.gov.br/busca/##(global:(enabled:(space:!t),filter Entity:space,m ap:(center:(lat:-22.897683210648072,lng:-43.43994140625),zoom:10),openEntity:(id:4570,ty pe:space)))). Acesso em: 23 out. 2021.

¹⁰ Aqui me refiro ao escritor e produtor cultural, Jessé Andarilho.

TODOROV, Tzvetan. O que pode a literatura. *In: A literatura em perigo*. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL (2012 [2007]).

VAZ, Sérgio. *Cooperifa-Antropofagia Periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

[Recebido em: 6 abr. 2022 — Aceito em: 13 out. 2022]

UMA LEITURA DE A NINFA DO TEATRO AMAZONAS

Tatiana Cavalcante Fabem¹
Gilson Penalva²

Resumo: Neste trabalho será analisado o conto *A ninfa do teatro Amazonas*, presente em *A Cidade Ilhada* (2009). O recorte, o estranho e a alegoria como possibilidade de leitura crítica do imaginário da *belle époque*. O conto se apresenta no debate dos estudos culturais e históricos, sem abandonar a questão histórica e cultural, o referido conto faz uma inserção no universo do estranho que lembra os contos de ambiência noturna e atmosfera de suspense de Poe. Como ferramentas teóricas serão utilizados os estudos de Geraldo Mártires Coelho sobre a *belle époque* amazônica, os estudos de Todorov sobre o estranho e a alegoria e os estudos de Achille Mbembe sobre neocropolítica.

Palavras-Chave: Estranho. Alegoria. *Belle époque* amazônica.

A READING OF A NINFA DO TEATRO AMAZONAS

Abstract: his research will analyze the short story *A ninfa do Teatro Amazonas*, present in *A Cidade Ilhada* (2009). The part of this work will be the strange and the allegory as a possibility of critical reading of the imaginary of the *belle époque*. The short story is inserted more in the debate of cultural and historical studies, without abandoning the historical and cultural issue, the aforementioned tale makes an insertion in the universe of the strange that recalls Poe's

¹ Mestre em estudos literários pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará- Unifesspa. Endereço eletrônico: tatifabem@hotmail.com.

² Professor doutor, docente na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Endereço eletrônico: gilpena@unifesspa.edu.br.

tales of nocturnal ambience and suspenseful atmosphere. As theoretical tools, Geraldo Mártires Coelho's studies on the Amazonian belle époque, Todorov's studies on the strange and allegory and Achille Mbembe's studies on necropolitics will be used.

Keywords: Strange. Allegory. Amazonian belle époque.

A narrativa dialoga com a pintura para pensar a Amazônia

Milton Hatoum escreveu o livro de contos *A Cidade Ilhada* (2009), em que apresenta narrativas que se desenrolam em Manaus. Dentre os contos presentes na obra está o conto *A ninfa do teatro Amazonas*. Neste conto, Hatoum retoma um tema já explorado no romance *Cinzas do Norte*, que é o imaginário sobre a *belle époque* na Amazônia, também explorando, como no referido romance, a relação entre as artes visuais e aquele período. Mas, diferente dos outros contos do livro, na narrativa estudada, Milton Hatoum trabalha com o estranho, buscando explorar neste o elemento alegórico. Neste trabalho vamos fazer uma breve análise do referido conto, percebendo como a modernização no espaço urbano amazônico se liga a relações de poder que oprimiram os grupos subalternizados e como o autor trabalha essas questões a partir do estranho e do alegórico.

O estranho e o alegórico

Inicialmente, vejamos os conceitos de estranho e de alegórico que serão usados para a análise do conto de Milton Hatoum. Um teórico que se debruçou sobre as relações entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso, foi Tzvetan Todorov (2007). Sobre o estranho, este estudioso afirma,

Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimento que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma

maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar (TODOROV, 2004, p. 53).

Apesar de o título do conto fazer alusão ao maravilhoso grego por meio da ninfa das águas doces, a naia ou náiaide (HACQUARD, 1996), o fato de termos a percepção de que o personagem Álvaro confunde a parturiente da narrativa com a com a ninfa pintada nos dá uma explicação racional, ficando a perspectiva do insólito apenas com o personagem ancião.

Nessa noite precoce, o som que o vigia escutava não mais pertencia ao sonho ou ao sono. Ele não sabia afirmar se era uma voz, um canto ou os acordes de um piano; parecia vir de longe, mas provavelmente do interior do teatro. [...] pensou em entrar no sétimo camarote e já girava a maçaneta quando escutou novamente o som, agora mais estranho, mais ameaçador (HATOUM, 2009, p. 91).

O próprio narrador vai nos conduzindo à atmosfera do estranho, chegando a usar esse vocábulo para designar o ambiente. A passagem do sono e do sonho à realidade é que trazem o estranho para a narrativa. Nessa ambientação estranha, temos em vários momentos a alegoria ligada ao imaginário da *belle époque* amazônica. Segundo Todorov,

A alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, este duplo sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer (TODOROV, 2004, p. 71).

Como já dito, o duplo sentido alegórico na narrativa ora estudada está ligado a um saudosismo em relação à *belle*

époque amazônica. Nesse sentido, torna-se necessário conhecer a *belle époque* para entendermos com mais profundidade o conto.

A *belle époque* amazônica

No artigo *Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares*, Geraldo Mártires Coelho (2011) nos mostra que o período chamado de *belle époque* consistiu em uma mundialização dos costumes franceses do *fin de siècle XIX*. Assim, a *belle époque* de onde o nome foi retirado na Amazônia seria constituída, então, por hábitos, costumes e gestos da burguesia francesa, que representariam a ideia de progresso e civilização. A mundialização desse modelo civilizacional enquanto alta cultura, que ultrapassou as barreiras do continente europeu, se relaciona com o advento do capital industrial. À medida que a relação comercial burguesa se estabelecia em outros territórios, esses gestos burgueses se estendiam e se afirmavam como exemplo de civilidade em outros lugares. Sobre essa questão, Coelho nos mostra que,

Os valores, os códigos e os rituais da cultura da *belle époque*, na condição de teatro da civilização, espalharam-se, em maior ou menor escala, pelas sociedades contemporâneas. Paris, Lisboa, Buenos Aires, São Petersburgo, Viena Belém e Manaus, cidades de topografias sociais e físicas distintas, integravam-se ao circuito mundial da cultura burguesa, na medida em que abrigavam elos da cadeia mundial do mercado. A cultura burguesa da *belle époque* transitava pelos mesmos canais da circulação das mercadorias, dos capitais e dos bens de produção, o que implicava bem definir o sentido da mundialização da economia capitalista e do capital simbólico da cultura burguesa (COELHO, 2011, p. 141-142).

Mais que mercadorias, a cultura burguesa da *belle époque* também transitava nas relações comerciais. Um “teatro da civilização” (COELHO, 2011, p. 141) sendo assistido e en-

cenado em outros territórios. Poderíamos relacionar a expressão acima, de Coelho, com o título do conto, em que “teatro Amazonas” pode nos dar mais de uma camada de leitura. No tocante a algumas cidades brasileiras, o pesquisador aponta que esse “civilizar-se” implicava na criação de um novo cenário que não lembrasse o domínio português, ligado à colônia e ao atraso.

Segundo Coelho, “Rio de Janeiro, Belém ou ainda Manaus, mas não o Brasil como um todo, *civilizam-se*” (COELHO, 2011, p. 142). Um “civilizar” que, segundo o autor, alimentou durante décadas o imaginário brasileiro a respeito do que se entenderia como avanço e desenvolvimento, um imaginário que tomava como este a “europeização e o branqueamento” (COELHO, 2011, p. 143), ou seja, modelo a ser seguido na construção da identidade da nação brasileira.

De acordo com Coelho, a *belle époque* não somente imprimia novos gestos, vestuários, gostos da burguesia francesa, mas também uma higienização urbana. Essa higienização significava que nesse novo modelo de cidade não caberia o que não fosse embranquecido, o que não fosse símbolo de requinte, o que não refletisse os hábitos burgueses pretensamente “civilizados”,

Mas não só! Também sobressairá o ideal da cidade planejada, limpa e higiênica, o encobrimento da pobreza e da mendicância, a sociabilidade mundana. Mesmo com a presença da mendicância, como na Paris de Baudelaire, os sujeitos sociais da *belle époque* investirão no sentido de reservar os centros da vida urbana e mundana para si (COELHO, 2011, p. 145).

Essa higienização da cidade pode ser observada no conto *A ninfa do teatro Amazonas*, em *A cidade ilhada*, de Milton Hatoum, quando, na cidade de Manaus, uma mulher não branca, de feições indígenas grávida necessita de suporte médico e tem essa necessidade negada,

Ela parecia um vulto perdido nesse mundo invadido pela água. Ainda não sabemos seu nome e sua moradia é incerta; uns dizem que a mulher se esconde num buraco, lá na Colina; outros a viram perambular nos becos do bairro do Céu, e sabe Deus se é filha da cidade ou do mato. Dizem também que tentou entrar na Santa Casa, mas foi enxotada pelo porteiro do hospital. A chuva atingiu-a em plena praça de São Sebastião (HATOUM, 2009, p. 89).

O narrador, usa a expressão “mundo” para referir-se ao centro de Manaus sob uma tempestade amazônica. Nesse mundo, a personagem, segundo ainda o narrador, aparentava estar perdida, mostrando que ela não pertencia a esse “mundo”. Um elemento interessante nesse início de narrativa é que o narrador utiliza a primeira pessoa do plural e se vale de possíveis afirmações de “uns” outros informantes. Desse modo é possível dizer que esse narrador se aproxima de um olhar coletivo sobre os sujeitos da cidade. As informações reunidas colocam a personagem de feições indígenas como pertencente à periferia próxima à floresta ou mesmo a esta própria, o que significaria a contraposição à civilização da *belle époque*, moderna e artificial em contraste com o natural, e que ainda habita de forma saudosista o imaginário daquela capital. Achille Mbembe mostra que nas colônias houve uma divisão entre o que a princípio não poderia ser dividido,

Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) “racismo”. [...] Que a raça tenha um lugar proeminente na racionalidade própria do biopoder é inteiramente justificável. Afinal de contas, mais que o pensamento de classe (a ideologia que define a história como uma luta econômica de classes), a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente (MBEMBE, 2018, p. 17-18).

Apesar de Mbembe se referir à realidade colonial, seu pensamento se aplica à realidade pós-colonial, visto que muitas heranças da colônia ainda persistem na contemporaneidade. No caso do conto, é possível perceber que a subdivisão racial se traduziu em uma divisão de Manaus em centro branco civilizado e periferia/floresta não branca e não civilizada. Nos becos, na Colina, no bairro do Céu ou mesmo no “mato” é onde caberia uma mulher não branca, portanto, não pertencente ao “mundo civilizado”, não cabendo, assim, àquele corpo, que segundo o fragmento do conto supracitado, se assemelhava a um vulto, a dignidade, estando, portanto, a personagem relegada à invisibilidade social.

A arte como parte do projeto higienizante europeizante

O projeto de consolidação da *belle époque* na Amazônia demandava a construção dos cenários que a favorecessem, mais a importação dos valores burgueses europeus. Nesse processo, artistas de diferentes linguagens tiveram importante participação,

O essencial nesse processo não é a migração/transposição dos valores, representações, linguagens e rituais da cultura da burguesia europeia. Antes, é preciso perceber em que medida a sociedade local, os seus segmentos cultos e letrados, sentiam-se como partícipes do processo de construção dos cenários materiais e mentais que abrigaram as formas do Progresso e da Civilização aqui chegados. Caso contrário, a *belle époque* seria apenas uma metáfora, um complexo processo de mimese, o que realmente não aconteceu (COELHO, 2011, p. 149).

A participação dos artistas nos objetos e monumentos que se tornariam símbolos da *belle époque* aparecem no conto pelo próprio Teatro Amazonas, símbolo maior daquela época erguido em 1896, localizado no Largo de São Sebastião, onde se encontra de início a personagem do conto. O

conto mostra que no teatro estão símbolos da grande arte dramática europeia a que aquele teatro se ligaria, dos gêneros ópera, tragédia e comédia, “Pôs os óculos a fim de enxergar com nitidez a sala; ali estavam seus velhos conhecidos: o busto de Carlos Gomes, de Racine e Molière” (HATOUM, 2009. p. 92).

Dentre os nomes que contribuíram para a criação desse grande monumento está, por exemplo, Domenico de Angelis (1852-1904), pintor italiano importante para a invenção da *belle époque* amazônica tanto em Belém como em Manaus. Além de uma importante pintura presente no teatro manauara, o monumento presente no conto também foi idealizado por ele.

Figura 1 — Monumento à abertura dos portos, Domênico de Angelis (1900)



Fonte: <https://portalamazonia.com>.

Figura 2 — Alegoria feminina da Amazônia que Álvaro contemplava no verão



Foto: José Hilton P. da Silva.

Figura 3 — Barco alegorizando a América



Fotos: Clauter Carvalho/J. M. Rocha.

O monumento em questão foi erguido em celebração à abertura dos portos, construído em 1899 e inaugurado em 1900, “Lá fora, um dos barcos de bronze flutuava no centro da praça e as asas de um anjo submerso pareciam uma âncora solta no espaço” (HATOUM, 2009, p. 91). No conto de Hatoum, além do monumento de De Angelis, tem importância o pano de boca do teatro Amazonas. Este é atribuído a Crispim do Amaral (1858-1911), e tem um caráter alegórico geográfico, representando o encontro dos dois grandes rios, o Negro e o Solimões. O referido pano mede de cerca de 10,5m x 6,4m. Nele há uma ninfa, uma náíade ou naia, deitada sobre uma concha no encontro das águas (STOCO, 2016, p. 8).

Figura 4 — Pano de boca do Teatro Amazonas



Foto: Divulgação/Sec-AM. Fonte: Diário Brasil Digital.

Figura 5 — Detalhe do pano de boca



Foto: Divulgação/Sec-AM. Fonte: Diário Brasil Digital.

É possível, por meio da observação do detalhe da figura do pano de boca, visualizar a concha em que repousa a ninfa. Esta concha nos remete a outra, a de Sandro Botticelli, no quadro *O Nascimento de Vênus*, de 1485. Fica claro que um dos objetivos da pintura no pano de boca do teatro buscava aproximar este da arte europeia, tida como alta cultura. A escolha da ninfa naia, divindade da água doce, buscava acclimatar a cultura europeia na cidade nascida do encontro de dois grandes rios.

Álvaro como alegoria da *belle époque*

Tanto na Amazônia do monumento quanto na ninfa do teatro temos a idealização feminina a partir de um modelo de beleza europeu, e a alegorização embranquecedora da região amazônica. Assim, os símbolos de beleza da mulher da *belle époque* amazônica se ligam a modelos europeus. É esta beleza amazônica de traços europeizados que fascina o idoso vigia Álvaro Celestino de Matos, e que está no referido mo-

numento, “no verão amanhecia num dos barcos de bronze do monumento da praça São Sebastião e ali passava horas contemplando a estátua de uma mulher” (HATOUM, 2009, p. 94).

O próprio sobrenome de Álvaro já traz a reflexão crítica alegórica do conto sobre a invenção da Amazônia a partir da Europa: o “Celestino” se liga ao angelical da sua cantora Angiolina perdida, que por sua vez, pelo caráter divino da origem etimológica do seu nome, se liga ao campanário da igreja que ele admira de seu pequeno quarto nas dependências do teatro (HATOUM, 2009, p. 90-91), mostrando um processo de divinização e culto na busca de Álvaro. A aproximação entre a soprano e o campanário da igreja, onde badalam os sinos, nos levam a aproximar o som sagrado do sino do canto da soprano, que veio em um navio europeu. Já o último sobrenome de Álvaro, “Matos”, se liga à construção discursiva da Amazônia enquanto floresta, o mato de onde poderia ter vindo a parturiente.

Álvaro alegoriza, portanto, o imaginário nostálgico que há em torno da *belle époque*. O sono e o sonho se ligam ao inconsciente, que não conhece o tempo, tornando o passado e um eterno agora.

Seu Álvaro Celestino de Matos — oitenta e sete anos, olhar taciturno e sotaque de imigrante nortenho — acordou com um sobressalto e ouviu um som estranho; pensou que estava sonhando com a voz de uma cantora numa das noites de sua infância remota. Por algum tempo ele continuou vagando num espaço movediço em que se misturam o sono e o sonho, sem saber se o rumor vinha da chuva de ontem ou de uma célebre quinta-feira de 1919 (HATOUM, 2009, p. 90).

O som que vinha do teatro se confundia com a voz da cantora, em um atravessamento confuso de tempos: a infância do menino que viu deslumbrado um espetáculo do tempo da *belle époque* se confundia com o som do presente.

A encarnação da ninfa

Na perspectiva de Álvaro há a fusão da ninfa naia pintada no pano de boca com a mulher indígena real parturiente. Não fosse o início do conto, nos informando da indígena grávida que não tem outro recurso senão entrar no teatro, teríamos uma cena de contornos fantásticos, como no conto entre santos, de Machado de Assis,

O vigia se afastou da cortina, imaginou mais uma vez a pintura da tela iluminada: a naia quase nua deitada na concha, o corpo branco e opulento contornado pela luz. Depois acariciou com a mão direita o ventre da naia e, ao sentir na pele a aspereza da tela entendeu que se tratava realmente de uma pintura (HATOUM, 2009, p. 92).

A ação de acariciar o ventre da naia para se certificar do seu caráter artificial mostra um recurso utilizado pelo autor para a fusão a partir das marcas do estranho na literatura. O ventre mais uma vez entra em evidência quando o anel de luz coincide com o umbigo da naia (HATOUM, 2009, p. 92). A aproximação entre a ninfa e a mulher que daria à luz no teatro está também no fato de que naia também possui o significado de mãe. A mulher que ele encontra na plateia é descrita, por sua vez, como morena e de olhos repuxados, o que sugere ou que a mesma tenha ascendência indígena, ou que é ela própria uma indígena, já que sabemos da possibilidade de ela viver no “mato”. Mas essa mulher não se confunde apenas com a ninfa, ela também se confunde com Angiolina, como é possível perceber no excerto abaixo,

Ele tornou a ajustar a lente no orifício do pano de boca: a mulher havia cruzado as pernas seus cabelos cobriam-lhe os seios [...] ela abraçava o bebê e, quando abriu a boca, ele esperou ouvir uma voz ou uma canção, mas era apenas um bocejo; em seguida a mulher lambeu o rosto da criança e ele viu a língua e os lábios dela iluminados pelo lustre (HATOUM, 2009, p. 92-93).

A expectativa do vigia é ouvir o canto, o mesmo que ouvira outrora, mas essa expectativa é quebrada, pois em lugar do canto, o que há é o gesto de lambar a cria, sendo “a língua e os lábios” iluminados, o que simboliza uma reaproximação da natureza que a civilização da *belle époque* amazônica prometia explorar e dominar.

Álvaro, vivendo entre “o sono e o sonho”, carregaria consigo o tempo da *belle époque*. O seu desequilíbrio e sua consequente queda carregaria alguma alegoria de um tempo passado amazônico cada vez mais em declínio, “rindo, gargalhando, só sentiu falta da arma quando perdeu o equilíbrio e caiu ajoelhado” (HATOUM, 2009, p. 93). A alegoria do declínio da *belle époque* foi desenvolvida com mais veemência por Hatoum em *Cinzas do Norte*. A transformação da arma em muleta confirma a perda do poder da *belle époque* que o personagem alegoriza.

Uma possível ligação com Cinzas do Norte

É possível perceber uma ligação entre o livro de contos *A cidade Ilhada* e *Cinzas do Norte*. No que diz respeito às personagens. Nos dois temos a presença dos irmãos Ramira e Ranulfo, além de Minotauro e de Olavo. Especificamente no conto ora estudado, é possível se criar uma hipótese, pois um dos prováveis lugares onde moraria a mulher indígena seria a Colina, onde no romance *Cinzas do Norte* moraram de início, Alícia, sua irmã mais velha Algisa, e a mãe das duas, Ozélia, indígena que não falava português.

As duas irmãs no romance *Cinzas do Norte* são filhas não reconhecidas de um homem pertencente a uma das famílias ricas de Manaus, os Dalemer. Algisa, após ser rejeitada pelo pai que durante tanto tempo esperou, após ser abusada sexualmente, se viu na prostituição. Depois teve um curto casamento com Ranulfo, terminando por ir embora para Minas Gerais com um Regatão. Alícia, por sua vez, casou-se

como forma de escapar da pobreza, tendo como marido justamente Trajano, personagem que representaria a riqueza associada ao culto artístico-cultural da *belle époque* amazônica, tendo um filho com um artista, Arana. Desse modo, é possível se cogitar que uma das duas irmãs seja a criança que foi dada à luz no Teatro Amazonas. Ozélia, sendo indígena, teria sido vítima de discriminação no centro da cidade, onde teria ido buscar condições de ter sua filha, acabando por buscar refúgio no grande teatro.

A relação das duas irmãs, que em Cinzas do Norte são apresentadas como muito parecidas, com o conto pode ser percebida na presença da já referida concha onde está deitada a naia do pano de boca, pois essa concha, como já afirmado, se relaciona com a da obra de Botticelli, que tem em seu título a palavra nascimento, substantivo relacionado a um dos elementos centrais do conto. Além disso, a pintura do pano de boca dialoga com o nascimento daquela que é conhecida como a deusa do amor, sendo também a concha muitas vezes associada ao órgão feminino (LEXICON, 1991, p. 63). Desse modo, o nascimento de uma das filhas de Ozélia seria o de uma Vênus amazônica, filha do encontro das águas.

Um outro elemento que aproxima a beleza sedutora das duas irmãs das divindades é o elemento líquido, pois Vênus nasce do mar e naia é uma divindade ligada à água doce. Assim, no que diz respeito à intimidade com a água doce, seria possível relacionar a naia a Algisa,

Ela deu uns passos na escadinha, saltou no rio como uma flecha e só emergiu perto da outra margem. Nadou o resto da tarde, e cada braçada era um desespero para o padre Tadeu, que implorava aos fiéis pra que voltassem às barracas de guloseimas. Nem meu cunhado, tão respeitoso, deixou de olhar o corpo moreno que ia e vinha. Minha irmã Raimunda se impressionou com a rapidez das braçadas e com os

mergulhos demorados, e Ramira comentou com malícia: 'Essa aí vai longe' (HATOUM, 2010, 135).

A intimidade da bela Algisa com a água contrasta com o medo de Ramira, desprovida de sensualidade e da habilidade de nadar, de se afogar. Por isso, enquanto aquela é uma exímia nadadora, esta nunca se aventura a entrar no rio, nem mesmo de canoa. E foi sob uma pesada chuva amazônica que a mãe de Algisa teve suas contrações,

A chuva atingiu-a em plena praça São Sebastião. A porta da igreja estava fechada, a praça deserta, os sobrados silenciosos. Ao errar nas cercanias do nosso majestoso teatro, a mulher sentiu contrações no ventre. Os olhos talvez tenham procurado alguém para acudi-la, mas não havia alma viva na praça (HATOUM, 2009, p. 89).

Se por um lado, Alícia é a mais bela das duas irmãs, Algisa é a que mais se liga ao signo da água doce, como a naia do pano de boca, por ser exímia nadadora e por ter vindo à luz em uma noite de chuva. Mas diferentemente do destino das musas, Algisa, pela sua origem é levada a uma vida de sofrimento: é rejeitada pelo pai e pela família deste, chega a ir para o hospício, é violentada, tem como única saída a prostituição. Após tudo isso, casa com Ran, mas o casamento dura pouco, terminando esta por ir embora para Minas com um Regatão.

Considerações finais

O conto *A ninfa do teatro Amazonas*, mesmo sendo um conto em que o estranho nos encaminha para o alegórico, nem por isso não deixa de ter suas sutilezas e ambiguidades. Essas ambiguidades giram em torno do elemento feminino que se liga à beleza europeia disseminada na *belle époque*. Essa beleza é levada pelo tempo e entra em decadência, habitando somente o sonho e sono de um vigia idoso e deslumbrado com a chamada era da borracha. Em lugar dessa bele-

za, surge outra, ligada à mulher indígena, mas essa ninfa de olhos repuxados e pele morena que nasce não tem o culto que têm as divindades importadas da Europa. Sua realidade é de preconceito, miséria e prostituição, mostrando que na Amazônia há um racismo que divide as mulheres, tidas como civilizadas e aceitas, das não brancas, animalizadas e violentas. Esse tratamento diferenciado dado a essas mulheres alegoriza também o modo como a Europa vê a Amazônia.

Referências

COELHO, G. M. Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo olhares. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), Rio de Janeiro, v. 5, p. 141-168, 2011. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB_Escritos_5_8_Geraldo_Martires_Coelho.pdf. Acesso em: 5 dez 2021.

HACQUARD, G. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto: Edições ASA, 1996.

HATOUM, M. *A cidade ilhada: contos*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

HATOUM, M.. *Cinzas do Norte*. São Paulo. Cia das Letras. 2010.

LEXIKON, H. *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Cultural, 1978.

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STOCO, S. L. *Identidade, política e rios do Alto-Amazonas: o pano de boca de Crispim do Amaral no Teatro Amazonas*. In: Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP2016, São Paulo. ISBN: 978-85-68545-01-0. Disponível em: http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1475258322_ARQUIVO_TEXTOANPUH2016.pdf. Acesso em: 26 jan. 2022.

[Recebido em: 26 jan. 2022 — Aceito em: 26 set. 2022]

RESENHA

O fuxico de Janaína, Nós de axé, Meu avô é um tata — o imaginário afro-brasileiro em três obras da literatura infanto-juvenil contemporânea

FIGUEIREDO, Janaína de e KAJALACY, Tata. *O fuxico de Janaína*.

Ilustrações de Paulica Santos. Belo Horizonte: Aletria, 2015.

FIGUEIREDO, Janaína de. *Nós de axé*. Ilustrações de Paulica Santos. Belo Horizonte: Aletria, 2018.

FIGUEIREDO, Janaína de. *Meu avô é um tata*. Ilustrações de Bruna Lubambo. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

Ari Lima¹

A proposta fundamental desta resenha é apresentar e comentar as três obras brasileiras de literatura infanto-juvenil de autoria de Janaína Figueiredo. Na primeira delas, *O fuxico de Janaína*, há também o coautor Tata Kajalacy. No candomblé angolano², tata é um termo utilizado para distinguir um homem com maturidade espiritual assim como o líder religioso de um terreiro. Kajalacy é o nome sagrado de Atualpa de Figueiredo Neto, pai biológico de Janaína de Figueiredo, fundador e líder religioso do Terreiro Ilê N'Zambi, sediado em Caraguatatuba, São Paulo. Janaína de Figueiredo, além de escritora, é iniciada no candomblé angolano e doutora em An-

¹ Professor titular pleno do DEDC/Campus II/UNEB. Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da UNEB. Endereço eletrônico: arivaldopituba@gmail.com.

² Candomblé é uma religião afro-brasileira constituída por africanos, escravizados no Brasil desde o início da colonização portuguesa em 1500 até a abolição do trabalho escravo em 1888. Durante e depois da escravidão, africanos e descendentes mantiveram versões diferentes da religião do candomblé cultivado no espaço conhecido como "terreiro". As diferenças são marcadas pela referência a países ou etnias diferentes, por exemplo, Angola/Kimbundo, Congo/Bakongo, Benin/Fon ou Jeje e Nigéria/Iorubá ou Ketu, assim como pela referência a diferentes rituais, línguas, deuses e cosmogonias. Isso explica a formação de diferentes candomblés tal qual o ketu, o angolano, o congo ou o jeje autodenominados nações (LIMA, Vivaldo da Costa. Nações-de-Candomblé. *Encontro de nações-de-candomblé*. Salvador: Ianamá/Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA/Centro Editorial e Didático da UFBA, 1984. p. 65-90).

tropologia pela Pontífica Universidade Católica (PUC) de São Paulo. No seu doutorado, defendeu tese sobre a memória do candomblé angola em Santos, São Paulo. Atualmente é pós-doutoranda em Antropologia na Universidade de São Paulo e se dedica à pesquisa sobre populações africanas e afro-brasileiras.

As três publicações são textos literários dirigidos ao público infantil. Todas elas inserem o leitor no imaginário afro-brasileiro, elaborado por africanos escravizados no Brasil até 1888 e reelaborado por afrodescendentes até os dias de hoje. A referência territorial principal da autora e de seu coautor é o mundo dos terreiros de candomblé, em particular, o candomblé angola. O vocabulário, as narrativas, a visão de mundo, deuses e deusas trazidos da África para o Brasil, assim como sujeitos — como o tata ou a criança —, fundamentais para o processo de salvaguarda e continuidade das tradições e práticas do candomblé, são todo o tempo presentes nas três obras.

As três obras trazem textos curtos com cerca de 40 páginas escritas e ilustradas. Todas elas apresentam, nas páginas finais, uma pequena biografia da autora e do coautor de *O fuxico de Janaína*, Tata Kajalacy e das ilustradoras dos textos. Também trazem um glossário que traduz o significado das palavras em língua iorubá, kimbundo e kicongo, presentes nos textos, assim como explicam os enredos míticos relacionados aos deuses e deusas citados, cultuados no candomblé. Recurso muito acertado uma vez que alguns desses termos fazem parte do vocabulário cotidiano de brasileiros iniciados e não iniciados no candomblé, são citados em letras de canções famosas, em textos jornalísticos e de telenovelas. Um bom exemplo é a palavra “axé”, do iorubá, traduzido como alegria de viver, poder e força mágica, e “fuxico”, do kimbundo ou kicongo, traduzido às vezes como conversa ou fofoca e em outras vezes como segredo ou oferenda sigilosa oferecida a um deus ou deusa.

Acompanham os textos, belíssimas ilustrações, bastante coloridas, de Paulica Santos e Bruna Lubambo. As ilustrações de Paulica Santos — *O fuxico de Janaína* e *Nós de axé* — e Bruna Lubambo — *Meu avô é um tata* — são divertidas e inusitadas, traduzem e complementam muito bem o texto escrito uma vez que descrevem as palavras, os objetos, o mundo natural e os corpos negros dos personagens apresentados nos textos tanto quanto convocam a imaginação do leitor. As cores dessas ilustrações não são aleatórias, retratam elementos da natureza e objetos ao mesmo tempo em que os mostram associados a deuses e deusas diferentes, simbolizados pelas cores que distinguem esses objetos e elementos da natureza. Além disso, os personagens são todos negros com cor da pele bastante escura e cabelos crespos.

O fuxico de Janaína conta a história de um caçador muito paciente e inquieto, Kaitimba, que adorava pescar e contemplar a imensidão do mar. Um dia ele se apaixona por Janaína, uma menina-moça que vive na superfície dos mares. Janaína também se apaixona por Kaitimba. Encantado por Janaína, Kaitimba desafia os perigos do mar e se perde no fundo do oceano. A própria Janaína o resgata, porém exige que ele se comprometa a reverenciar e agradecer com oferendas alguns deuses e deusas os quais ele havia esquecido. Dessa forma, Kaitimba pôde caçar, pescar, navegar e admirar Janaína sem correr perigo.

Nós de axé conta a história de uma menina alegre, saltitante e curiosa que um dia recolhe no quintal de casa uma fita do Senhor do Bonfim que o vento fez chegar até ela. Senhor do Bonfim é um santo católico cultuado na Bahia, lembrado pelos fiéis através de fitas coloridas que são amarradas com três nós em um dos pulsos. A fita da menina era azul clara, cor da deusa do mar iorubá, lemanjá. Um dia, bastante gasta, a fita se parte e ao invés de entregá-la no mar de lemanjá, a menina resolve criar uma tradição nova. Enrola a

fita em uma semente da árvore sagrada iroko, enterra-a, espera que a árvore cresça e dessa forma dá nova vida à fita partida.

Meu avô é um tata conta a história de um velho sábio, um avô que vive em uma casa de sonhos instalada entre a mata e o mar. Ele sabe ler e interpretar o oráculo. Ele conversa com as estrelas, com as plantas e os animais. Ele ouve, aconselha, cuida de quem o procura, dança, brinca, porém, às vezes, é misterioso. O avô é um tata, um sumo sacerdote do candomblé angola que encantou sua neta, narradora da história.

No texto de apresentação de Janaína Figueiredo em *O fuxico de Janaína* consta que a autora “com seu nome, reviveu durante toda a vida o mito de Janaína, em suas mais diversas versões” (FIGUEIREDO; KAJALACY, 2015, p. 35). Dessa forma, como a deusa Janaína que fala através da calmaria, mas também do desassossego, a autora transita de um lugar a outro e atua em vários lugares de fala. É a pesquisadora que registrou uma memória ancestral oral, é a iniciada no candomblé angola que foi convocada a escutar o que deve guardar e transmitir para as gerações vindouras, é a escritora que versou uma narrativa oral e a apresenta como narrativa literária escrita individualmente ou em parceria. Aliás, cabe aqui destacar que essa é uma atitude rara entre pesquisadores que registraram contos de sábios ou contadores de histórias africanos ou afro-brasileiros (VERGER, 1985; LODY, 2007)³. Normalmente, eles assinam os livros sem dividir a autoria com aqueles que lhes contaram as histórias.

As obras nos inserem em uma ordem estética afro-orientada⁴, dignificante da presença negra no Brasil, sem que

³ VERGER, Pierre. *Lendas africanas dos orixás*. Salvador: Corrupio, 1985; LODY, Raul. *Seis pequenos contos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

⁴ Quando nos referimos à estética ou religião afro-orientada, por um lado, enfatizamos o empenho de africanos e descendentes, no Brasil, em reconstituir e assegurar as práticas culturais, ritos, mitos, cantos, danças e deuses originalmente

necessariamente tenha como gancho narrativo a denúncia da escandalosa exclusão racial a qual somos obrigados tantas vezes a repetir. Outro aspecto importante é que se o mistério, o segredo estão presentes em todas as três histórias contadas, eles não aparecem como evidência de culpa, pecado ou medo, ao contrário disso, são revelação do encantamento diante das coisas e experiências corriqueiras da vida cotidiana infantil ou adulta, quais sejam, o movimento contínuo, mas também inesperado do mar, do ar, o fluxo natural daquilo que nasce, cresce e morre. As histórias também ensinam sobre o valor da reciprocidade entre a natureza e os humanos, entre as pessoas mais velhas e os mais jovens, assim como sobre a necessidade de cuidado e respeito aos idosos e às formas de vida não humanas. Aliás, esses são ensinamentos e dimensões éticas da vida em sociedade, cada vez menos valorizados nas sociedades modernas industrializadas, desencantadas e digitalizadas.

É muito provável que as crianças de um modo geral se identifiquem com estas obras. Em todo caso, aquelas crianças educadas em comunidades negras e afro-centradas, a saber, favelas, zonas rurais, quilombos ou terreiros de candomblé, que tiveram acesso à memória de práticas culturais, a valores e crenças religiosas resguardadas e transmitidas oralmente na rua ou em espaços comunitários encontrarão seu cotidiano e suas referências nas mesmas. O conjunto do

africanos. Por outro lado, observamos que essa atitude foi determinada por perspectivas históricas, sociais, econômicas e culturais definidas pela colonização portuguesa, por um longo período de escravidão negra e permanente hegemonia branca. Logo, em suas variações no Brasil, práticas culturais, artes e religião afro-brasileira têm agregado majoritariamente negros, mas também mestiços e brancos. Têm se constituído como uma reserva de memória, de relações e laços sociais supostamente africanos, mas também de memória, relações e laços gerados durante a colonização, a escravidão e o pós-escravidão, tal como o sincretismo cultural e religioso, a experiência da raça, do racismo e das desigualdades raciais (LIMA, Ari; ALVES, Nana L. M. Vozes negras no Candomblé baiano: Quando a raça importa e quando a raça não importa. Nau Literária, UFRGS, v. 09: 01-15, 2013. <https://doi.org/10.22456/1981-4526.43464>).

trabalho apresentado — textos, ilustrações, narrativas — correspondem a uma tendência da literatura infanto-juvenil brasileira que, a partir dos anos 1980 (SOUSA, 2005)⁵, passou a tematizar e representar o negro, seu mundo social e cultural de modo mais realista, valorizando a fenotipia negra e a ancestralidade africana sem estereótipos racistas previsíveis. Essa foi uma transformação de suma importância, porque se persiste uma dominação econômica, se persiste a desigualdade racial entre negros e brancos no Brasil, é fundamental também revertê-las através da transfiguração de uma estética excludente e racista característica do modo como se expressa a colonialidade do poder, do saber e do ser no Brasil (BALLESTRIN, 2013; QUIJANO, 2014)⁶.

Por fim, é importante uma ponderação sobre o estilo textual das três narrativas. Tanto a obra *Nós de axé* quanto a obra *Meu avô é um tata* trazem textos com frases curtas, construídas até como versos, bem apropriadas para o público ao qual se destina. Já no caso da obra *O fuxico de Janaína*, se, por um lado, os autores contam uma bela história, ricamente ilustrada, evidenciam a relação de interdependência entre o humano, o sagrado e a natureza, por outro lado, faltou um trabalho mais cuidadoso no estilo textual de modo que o texto escrito se fizesse mais fluido e mais próximo do texto oral em que a história foi provavelmente transmitida pelos mais velhos iniciados no candomblé angolano. Em todo caso, é importante destacar que, embora sejam obras e histórias

⁵ SOUSA, Andréia Lisboa de. A representação da personagem feminina negra na literatura infanto-juvenil brasileira. *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03*. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 185-204.

⁶ BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, nº11, maio — agosto: 89-117, 2013. <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>; QUIJANO, Anibal. Estética de la utopia. In QUIJANO, Anibal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014, p. 733-741.

dirigidas ao público infanto-juvenil, de fato, pelo trabalho didático de mencionar, explicar e distinguir aspectos de distintas tradições africanas e afro-brasileiras com arte e inteligência, são também ótimos livros para adultos mal informados e curiosos sobre aquilo que está, muitas vezes, diante dos nossos sentidos e tão pouco conhecemos. É uma oportunidade particular para o leitor, não iniciado no candomblé, perceber a presença da memória de referências culturais africanas no seu dia a dia e, muito importante, no modo como categoriza as coisas da realidade e pensa.

[Recebido em: 12 abr. 2022 — Aceito em: 15 set. 2022]

ENTREVISTA

(In)scrições periféricas: as vozes e os corpos rasurando o cânone literário brasileiro

Mauricio Silva da Anunciação¹
Paulo Sergio Paz²



Apresentação: Entrevista com o Prof. Dr. Sílvio Roberto Oliveira (UNEB). Concedida a Maurício Silva da Anunciação (Pós-Crítica/UNEB) e Paulo Sérgio Paz (Pós-Crítica/UNEB). Sílvio Oliveira é poeta e artista. Doutor em

¹ Doutorando em Crítica Cultural UNEB/PPGCC. Endereço eletrônico: mauricio.ufba@gmail.com.

² Doutorando em Crítica Cultural UNEB/PPGCC. Endereço eletrônico: pauloserjio01@gmail.com.

³ Entrevista realizada de forma online e gravada no dia 30 de março de 2022, via plataforma Google Meet. Transcrita posteriormente para fins publicação com autorização do entrevistado. Endereço eletrônico: outrasliteraturas@gmail.com.

Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Mestre em Estudos Literários e Teoria da Literatura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Graduado em Letras Vernáculas pela mesma universidade (UFBA). Atualmente é pesquisador do Grupo de Pesquisa Línguas e Literaturas Estrangeiras na Sociedade Contemporânea — GPELLE e do Grupo de Pesquisa Literatura e Ensino: Tecendo Identidades, Imprimindo Leituras. Desenvolve pesquisas na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e atuações em Língua Grega, Língua Latina e Língua Portuguesa. bem como em projetos de pesquisas e programas sobre Juventude, Ensino e Escola, atuando principalmente nos seguintes temas: linguagens, literatura, memória, negritude e quadrinhos. Atualmente é professor Titular da Universidade do Estado da Bahia, atuando na graduação.

Paulo: Nesses mais de 37 anos de Universidade do Estado da Bahia (UNEB), já é possível afirmar que estamos conseguindo alcançar um quadro substancial de professores(as) negros(as) dentro da instituição? Para além da UNEB, como o senhor avalia esse quadro em um panorama maior nas universidades públicas brasileiras.

Sílvio Oliveira: Obrigado pela confiança do convite, agradeço demais. Eu posso avaliar mais na UNEB mesmo, de um modo geral. Eu avalio de forma mais intuitiva e dedutiva do que de experiência. Na UNEB eu diria que alcançamos uma transformação substancial sim, a gente percorre as unidades da UNEB e vê um número significativo de professores negros, professoras negras em todas as áreas. Eu diria obviamente que é uma tradição em certas áreas, naquelas mais relacionadas com humanidades ou as áreas que formam professores. Nessas, há uma presença maior de sujeitos negros. Em outras universidades baianas eu diria que também já há uma presença, pelo menos maior, do que havia quando eu era estudante de graduação na própria UFBA. Eu tive dois professores negros, professora negra não lembro de nenhu-

ma, pelo menos que tem estado comigo. E após a minha saída, que é mais ou menos esse mesmo tempo da minha experiência como professor, eu vejo uma representação na UFBA e em outras universidades, inclusive particulares de tradição, como a própria católica (UCSAL) o que já é um resultado da formação nas escolas públicas, nas universidades públicas de professores negros e negras que vão trabalhar em escolas privadas, já que esse sistema não comporta todo mundo. Então há um número bem maior e, eu não sei, eu tenho impressão que nos últimos tempos — talvez ver os motivos políticos óbvios que acompanhamos — é como se esse número tivesse um tanto estagnado, como se a fonte não crescesse mais, tivesse uma certa estabilidade, e estabilidade é geralmente um dado bom, mas não sei se nesse momento é um dado positivo nesse sentido. Mas essa última parte é só um chute, eu só estou chutando de qualquer forma, nós vemos que a escola pública, o sistema público tem uma responsabilidade muito grande nessa formação e nessa condução, digamos da entrada desses sujeitos negros, pessoas negras nas universidades. No Brasil também sinto o mesmo processo, só não sei dizer com precisão porque a gente olha a performance em alguns estados do Nordeste, você vê uma presença também significativo [de professores e professoras negros e negras] em estados do sul do país você ver um aumento significativo, mas não seria uma presença tanto quanto aqui no Nordeste, isso tudo é da minha impressão. No Norte eu não sei falar tanto, mas me parece, pelas movimentações também das políticas negras anteriores à 2018, há uma inclusão maior desse professorado também, como há uma presença ainda tímida, mas também maior, de professores indígenas, aqui e a colar, a gente vê a presença de professores indígenas em termos quantitativos.

Me parece, assim, que nós temos, em números, dados muito significativos na produção aí do programa de Crítica Cultural, têm uns 10 anos que a professora Tássia Fernanda defendeu uma dissertação acerca do número de pesquisas de

sujeitos e de pesquisa, muito mais pesquisa do que de sujeitos em toda a UNEB, e havia um número significativo de projetos de extensão, projetos de pesquisa, de orientação de trabalhos com a temática negra notadamente nesse trabalho dela de cotistas, uma avaliação da presença de cotistas, foi um trabalho orientado pela professora Nazaré [Maria Nazaré Mota de Lima].

Há uma presença muito grande, mas de um modo geral tanto no Brasil quanto na Bahia. Quanto na UNEB, é óbvio, há grandes discussões sobre os assuntos, conteúdos, temas e posturas como se operam em sala e nas pesquisas. Eu diria até que eu faço essa autocrítica sobre a minha, como é que eu devo agir? O que é que eu devo pesquisar exatamente? O que é que eu devo produzir? O que é que eu devo discutir? Eu acho que isso está sempre em jogo. Eu não teria uma resposta pragmática e estereotipada também de modo positivo dentro da nossa capacitação negra do que é que eu deveria pesquisar, ou do que é que eu deveria fazer em sala. Agora me parece que a gente tem um caminho muito grande ainda por “fazer”, por “realizar” em torno do que é que seria “periférico” efetivamente e o que estudar o “periférico” nos fortalece, e também, como ontem eu conversava com alguns estudantes em sala, o que é que não estudar o “periférico” também nos fortalece. Então discutimos um pouco isto e eu penso que estudar o que não é “periférico”, inclusive o que não é negro, o que não é indígena, o que tá bem sexista na tradição e tal, estudar esses textos, pensar esses textos, não como fundamento, mas como uma porção capaz de nos instrumentalizar, também é muito importante.

Assim, resumindo em termos de exemplo, é tão importante saber estudar Lima Barreto Cruz e Souza e apresentá-los em sala de aula das universidades, fazer com que isso se espalhe nas escolas tanto quanto é importante saber estudá-los sem carregar os estigmas da tradição. Por outro lado, considero muito importante, não sei em que época, discuto a

época em que um livro tão ofensivo quanto *O Cortiço* de Aluísio Azevedo deva ser tema nosso, deve ser tema na escola. Acho que a escola sempre introduziu esse livro antes do que deveria. Por exemplo, na minha escola, me apresentaram o livro quando eu tinha uns 10 anos e eu fiquei estupefato com o livro como sou estupefato até hoje, mas me parece, por exemplo, *O Cortiço* um livro importante que a gente tenha na sacola para pensar e estudar, não para aprender com *O Cortiço*, mas para desaprender porque a gente precisa também saber não saber. A gente precisa saber não saber, que a gente precisa perceber como o nosso adverso — não vou chamar de adversário — mas o nosso pensamento adverso, como é que ele se estrutura, como é que ele se instrumentaliza até para evitar que muitos dos nossos e das nossas, isso também acontece e aí é tocar um pouco na ferida para a gente pensar em nossos fazeres e pensar nos fazeres de pessoas negras, indígenas que às vezes sem perceber, às vezes percebendo, mas muitas vezes sem perceber, reproduzem estigmas que não parecem estigmas, que estão disfarçados como valores brasileiros, disfarçados como qualidades humanas, disfarçados como apreensões estéticas, aí a gente iria longe, mas eu acredito que a gente tem que aprender desaprendendo nesse sentido, de perceber como esses estigmas se carregam em determinadas obras que eu considero importantes, mesmo na ofensa, porque nos instrumentaliza a aprender a reagir à essas ofensas, mas também nos instrumentalizam naquilo que era nosso e que se tornou de todos, se tornou mesmo de todos. Nós, por exemplo, estabelecemos uma grande rejeição a Teoria da Literatura, houve uma superação da Teoria da Literatura por outras perspectivas teóricas e de pensamento, mas eu acredito que nós negros e negras não podemos jogar um monte de coisas que está lá na teoria da literatura tradicional por que tornou-se teoria formalista, tradicional e branca depois de apropriação de coisas nossas. Têm tópicos da Teoria da Literatura que são fundamentos de uma tradição oral negra, de uma tradição cultural negra e

que não estão ali com esses nomes. Esse desembaralhamento a gente só consegue respeitando aquilo que identificamos como nosso e chamamos de periférico, mas percebendo no outro que nos agoniza aquilo também que a gente reconhece.

Maurício: O senhor é da geração de embate das vertentes literárias que primeiro rasuraram o cânone a partir das nomenclaturas literatura negra e/ou afro-brasileira. Como foi aquele momento de consolidação de uma literatura negra ou afro-brasileira, e como o senhor tem enxergado essas discussões, agora no campo das literaturas marginais e periféricas? Um campo, de certa forma já sedimentado.

Sílvio Oliveira: Eu acredito — é meu posicionamento, não sei se é solução para todo mundo — que nós devamos assumir e desordenar uma determinada vontade homogeneizadora. Como é que se dá isso? As teorias tradicionais e hegemônicas sempre se estabeleceram numa espécie de guerra, qual é a que serviria mais? Qual é a que funcionaria mais? Qual é a que deveria se adequar àquele tempo, àquele espaço ou a determinada perspectiva? Eu penso, por exemplo, que isso não é nosso, não é nosso, se formos pensar numa Literatura Negra, depois eu vou me voltar para o periférico que reúne uma diversidade ainda maior, mas vamos pensar na Literatura Negra, a tradição cultural negra nunca foi de homogeneizar. É por isso quando a gente vai pensar em África nós somos obrigados a pensar em Áfricas, a pensar em pluralidade, não são pluralidades que estão tensas o tempo todo não, embora as tensões e gente sabe que são históricas também, mas são pluralidades, são diversidades e assim eu enxergo esses respingos de uma tradição plural também nas nossas perspectivas literárias. Eu não poderia dizer que há um autor, uma autora que reúna aquilo que eu fosse definir como uma Literatura Negra ideal, a não ser que eu vá sempre explicando, sempre repetindo que não há uma literatura negra ideal para mim, há literaturas negras. O funda-

mento dessas literaturas negras para mim, e eu digo isso sempre aos meus estudantes, é o nosso viés de perceber o mundo, perceber as coisas, a nossa ótica, então eu não tenho medo de analisar Shakespeare porque eu nunca vou perder esse meu olhar, eu espero que não, o problema é eu olhar Cruz e Souza, como eu já insinuei, eu olhar Cruz e Souza com olhar hegemônico, tradicional, colonizador, isso é muito mais problemático do que eu for me debruçar sobre Shakespeare com o meu olhar crítico de negro, afinal nós somos olhados o tempo todo sobre o crivo branco. Então essas denominações eu não adiro a todas, eu procuro até desaprender algumas delas. Não que eu seja contra, como eu disse a pluralidade existe, mas algumas resolvem as minhas questões, então eu me resolvi com Cuti, por exemplo, pensando na literatura afro-brasileira é cabível, por que na literatura afro-brasileira vai ter gente de todas as tonalidades que se sentem afrodescendentes e aí o leque é enorme.

Na literatura negra esse percurso aí já se fecha mais um pouco, porque vai requerer uma consciência negra sobre o que se faz. E aí viemos com outras denominações que carregam de certa forma a tradição de hegemonia, e eu vou ser um pouco polêmico, vou dizer assim, por exemplo, a literatura marginal que é uma denominação criada em São Paulo — tínhamos até aquela revista “Caros Amigos Literatura Marginal” que de certa forma a literatura periférica de São Paulo começou a contar a história da literatura Marginal pela via de São Paulo, como se a denominação tivesse determinada cor, lá e de certo modo foi mesmo, e como se fosse um movimento iniciado por lá, aí me digam se essa ideia de movimento e de batismo não é algo bem tradicional e fora da nossa perspectiva de pensamento, o nosso pensamento sempre vai ser, de certa forma, da contradição, em que sentido?! é da contradição e da fundação. Eu lembro de uma professora da minha graduação, era uma professora de psicologia e ela estava dando exemplo sobre a política, a verdadeira esquerda se houver ainda no Brasil, uma verdadeira esquerda, ela

nunca vai ser unida e a negritude nunca vai ser unida nesse sentido de “ah! estamos pensando todo mundo igual”, unida dessa forma nunca haverá uma literatura negra, você pode dar o nome que for, porque não nos carregamos com essa ideia de homogeneidade. Aí ela dizia o seguinte — não era sobre literatura negra mas acho que nos serve — as nossas pequenas tensões, os nossos fragmentos de contrariedade são pequenos, são poucos, mas são fundamentais, os que estavam, segundo ela, os que seriam de direita sempre conseguem se congregam porque eles não têm discordâncias fundamentais, nós temos discussões fundamentais ainda a fazer, e também eu não quero me lançar naquele outro estereótipo que Jorge Amado inclusive, não só ele, mas por que me veio um texto dele na cabeça sobre os mestiços na Bahia, Jorge Amado e toda uma tradição baiana de sociólogos baianos, que não era de Jorge Amado mas ele herdou da raiz, sobre a ideia de que os mestiços nunca se unem, os mestiços com a tonalidade negra da pele, eles têm a incapacidade de se unir. Eu estou dizendo que a nossa pluralidade ela é muito intrínseca porque nós temos questões fundamentais a pensar e é por isso que todo dia surge também uma denominação nova e eu acho que isso é rico, me parece que não nessa riqueza de pensar a literatura divergente, uma denominação dada por Nelson Maca, ela é periférica, é negra, ela é muita coisa. Literatura negro brasileira, literatura afro-brasileira, literatura Marginal tem uma proximidade, mas não tem só negro nessa concepção de literatura Marginal ou de literatura periférica.

Eu acredito sim, que haja uma isoglossa aí, para usar um termo de linguística, uma isoglossa, uma linha, uma perspectiva de linha que aproxima todas essas produções, mas me preocupa menos a denominação e me preocupa mais isso que eu chamei de isoglossa e de viés que é um olhar aquele lance da consciência por exemplo é um grande definidor tanto para se pensar a literatura negra ou se a gente usar o conceito de consciência também na literatura periférica é

muito interessante, agora a gente tem que ir além, que olhar é esse e que consciência é essa. Eu utilizo nos meus trabalhos determinados estudos que pensam a subconsciência disso tudo, não só sobre consciência pela linha europeia de estudos, mas a subconsciência enquanto transe que está, por exemplo, em Mbembe a gente encontra certas nuances dessa discussão em Fanon que é aquilo que permite a gente enxergar num texto de uma pessoa negra que nunca foi a uma reunião de militantes, que nunca desenvolveu uma discussão política, a gente olha o texto desse sujeito e percebe ali uma imagem, uma cena que eu chamei de viés, um traço que a gente identifica, só por um olhar a gente percebe que aquele traço é da nossa perspectiva cultural por mais plural que seja. É um traço, é uma cena, é uma imagem, é um diálogo que nos apresenta resoluções e tensões. No fundo eu estou dizendo que a literatura negra nunca traz para mim apenas uma resolução, ela traz resoluções e tensões.

Paulo: Ainda sobre essa temática. Temos dois campos de tensão que foi alvo de debates por algum tempo na literatura negro-brasileira e afro-brasileira, de um lado Cuti e do outro Eduardo de Assis Duarte. Hoje a tensão se dá entre os termos periférico e marginal, ambos não são racializados. Isso incomoda ao senhor?

Sílvio Oliveira: A mim não incomoda nada, mas eu penso que incomoda muita gente. Já conversei com muitos escritores e escritoras negras que falam peremptoriamente que literatura periférica não tem nada a ver com literatura negra. Só que eu vejo um monte de gente negra lá no meio, então eu fico pensando quando é que não está racializado, quando é que não está sexualizado, quando é que não está isso tudo... Quando você me diz que não está é quando não está a discussão em primeira ordem, esse discurso, por exemplo, racializado numa primeira ordem, mas quando é que não está? Se as palavras sempre nos confessam, de outro modo quando você assina-la isso você está concordando

comigo que há uma pluralidade. Eu acho que nessa pluralidade algumas nomenclaturas, conceitos e direções vão resolver umas coisas e não vão resolver outras. Assim como as que eu adoto, venho a adotar, vão resolver umas coisas e não vão resolver outras. E aí na periferia o babado é maior, você falar assim “literatura periférica” eu acho que o babado é bem maior porque me parece que a negritude está lá dentro mesmo que alguns não queiram estar presente porque muitos escritores e escritoras artistas negros e negras que se definem como periféricos eles também se declaram negros e negras de uma postura negra, então acho que isso não pode ser ignorado tem que ser respeitado e nesse “bocadão” aí de literaturas periféricas já ingressa um número enorme de representações. A gente faz de conta que não existe, eu digo assim: a gente quando estuda na universidade e a nossa maioria é negra a gente vai pensar a literatura periférica e a gente, o coletivo de um modo geral, quer ignorar que já há uma presença múltipla e tensa de *hip hop*, de grafite, indígena de outras ordens que levanta a mesma pergunta aí: isso é periferia ou não? Eu ainda faria uma pergunta maior, que tenho me feito, a gente surge... essa crítica, essa fala, essa reflexão surge em contraparte a teoria do centro homogenizador, colonizador e tudo que não está ali é periférico. A pós-modernidade vem e diz que tudo se move, e realmente, do centro para periferia da periferia para o centro.

E aí eu trago a professora Florentina Souza que usa “de boa” esses termos na literatura afro-brasileira — ela inclusive participou de um livro comigo que ela organizou com a professora Nazaré e eu estou como ensaísta nesse antigo livro sobre literatura afro-brasileira — mas ela sempre diz, defende, e eu concordo com ela, o que fazemos é ou não é literatura brasileira? por que isso nos coloca em outro impasse nesse campo das pluralidades nós temos autores negros e negras que não querem de forma nenhuma ser literatura brasileira porque eles querem ser sem fronteiras, nós somos negros da diáspora, a diáspora negra está no mundo, então essa ideia

nacional, nacionalista não caberia. Muita gente que pensa assim, eu penso a minha condição de ser brasileiro como algo que eu nem consigo desconstruir pelo simples fato de aqui ter nascido, não é nem vontade, nem “desvantagem” de ser brasileiro. Então quando eu produzo um texto no Brasil isso não é literatura brasileira, por mais que essa nacionalidade, essa identidade local esteja sendo questionada, não é. Quando eu digo que é periférica eu não estou reproduzindo um quê de um traçado que não fomos nós que iniciamos, de nos pensarmos periféricos porque, afinal, somos esse trânsito o tempo todo, você me disse isso que somos esse trânsito, por isso, deslocamos também essas conceituações todas. De qualquer forma o que eu quero dizer é quando a professora nos pergunta se nós somos literatura brasileira ela joga outra questão sobre nós: fazemos ou não fazemos literatura brasileira? E o sou do “e”, do conectivo a gente pode resolver um monte de coisas como o conectivo, nós fazemos literatura brasileira “e” nós fazemos literatura da Diáspora, nós fazemos Literatura afro-brasileira “e” nós fazemos literatura negra, de certa forma alguns de nós também fazem literatura Divergente e assim por diante.

Paulo: Como o senhor percebe a presença de pesquisas desenvolvidas pelos grupos ditos minoritários em programas de pós-graduação no Brasil e como estes tem colaborado na ampla divulgação das outras vertentes literárias (Indígena, Periférica, LGBTQIA+, Feminista, etc.) que rasuram o cânone da literatura brasileira?

Sílvio Oliveira: Eu diria que os programas, os projetos, os trabalhos coletivos de professores, de estudantes, das comunidades universitárias no Brasil, embora não conheça todos, contribuíram e têm contribuído sim para uma mudança de performance da academia e uma mudança de perspectiva científica também que foi muito, muito salutar. Então o próprio trabalho do programa de Alagoinhas, da UNEB em Salvador, projetos da UFBA, e aí estou pensando na Bahia

que eu mais conheço e há outros projetos espalhados pela região nordestina e pelo Brasil também, a maioria de longe, que mudaram a perspectiva porque houve uma inclusão efetiva não só desses sujeitos pelas políticas de inclusão, aquelas que funcionaram de certo modo, como a inclusão dos temas e dos assuntos isso para mim é algo muito notório, porque da minha graduação para cá é saliente, é enfático isso, então voltando a questão temporal, nos últimos 30 anos a gente pode pensar em autores autoras, a gente pode pensar em perspectivas, assuntos e temas que antes não eram nem cogitados que eu na minha graduação não tive nem a oportunidade de estudar de discutir. Se formos afirmar que já há um cânone negro, por exemplo, e pensar que Lima Barreto é desse cânone negro — na minha graduação ninguém discutia comigo Lima Barreto — então hoje já é possível a gente pensar, nós temos essas obras em sala de aula, nós temos essas obras, esses temas, essas discussões em sala de aula e aí me arrisco a dizer que há algumas discussões muito interessante se fazendo não somente em áreas como História, mas se fazendo também em áreas como matemática. Nesses últimos trinta anos nós temos a etnomatemática se fortalecendo, as expectativas de estudos biológicos, também repensar essa questão da raça, das comunidades. Então houve muita mudança dança nesses últimos 30 anos não só no campo da literatura, mas aí vem o maior problema para mim é que a nossa autocrítica, ou autocrítica que eu faria a universidade e que eu estou fazendo a minha, também posso fazer com tranquilidade, é que as nossas discussões elas *simulam* que chegam as escolas, elas *parecem* que chegam as escolas elas *parecem* estar reverberando e eu acredito que não, quando reverberam é porque nós, ou um dos nossos orientandos, alguém nosso, está com um trabalho em determinada escola do município, do estado, de algum lugar levou os temas, as discussões, os textos mas a reverberação efetiva em termos de projetos nas escolas que eu consideraria muito mais importante que projeto na universidade, projetos na escolas

que efetivem esse estudo, e essa leitura de toda a produção negra me parece que ainda há brechas, há faltas, há uma necessidade de diálogo maior, não quero colocar a culpa só na universidade não, é de todo um sistema. Lógico, mas a universidade de uma forma geral, o conceito de diversidade, não tô falando só da UNEB, a universidade muitas vezes fica rodeando muito seu próprio território e quando há uma roda literária, uma roda de literatura periférica numa escola que o professor vai — e aí como eu já fui muitas vezes ou que alguns estudantes vão — a universidade se satisfaz como se aquilo fosse o suficiente e não, e eu diria que a universidade ainda está aprendendo, nós estamos aprendendo muito, agora a gente precisa de uma interlocução efetiva, dialógica muito grande e muito forte com as escolas. É um exemplo velho mas eu darei, um exemplo que já tem uns 10 anos, talvez um pouco mais, GOG (Genival Oliveira Gonçalves), Alessandro Buzo vieram em Alagoinhas, vieram a Bahia, foram a Salvador e depois foram para Alagoinhas participaram de diversas atividades, diversos eventos, Gog, Alessandro Buzo, tantos outros e em períodos diferentes, mas nesse período houve uma efervescência dialógica entre grupos da periferia de Alagoinhas por exemplo: o grupo Sangue Real tinha outro nome na época, o grupo do Mc Osmar do Petrolar e outros grupos entraram em diálogo com esses artistas de Salvador e do Brasil que vinham e a universidade promovia encontros, promovemos encontros sempre com os estudantes, promovemos o tempo todo nos bares da Periferia e na própria Universidade, em meio a isso tudo um grafiteiro da cidade Pinho que ainda não era mestre, hoje ele tem mestrado e é fisioterapeuta, mestrado em Desenho e é fisioterapeuta, Pinho fez um mini curso com estudantes e junto com os estudantes, inclusive professora de artes de escola que faziam o curso de artes na UNEB, em março pintaram um grafite do lado do prédio da Universidade, essa nossa universidade inclusiva, e aí quando chegou em junho houve uma festa grande de forró e a Universidade lançou todas as cadeiras em cima dessa

parede onde tinha o grafite, arranhou e estragou o grafite todo na própria Universidade, posteriormente, alguns anos depois refez isso, nós reclamamos e a universidade proporcionou a nova inscrição de outro grafite que é aquele que vocês veem do lado do antigo auditório, no prédio um.

O que eu estou dizendo é que a universidade em geral tem muito que aprender ainda, a gente vai aprendendo e desaprendendo é bom que a gente sabe não saber, saber e não saber é importante, e eu diria que a Universidade tá nesse processo. Então sim, os projetos são importantíssimos, os programas são importantíssimos, mas existe uma realidade que precisa ser tocada, precisa ser vivida.

Maurício: O senhor acredita que as pesquisadoras negras e pesquisadores negros e intelectuais negras, negres e negros ao entrarem em cena estudando, pesquisando e produzindo “literaturas periféricas” corroboram para a fissura do cânone literário brasileiro, e também, ampla divulgação das autoras e autores consagrados, além dos novos?

Sílvio Oliveira: A pergunta enfatiza muito feminino. Eu diria que sim, que as mulheres e as demandas para além da heteronormatividade cumprem um papel muito grande nessa divulgação, carregam e levam para as escolas muito dessas propostas. Eu moro em Dias d'Ávila então aqui mesmo em Dias d'Ávila nós temos repercussões do papel da Universidade da UNEB, por exemplo, na atuação de graduandos do *Pibid* principalmente do *Pibid* EAD em projetos relacionados a periferia, como houve em Alagoinhas com a professora Anória, eu coordenei um também não fomos só nós dois, vários professores coordenaram alguns dos projetos, a universidade assumiu e isso repercute efetivamente na atuação não só desses graduandos no projeto e nos seus estágios nessas escolas, como os professores das escolas em Salvador, em Alagoinhas, em Dias d'Ávila e outras tantas cidades baiana, uma profusão de cidades, outros professores que participa-

ram como supervisores nessas escolas, eles continuam nas escolas e seus projetos também, e os projetos estão a operar, a divulgar, a estudar e a fazer conhecer autores e autoras negros e negras. Então isso para mim é uma prova de que sim [que autores negros e negras corroboram para a fissura do cânone literário brasileiro, e também, ampla divulgação das autoras e autores consagrados, além dos novos]. A crítica anterior volta a ressoar nisso quando esse professor adoece, ou esse professor tem que se ausentar, ele sai de licença, ele adoece ou ele sai da escola aí acabou o projeto, então não é algo que se implantou na escola, é algo que reverbera. E a gente tem que se preocupar com esses processos de responsabilidade da instituição também em ter um papel de fomentar esses conteúdos, essas ações por que quando o professor sai, ou a professora sai da escola o projeto também acaba.

Paulo: Como o senhor avalia a demarcação das nossas textualidades periféricas, dissidentes, racial e de classe no campo literário brasileiro?

Sílvio Oliveira: A demarcação já houve efetivamente, porque de mês em mês a gente tem uma polêmica que inclusive os grupos negros se digladiam publicamente, eu estou explicitando algo que é público, de vez em quando surge algum tipo de polêmica, como uma capa de livro estranha, como um trecho de capítulo meio escravocrata sendo celebrado, como a publicação da obra de uma autora como Carolina [Maria de Jesus] sendo questionada, e o nosso grande problema quando a gente aproxima as nossas perspectivas negras das periféricas, o nosso maior problema é o confronto com aquele que a gente não identifica, a gente não vê, não enxerga nem como nem negro, nem como periférico então, principalmente, no que se chama de literatura periférica muitas vozes prevalecem ou que se sobressai e que eu, particularmente, não me identifico como uma voz que pudesse fazer reverberar certas questões nossas, eu não vou citar ninguém, mas quando você pensa que tem profissionais por aí, profes-

sores e professoras não negros, não periféricos, sendo donos do acervo de escritores negros e escritoras negras, então eles definem, “vou lançar um livro com essa capa”. Há uma capa de livro com Lima Barreto que não me agrada em nada, absolutamente em nada, ou então diz assim: “temos que estabelecer uma melhor revisão do texto de Carolina Maria”, é muita intromissão, é por isso que a gente precisa sacar o outro, a gente precisa estudar o outro, perceber o outro exatamente para responder com maior vitalidade. Porque quando a gente encontrar algum professor desses, que estuda as mesmas coisas que nós, sobre uma perspectiva totalmente adversa e lançar no nosso rosto assim: “Ah isso é identitarismo” nós precisamos saber o que é que esse sujeito está chamando identitarismo para gente poder responder ele: “não, é mesmo! e eu acredito nisso, ou dizer: não, não é e eu vou te explicar porquê!” Porque surgem as teses, se divulgam determinadas teses que são contraposições as nossas, então quando a gente pensa assim que demarcamos nós sequer demarcamos entre nós, porque não aprendemos, como eu disse, a lidar com essa visão plural sobre a literatura negra, uma visão plural e cuidadosa, cautelosa não é que caiba tudo, mas cabe algumas coisas que ainda não inserimos — não quero dar exemplo porque aí eu vou ter que dar um exemplo próprio, quando eu lancei meu livro do *Babacof*, o *Tombos e tosses do revolucionário Yuri Babacofdo* eu pedi, o meu editor pediu a uma pessoa que eu admiro muito, e continuo admirando, que pudesse escrever um prefácio sobre o livro e muito educadamente essa pessoa se negou a escrever porque não identificou como literatura negra e eu tenho plena consciência de que o que eu faço é literatura negra. Só porque não há ornamentos assinalando, assim como outras pessoas também, que fazem uma literatura negra que eu reconheço como literatura negra, embora não caiba em determinado parâmetro de literatura negra, e não é porque seja maior ou menor é porque há elementos que não são usuais na literatura negra ali presente. Eu dei um exemplo pessoal apenas para não ter

que citar ninguém, mas qual é a demarcação?! às vezes eu me sinto fora da demarcação, até como professor de literatura brasileira e negra, eu me sinto fora porque me parece importante — eu sou professor de Latim também — eu não estou ensinando latim para exaltar o latim, eu ensinei Latim por uma circunstância da minha vida, agora ao ensinar Latim eu enxergo as coisas negras no mundo Latino e não ficou melhores que estão no mundo Latino é que ficam nossas, eu vou entender certas expropriações que existem lá naquele mundo Latino e que me permitem pensar a condição negra hoje, com estudantes, nesta perspectiva de periferia histórica também, pensar esses traçados históricos. Então quem é que demarca o papel de Agostinho no mundo, Agostinho de Hipona ele é um clássico da filosofia branca, um sujeito que nasceu na África, no norte da África e que foi acusado um dia de ser feiticeiro. Têm muitos elementos que a gente pode retomar e repensar, não para adotar a filosofia dele, não para sustentar, por exemplo, a nossa religiosidade, o nosso modo de vida, mas para dizer assim: vamos balançar um pouquinho certas convicções demarcatórias inclusive nossas, que a gente acaba deixando de fora muita coisa. Eu acho muito legal quando eu vejo o retrato do autor dos *Três Mosqueteiros*, Alexandre Dumas, é um retrato dele que ele tá totalmente Black, encontrar esse sujeito Black, mesmo escrevendo aquela literatura aventureira francesa, isso me diz alguma coisa que eu preciso entender mais, e eu preciso entender porque ele não seria nosso, não tô dizendo que ele é, eu quero entender porque não é, porque ele não fez então uma coisa nossa, o que é que ele fez que está ali que é nossa e eu não enxergo? eu preciso entender também. E puxando para o nosso campo da literatura novamente acontece isso da gente precisar perceber que demarcações são essas, eu tenho uma proposta de demarcação que não é minha.

Maurício: É possível desvincular a produção literária de uma militância que seja engajada nos princípios éticos de nossas/nossos ancestrais? Por quê? De que maneira?

Sílvio Oliveira: toda resposta eu complico, mas eu complicaria neste momento puxando o conceito de militante de Lima Barreto. Lima Barreto não era militante, ele não era um militante negro, não existiam, pelo menos os grupos negros tal e qual conhecemos, mas já existiam os [grupos] negros na época de Lima Barreto e ele não militava nesses grupos existentes e Lima Barreto, em algumas de suas crônicas isso tá presente, talvez mas até no *Diário Íntimo* dele, ele afirma por mais de uma vez fazer “literatura militante” porque ele militava por um humanismo, que não era o humanismo Universal o qual ele combatia, mas um humanismo em que esta presença negra se tornasse, fosse importante, e fosse expressiva, fosse produtiva e nessa militância negra de Lima Barreto, Jorge Augusto vai operar com isso na tese dele sobre Lima Barreto. Nessa militância negra de Lima Barreto ele dizia diretamente da importância de ler os “malvados”, da importância de ler os racistas, porque ele lia e ele ria, ele não quer dizer que ele lia porque ela achava graça, ele ria porque ele ficava zangado, e a gente vai notar como uma ideia da “zanga” está aqui em Davi Nunes mas a ideia da “zanga” está em Chimamanda [Ngozi Adichie], né?, a ideia da “zanga” ela vai estar sobre o nome de “zanga” traduzido para gente sobre outras formulações na escrita de vários homens e de várias mulheres negras que se declaram e dizem fazer literatura negra e como eu arrisco a dizer, como Davi Nunes que faz também a literatura periférica, e aí a gente volta para mesma problemática.

Os autores negros e autoras negras estão zangados, então para mim esta zanga me é suficiente para pensar uma política desconstrutiva na escrita de um sujeito negro, de um homem negro, de uma mulher negra. Então eu não sei se a pergunta foi tão pragmática quanto a minha resposta, mas

não me basta que o escritor tenha um engajamento com quaisquer grupos negros, me basta que ele tenha um engajamento com um pensamento — vou chamar de decolonizador para simplificar — ou transgressor como diria Arnaldo Xavier, um comprometimento com o pensamento transgressor, e você transgredindo você agride também esse colonizador, o pensamento colonizador. Então para mim não basta, muitas pessoas engajadas publicam e eu não gosto, e pessoas que eu noto que são desengajadas publicam e eu gosto, eu acho que reflete a consciência que que se busca.

Paulo: Davi Nunes diz que sua obra tem uma veia umbilical com as obras de Lima Barreto. Qual a importância de Lima Barreto em seu fazer literário. E qual a influência que seu livro "*Tombos e tosses do revolucionário Yuri Babacof*" recebe de Lima Barreto?

Sílvio Oliveira: Lima Barreto é um grande mestre para mim, eu aprendi a amar Lima Barreto, comecei a aprender, com o outro grande Mestre que foi o professor Jorge Araújo, foi meu professor na UFBA, e é, por exemplo, um sujeito super engajado do pensamento político brasileiro, mas nada engajado na militância negra e ainda assim para mim é um grande sujeito negro, embora ele não use as mesmas nossas terminologias, mas é um sujeito coerente, vai ser um leitor dessa dita universalidade tradicional assim como Lima Barreto foi também e que pra mim também é um militante. A raiz de eu pensar Lima Barreto está exatamente nesse movimento transgressor dele, eu não inventei a palavra, o conceito de transgressor, eu estou usando o conceito criado por Arnaldo Xavier, mas a mim ensinado pelos escritos do poeta Ronald Augusto. A transgressão é exatamente o movimento que Lima Barreto faz, o que seria essa transgressão que eu tento fazer no Babacof, a transgressão é você inverter determinadas polaridades, tanto as que parecem nossa e não são, ou as que não parecem nossas e são. Então Lima Barreto fazia isso através de "troça", da "troça", na época

dele Coelho Neto, Olavo Bilac, outro tantos em seus discursos sempre enalteciam a cultura greco-latina, a cultura clássica europeia e Lima Barreto escrevia textos em que “troçava” isso dizendo o seguinte: mal sabem eles que as estátuas gregas eram pintadas, eles vivem a falar de marmoreio, da branquidão e não sabem que as estátuas eram pintadas, aí Lima Barreto vai explicar que desde o século 19 já se sabia disso, que as estátuas eram pintadas e com o passar do tempo houve erosões, houve ventanias, houve guerras, houve inundações e essas estátuas ficaram descascadas. Quando elas chegam nos homens do século 17 e 18 que começam a inventar a ideia daquela superioridade, que não era pregoada pelos próprios gregos, quando chegam, já chegam com os riscos do tempo, esses riscos do tempo são mais lidos por esse sujeito, e Lima Barreto vai troçar isso, ele troçando isso ele tá nos explicando um monte de coisas que ele pode não ter tido a consciência plena, mas pela transgressão dessa consciência negra ele faz, como Luiz Gama também fez um movimento parecido, Lima Barreto vai nos lembrar indiretamente que a teoria literária que diz que a poesia não cura nem mata ou a poesia cura e mata, e não cura não mata o tempo todo, é uma ideia negra porque as entidades divinas da africanidade antiga foram traduzidas na Ásia por outros nomes e depois foram traduzidas na Grécia por outros nomes ainda, isso serve para Afrodite, Afrodite era correspondência de Isis, por exemplo. Então vamos ter na Grécia vamos ter Asclépio e outras entidades ligadas a ideia de medicina e de cura que estão em correspondência direta com divindades asiáticas e norte africanas também de cura. Então quando essa estátuas de deuses, de entidades são descascadas isso serve muito interessadamente para uma alegoria sobre a origem, sobre originalidade e sobre sentidos, e eu fico pensando se para escrever a teoria sobre a nossa literatura a gente não precisa e não deve reaproveitar determinados elementos que eram dados como da teoria literária antiga que na verdade nos pertence, pensar esse lugar que é zanga e não zanga, da cura

e não cura, e que eu tento da minha forma, mas talvez seja a ideia só do autor estabelecer um pouco em Babacof. Entrou Luiz Gama nesse campo porque só através dessa perspectiva transgressora e de percepção desses elementos é que a gente consegue enxergar que as primeiras *Trovas Burlescas de Getulino*, de Luiz Gama, lá no século 19 não é apenas um riso bobo, como o riso em Lima Barreto não era apenas um riso bobo, quando ele escolhe o nome *Getulino* a gente tem que dar importância, Getulino não é só uma piada não, aí Getulino está ligado ao “Getulos” quem foram os Getulos, um exército negro submetido a ordem dos Romanos, era um exército de Africanos. Então quando ele briga com o nome getulino não é só uma piada tem uma transgressão sobre a história, sobre a memória. Então no Babacof o protagonista não é Babacof, o protagonista é o Procotó, e Lima Barreto entra nessa história exatamente porque ele tem um personagem que é o Bogóloff que é um, suspeitamente russo, comunista revolucionário que na verdade não é nada disso, não é médico, não é coisa nenhuma.

O Lima Barreto é um grande mestre, acho que a ironia dele, a perspectiva de reversão que ele provoca, nos provoca eu tentei instalar no Revolucionário Babacof desde o título ao conteúdo, muitos títulos de Lima Barreto não são negros em princípio, não parecem.

Maurício: Como o senhor analisa a exclusão editorial (das grandes editoras) das produções periféricas, e como avalia o movimento que as pequenas editoras têm construído no sentido de propagar essas literaturas ao grande público?

Sílvio Oliveira: As pequenas editoras como a própria Organismo e a Segundo Selo, a editora Reaja, a editora Ogum’s Toques Negros que são pequenas no sentido do mercado que fazem um trabalho enorme de divulgação das nossas obras, das obras dos nossos autores e de discussão teórica também, então são importantíssimas e devemos mui-

to admirar esse trabalho diante das grandes editoras. Primeiro, as grandes editoras uma está engolindo a outra, poucas grandes editoras agora no Brasil, e essas poucas grandes editoras acabam de um lado beneficiando algumas pequenas editoras que entram em interlocução com elas, em parcerias e conseguem estabelecer determinados caminhos de produção e operação. E há malefícios nisto também, quando as nossas produções, as nossas expressões se submetem ou a perspectivas que nos desconfortam, por exemplo, uma pequena editora que faz uma parceria com uma grande editora que está no meio da polêmica revisionista da obra de Carolina [Maria de Jesus], ou publica um livro em que crianças negras brincam de roda em meio a escravidão.

É possível que haja um conflito nisto, e aí penso que as pequenas editoras negras deveriam e poderiam caminhar com seus próprios pés, mas para isso é preciso enfrentar um mercado que não as favorece nas feiras literárias — ai os espaços os espaços demarcados, há espaços demarcados para a literatura negra nas feiras literárias — em que nem todos os autores negros, autoras negras estão presentes, estão representados e em que as pequenas editoras negras, periféricas, editoras indígenas etc. Essas editoras geralmente entram numa grande enrascada quando estão nas feiras porque mal conseguem vender seus próprios livros, ou quando vendem não ganham o que deveriam com essas vendas. (1:18:48).

Enquanto um papel ético-político, as foram essas fases é um papel importantíssimo penso que as editoras negras indígenas e mulheres, as quilombolas, né, “Elas se entendem mais do que se desentendem”, é muito entendimento né Isso é muito importante e não em termos de mercado há muito sofrimento também né e muita provocação desse grande mercado sobre essas editoras a uma expressão também alternativa né. Eu não sei se vocês vão perguntar mas há muita gente que produzem se arrisca produzidos por caminhos que não são os desenhos de todas como é que acha importante

né esse reproduzir das bíblias e independente mesmo é de certo modo.

As pequenas editoras negras, como as que eu citei, Re-aja, Organismo, Ogum's Toques já derivam desse pensamento de se fortalecer por fora de um mercado que é perverso. Agora existe aqueles autores que pensam em publicar de forma independente e fazem isso muito bem como como um Jovina Souza como próprio Nelson Maca, mas não deixam de estabelecer parcerias com algum coletivo, seja o coletivo dos seus próprios amigos e parceiros, escritores e leitores, e estabelecem aqui e acolá algum tipo de parceria com as próprias pequenas editoras ou mesmo fazendo campanhas. O último livro de Nelson Maca foi fruto de uma campanha, alguns livros dele tem sido sempre resultados de campanhas e há outros autores e autoras que que não fazem isso por predileção, fazem isso para poder escapar das instâncias institucionais porque pequena ou grande a editora não deixa de ser uma instituição em que há uma certa ótica de expressão, uma certa ótica de produção e de publicação que às vezes não combina com a do autor. O autor se sente mais livre produzindo seu próprio texto, mas assim sendo bem pragmático, penso que mesmo quando é alternativo esse autor precisa de ter uma instituição de produção que integre um revisor, que não é ele, para enxergar as coisas que ele não chegou, que integre alguém do campo gráfico, para poder pensar o livro mesmo que o livro não tenha um formato tradicional, eu penso que os autores quando eles escapam as editoras eles não escapam a essa necessidade.

O livro é bem mais do que o autor. O livro, o material livro, é fruto de várias mãos há a textualidade e há o livro, o livro é resultado de muita gente.

Uma pessoa do campo "branco" me ensinou uma coisa que é importantíssima, foi a professora Judith Grossman que era totalmente da literatura Universal, mas era excelente professora, mas não tinha essa de racializar e ela disse uma

coisa muito interessante que “quando vocês publicarem a responsabilidade é de vocês, se sair um probleminha no texto, se saiu alguma coisa de cabeça para baixo, uma vírgula fora do lugar, não adianta dizer que não foi você, a responsabilidade é sua, embora não a nossa textualidade seja a outra, às vezes tiramos as vírgulas porque queremos”.

Maurício: O senhor acha que por produzir de forma independente há um prejuízo de que esse texto alcance um grande público, diferente de ser publicado por uma grande editora como a Companhia das Letras?

Sílvio Oliveira: Sim, eu acho que há sim esse prejuízo que às vezes é benefício. É prejuízo em termos de publicação, de divulgação, há esse prejuízo, às vezes também pode ser um benefício circular em determinados lugares, determinadas universos que são interessantes a esse autor, dá uma pesquisa do que o sujeito quer e deseja, mas eu diria que isto se dá também com as pequenas editoras que a medida que em grandes editoras como a companhia das letras tem um grande sistema de divulgação, de publicação as pequenas editoras ficam dependentes dela, dependentes dessa subserviência a alguém que dita o mercado, aí elas passam a ter a mesma dificuldade do autor independente. E outra coisa, a gente precisar relevar é que os autores que publicam fora de editoras muitos deles têm aproveitado as novas tecnologias, as redes têm proporcionado um aumento de eleitores para esses sujeitos, no campo do quadrinho isso é mais comum do que na literatura.

Paulo: Se o senhor fosse cartografar a imagem do Brasil a partir de nossos escritores “marginais e periféricos” qual a imagem acredita que teríamos? Quais caminhos ainda precisam ser trilhados e que espaços ainda não foram e necessitam ser ocupados?

Sílvio Oliveira: Eu responderia como Paulo Leminski: Os velhos escritores, os que estão ocupando os espaços que

deveriam ser nossos, pelo menos, retirem-se para nossa cartografia ficar mais ampla. Pensando na composição dessa cartografia a necessidade de amplidão, mas como é que cartografaríamos? eu pelo menos eu sonho e penso enquanto professor já estou nessa perspectiva já tem uns tempos eu só consigo pensar a literatura negra imitando lá o Robert Kellog na Europa e o Hampâté Bâ lá na África. Eu só consigo pensar a literatura negra com as duas formas oral e escrita, não consigo pensar a literatura negra sem a oralidade. Então se eu for cartografar a literatura negra e talvez até a periférica não consigo pensa-las sem valorizar a oralidade e pela necessidade de dizer o que é que essa oralidade faz também com a nossa com escrita. Eu não consigo pensar em Luiz Gama sem pensar em Inácio da Catingueira eu acho que ele não é um assunto resolvido na história do cordel que tenta driblar questão racial e deixar de lado e pensar só na métrica do cordel, do repente.

Inácio da Catingueira foi um sujeito escravizado que poetizou oralmente, cuja poesia não chega pela tradição, vai passando para o outro e vai registrando mais ou menos que sucedeu essa época. Eu acho que isso é muito importante pensar nessa cartografia, essa porção da oralidade.

Outra coisa, a produção em torno do tema da “Aids”, por exemplo, que na verdade há uma grande produção periférica que a gente encontra em muitos Saraus, coisas que a gente nem imaginava que existia e está circulando restritamente por alguns universos.

Outro fator, nós temos que aprendermos a nos profissionalizarmos mais. Por exemplo, o grande escritor periférico que não discute a questão negra fora da sua obra, ele é negro e não discute a questão negra fora da sua obra, mas discute a questão negra na sua obra, ele sabe que é negro ele só não anda nos *metiês* militantes, é o Carlos Vilarinho, tem livros como *Baculejo e Outras Histórias*. Eu já conversei com ele estarecido dizendo: você não pode fazer isso... porque ele

vende todos, aí quando alguém procura o livro ele não tem porque vendeu todos, eu sei que nós precisamos muitas vezes vender todos os nossos livros porque para a gente também é uma questão de sobrevivência, mas se você perde a sua referência como é que você se divulga também se você não tem seu próprio livro.

Outra autora que eu estudo e gosto, mas não consigo seus livros é Aline França, de Teodoro Sampaio, Aline não tem seus livros é ou não é um absurdo Aline não ter o primeiro *A mulher de Aleduma*, não ter *Negão Dony*, a dificuldade é nossa e chega a ser dos autores e autoras também. Se esses que são mais conhecidos e já publicaram até por editoras têm essa dificuldade, imagine quem ainda está vivendo dos fanzines.

A dificuldade é nossa e é bem maior quando a gente pensa nesses caminhos diferentes, de uma produção gráfica diferente, então o que fazemos com essas produções diferentes como a produzida por Allan da Rosa que fez um livro costurado, uma costureira costurou, o amigo dele fez desenhos em todos os exemplares, não foi um só e depois reproduzir ou xerocado não. Digamos que ele fez 50 exemplares um desenhista fez um desenho em todos os exemplares não foi reprodução não, foi a mão do cara desenhando e as letras do livro foram também desenhadas por um amigo dele que escreveu todos os textos dele a mão em todos os exemplares. Isso também valoriza o livro, mas não tem como fazer 1.000 exemplares desse livro.

Paulo: Qual a relação do senhor com a literatura negra e quais as mudanças o senhor pode apontar nesse circuito literário na virada entre o século XX e XXI, visto que a literatura marginal através da figura de Ferréz, e a literatura periférica com os saraus periféricos, chegaram a tomar a cena?

Sílvio Oliveira: Eu vou afrontar um pouco a ordem que você expôs, essa organização que você deu (literatura negra,

marginal e periférica) é uma ordenação que a gente está seguindo a ideia tradicional da história, de se contar história, porque perceba você me diz que havia a literatura negra, passou para marginal, depois vieram os saraus. E eu não vejo assim, como eu acompanhei grande parte disso eu vi tudo isso concomitante quando a gente organiza dessa forma é o nosso modo de tentar compreender isso, como é que isso está se dando, por exemplo, a literatura dos Cadernos Negros, a literatura do Quilombhoje é como se fosse a literatura de uma banda ou a música de uma banda em que seus integrantes se afastaram para seguir suas próprias carreiras e continuaram com seus diálogos. Miriam Alves por exemplo nossa grande poeta ela está aí presente escrevendo, se atualizando e se renovando, mas ainda ressoa na fala dela uma perspectiva muito interessante, muito importante sobre a literatura negra que se fez nos anos 70. Então essa literatura negra que Miriam Alves faz não é a dos anos 70 é de hoje, mas ela está presente escrevendo uma literatura que faz é ressoar perspectivas dos anos 70.

Os saraus surgiram, se incrementaram e se multiplicaram de uma forma que eles estão presentes e propondo novas questões, novas soluções. Então eu tenho dificuldade em ordenar como eu já desordenei a própria criação da ideia de literatura marginal que se deu, assumir essa terminologia se deu, exatamente, depois da revista Literatura Marginal [Caros Amigos edições da Literatura Marginal] porque ninguém estava chamando assim, é depois que Ferréz assume essa conceituação que todos passam a assumir, mas a gente sequer pode dizer que foi de um movimento que no Brasil todo construíram uma literatura, uma expressão fora do cânone negro, inclusive, começaram a chamar isso de marginal ou até de periférico.

Paulo: Mas essa denominação de literatura marginal surge em contraponto a literatura marginal dos anos 1970.

Ferréz dizia que marginais mesmo eram eles, pois viviam nas periferias, eram perseguidos pela polícia.

Sílvia Oliveira: Certo, tem toda razão, há um fundamento. O que eu estou dizendo é quem diz isso é Ferréz e outros representantes dizem isso e assumem a terminologia. A ação em si de estabelecer essa outra marginalidade é de todos, agora a terminologia, a denominação pensar isso como movimento é uma invenção discursiva na verdade, isso é invenção discursiva que poderia ser outro nome, essa contraposição com o movimento dos anos 70 se dá na interlocução na interlocução entre esses escritores e escritoras de São Paulo, especialmente, com aqueles receptores que não eram marginais, não eram periféricos eram da Caros Amigos, eram professores da USP que vão jogar esse confronto sobre eles. Eu lembro bem que Ferréz nessa época usava o termo Maloqueiro, como hoje e há muito tempo, também desde os anos 70, Hamilton Borges usa literatura Maloqueira e Ferréz usava o termo Maloqueiro, a minha literatura é Maloqueira, e de repente ele colocou isso em segundo lugar, essa definição de uma literatura maloqueira para uma literatura Marginal. Eu não estou nem querendo desconstruir isso só estou dizendo o seguinte, seja lá qual a denominação for, isso permanece e está sendo reconstituído por outras presenças.

Ganhos dos anos 70 para cá, transformações e ganhos do século XX para o XXI. A produção negra, e quem nos diz isso mais uma vez é Miriam Alves, inclusive numa entrevista que está publicada na internet, — ela dá o seguinte depoimento falando sobre o Quilombhoje: começamos a falar dentro do Quilombhoje — ela e as outras mulheres — que queremos fazer uma literatura negro-feminina, aí os homens dos Quilombhoje disseram: mas que absurdo, a literatura negra é uma só. É o mesmo argumento da dita literatura universal sobre a literatura negra: a literatura é uma só, como é que vai existir literatura negra? Então Miriam Alves ouviu a literatura negra é uma só, não preciso existir literatura femi-

nino; e hoje nós temos uma profusão de produções de sujeitos com suas pertencas e seus micromovimentos também naquilo que nós chamamos de literatura negra. Da literatura negra do Século XXI cabe a literatura homoerótica, transerótica, literatura negro feminina, cabe a literatura não-binária negra e aí você coloca essas terminologias e outras, que bom que o século XXI é assim. E isso transforma completamente do século XX para o século XX mas me parece que todas essas manifestações por você apontadas elas permanecem concomitantes, é a minha visão só, que elas ficam concomitante, até hoje tem blackTude, até hoje tem sarau no bar lá em São Paulo.

Maurício: O que o senhor diria para as novas e novos estudantes pesquisadores que têm buscado através de seus projetos de Tcc's, dissertações, teses, escritas criativas na tentativa de mudar as narrativas em torno do cânone literário brasileiro.

Sílvio Oliveira: Eu diria que ousem com toda a repercussão desse ousar, porque me parece que na universidade isso significa você enfrentar muita provocação, muita pressão, há uma grande tensão. Mas ousem revirem, repensem e eu considero muito importante se deslocar diante mesmo do da palavra do seu do seu mestre, eu estou dizendo como eu digo aos meus estudantes: você pode discordar de mim o tempo todo, você só tem que argumentar da sua melhor forma. Qual é o melhor texto para que me entregar? o melhor texto é o seu; então quando eu peço um texto por exemplo, mesmo que seja um texto científico, eu sempre digo surpreenda-me. É muito legal quando a gente encontrar um uma dissertação, uma tese, por exemplo, toda ilustrada a universidade gosta e ao mesmo tempo não gosta, eu já vi um professor numa banca em que eu estava também, de reclamar do excesso de ilustrações próprias no texto, as ilustrações também eram texto.

Então eu diria sejam criativos sim, desloquem esse olhar, não acreditem muito nem em si mesmo. Da nossa conversa que a gente está tendo aqui é uma conversa também da desconfiança, não de vocês para mim porque vocês confiam em mim, mas de mim para mim mesmo, a gente vai falando, vai afirmando certas coisas e vai ser desconfiando porque a gente precisa se reinventar o tempo todo. E eu diria também como o grande mestre que eu citei que foi Jorge Souza Araújo, que a gente deve estar sempre pronto para saber não saber, saber não saber que é o que a gente mais sabe é não saber, mas somos obrigados a não saber. Quando você Maurício, Você Paulo me fala do vasto mundo de produção de obras periféricas, marginais ou mesmo negras a gente olha para o lado — eu conheço muita coisa e o que eu conheço não chega ser 0,5 por cento de tudo que existe pela nossa própria ignorância dada ou aquilo que a gente não foi buscar ou aquilo que não chegou resultante dessas dificuldades todas. Então saber se ignorante é muito importante, mas ser um ignorante como Lima Barreto obcecado em buscar informações, em ler, em ouvir estar sempre pronto a se desconfiar.

Eu saio da entrevista aprendendo coisas novas, muito “aprendente” e muito desconfiado de mim mesmo, eu sempre revejo as coisas que eu faço, desconfio que eu posso pensar melhor, dizer melhor. Eu tenho a maior dificuldade em me mexer na universidade hoje em dia que a muito tempo que eu explodi prova, não faço prova, e eles escrevem muito e se expressão muito de diversas formas, inclusive com corpo, como o corpo nosso de cada dia é importante para gente hoje, eles se expressa um corpo. E essas expressões, essas participações eu penso a nota a partir dessas expressões cotidianas na aula que vai da frequência a participação efetiva de me entregar algo, eu peço uma coisa para ele me entregar outra, que entregue, que dialogue comigo.

Em suma, que tenham coragem vocês também que são professores e estudantes de instituírem aí nos seus trabalhos aquilo que queiram, mesmo que haja um bico torcido, instaure, é importante colocar isso aqui, coloque, surpreenda vão correr os riscos que a vida é risco, o risco é do navegador, as tempestades acontecem.

[Recebido em: 6 jul. 2022 — Aceito em: 10 out. 2022]

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Arivaldo de Lima Alves possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal da Bahia (1990), mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995) e doutorado em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (2003). Atualmente é Professor Titular Pleno e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Coordenador do Núcleo das Tradições Orais e Patrimônio Imaterial (NUTOPIA/ Campus II/ UNEB). Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia das Populações Afro-Brasileiras, atuando nos seguintes temas: relações raciais, patrimônio imaterial, música, culturas populares e negras. Tem atuado como pesquisador ou consultor em vários projetos de extensão sobre culturas populares e negras, tal como, o inventário sobre o samba de roda do Recôncavo baiano encomendado pelo IPHAN (2005) e mais recentemente o Projeto Cantador de Chula que registrou a história e o canto de mestres cantadores do samba chula na Bahia. Compõe a equipe de pesquisadores do Instituto Nacional de Inclusão Étnica e Racial no Ensino Superior e na Pesquisa financiado pelo CNPq e MCT e é membro do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL desde o ano de 2012. Estágio Pós-doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) / Institut des Mondes Africains (IMAF). Endereço eletrônico: arivaldopituba@gmail.com.

Cirlene Cristina de Sousa é coordenadora adjunta e professora da Pós-graduação (Mestrado) e do curso de Graduação (Pedagogia) na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutora em educação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Endereço eletrônico: cirlenesousa@yahoo.com.br.

Edmar Ferreira de Matos é mestre em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

(PUC-SP), Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Uniandrade, Licenciado em Pedagogia pelo Centro Universitário Ítalo Brasileiro, Licenciado em Letras Português-Inglês pela Universidade Cruzeiro do Sul. Foi coordenador e Vice-Diretor de Escola na Rede estadual de ensino. É professor da rede estadual e municipal de São Paulo e membro do Grupo de Pesquisa Discurso e Cultura da PUC-SP. Endereço eletrônico: edmarfmatos@gmail.com.

Erivaldo Santos de Sousa Graduado em Licenciatura e Bacharelado em Letras Vernáculas pela UFBA; Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) na Linha 1: Leitura, Literatura e Identidades — UNEB; Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult/ UFBA). Endereço eletrônico: erivaldodesousa1976@gmail.com.

Fabiana Oliveira de Souza é professora EBTT de Espanhol do Colégio Pedro II. Doutoranda e Mestra em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio doutoral na Universidad de Buenos Aires pelo Programa Capes-PrInt (2022). Possui licenciatura e bacharelado em Letras Português-Espanhol e especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas pela UFRJ. Foi bolsista de doutorado do CNPq (2020-2022). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em ensino de Língua Espanhola e Língua Portuguesa nos níveis fundamental, médio e superior, tendo atuado na Faculdade de Letras da UFRJ, no Instituto de Letras da UERJ, no CEFET/RJ, na SEE-DUC/RJ e no Sindicato dos Professores do Rio de Janeiro. É membro do Projeto de Pesquisa e Extensão Poéticas Orais e Pensamento Decolonial: perspectivas teóricas e metodológicas, coordenado por Dra Mauren Pavão Przybylski (LANMO-UNAM) e Dra Rafaella Contente Pereira da Costa (UFRA). Endereço eletrônico: biyanajass@gmail.com.

Gabriel Vidinha Corrêa é doutorando em Crítica Cultural, na linha de pesquisa Literatura, Produção Cultural e Mo-

dos de Vida, pela Universidade do Estado da Bahia. Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (com bolsa CAPES). Possui graduação em Letras/Libras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Atualmente é professor da área de Letras/Libras do Instituto Federal Baiano — Campus Valença. Tem experiência na área de Letras, atuando, principalmente, nos seguintes temas: Literaturas de Língua Portuguesa; Literatura Infanto-Juvenil; Literatura, Paisagem e Infância; Memória, Identidade e Cultura; Tradução Literária Língua Portuguesa/Libras. É integrante do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura (GEPLIT/UFMA), do Grupo de Estudos em Língua(gem) e Crítica Cultural — UNEB e vice-líder do Laboratório de Estudos em Políticas Linguísticas, Interação e Desenvolvimento Humano (LIDAH/IF BAIANO). Endereço eletrônico: gabriel.vidinha@hotmail.com.

Gilson Penalva é professor Adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Endereço eletrônico: gilpena@unifesspa.edu.br.

Jarbas Vargas Nascimento é doutor em Letras (Semiótica e Linguística Geral) pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Língua Portuguesa pela PUC-SP, Licenciado em Letras Português/Francês e Filosofia pela Faculdade Nossa Senhora Medianeira (SP). É professor titular do Departamento de Português e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da PUC-SP. Professor voluntário do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Endereço eletrônico: jvnf1@yahoo.com.br.

Juliana Aparecida dos Santos Miranda é graduada em Letras Vernáculas com habilitação em Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II, e

mestra em Letras com habilitação em Crítica Cultural, pela mesma instituição. Interessa-se por estudos da literatura, música, questões socioculturais e estudos de gênero, raça e feminismos. É professora de Língua Portuguesa e literatura. Endereço eletrônico: julianasami@gmail.com.

Leomax Cardoso Machado é doutorando em Educação (PPGED-UFGA/2020-2024). Endereço eletrônico: leomaxmachado@gmail.com.

Maria Lívia Ferreira dos Santos é licenciada e bacharel em Geografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pedagoga pela Faculdade de Ciências da Bahia. Especialista em Educação com ênfase em Gênero e Direitos Humanos pela Universidade Federal e em Mídias na Educação pela Universidade do Sudoeste da Bahia. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia e doutoranda por este mesmo programa. Colabora na coordenação e atua como articuladora de área e professora de Geografia e Atualidades no coletivo Quilombo Educacional Gbesa, professora de Geografia do pré-vestibular popular indígena Jenipapo Urucum. Coordenadora Pedagógica da Rede Estadual da Bahia NTE-26. Integrante dos Grupos de Pesquisa: Estudos de produção e recepção em culturas e linguagens e Sankofa: panafricanismos, negritude e subalternidades. Pesquisadora bolsista e investigadora das temáticas relacionadas a educação, avaliação da aprendizagem, direitos humanos, gênero, identidade, cidades, produção do espaço urbano. Endereço eletrônico: marialiviageo@gmail.com.

Maisa Cristina Santos é mestra em Literatura pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (PPG-Letras, UFMS/CPTL). Endereço eletrônico: maisacrisadiv@gmail.com.

Márcia Rios da Silva possui graduação em Letras pela Universidade Federal da Bahia (1982), mestrado em Letras e

Linguística pela UFBA (1992) e doutorado em Letras pela UFBA (2002). Professora titular da Universidade do Estado da Bahia, ministra as disciplinas Teoria da Literatura e Literatura Infante-Juvenil no curso de Letras V. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/PPGEL. Atuou como coordenadora do PPGEL no período de 2006-2010 e 2016-2020. Coordenou, como membro da equipe Associada (PPGEL/UNEB), o Projeto Capes/PROCAD Escritas contemporâneas: desafios teórico-críticos (2014-2019), uma parceria com a PUC-Rio, instituição promotora, UEFS e PUC-Goiás, associadas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e estudos da cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, cultura e identidade, literatura e escola, literatura infantil, biografia e recepção. Em 2006, publicou o livro *O rumor das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado* pela EDUFBA, destacando-se uma publicação regular de artigos científicos em periódicos qualificados. Endereço eletrônico: mrsilva@uneb.br.

Mariana de Oliveira Costa é doutoranda e mestra em Letras Neolatinas — Estudos Literários Neolatinos/ Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Licenciada em Letras — Habilitação Português/Espanhol pela Universidade Federal de Viçosa. Atualmente se dedica a pesquisar o Poetry Slam na brasileira e argentina a partir do recorte de raça, gênero, classe e, sobretudo, sexualidade. Endereço eletrônico: mariana.de.oliveira.costa@letras.ufrj.br.

Mércia de Lima Amorim possui Graduação em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2016), Especialização em Gestão do Trabalho Pedagógico: Supervisão, Orientação, Inspeção e Administração Escolar pela Faculdade Futura (2018) e Mestrado em Estudos de Linguagens com foco na linha de pesquisa Leitura, Literaturas e Identidades pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens

(PPGEL/UNEB, 2020). É doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RIO). Atua pesquisando sobre os seguintes temas: Literatura Brasileira Contemporânea, Literatura e Política/Militância, Estado de Maafa e anti-maafa das populações negras na Literatura Preta Quilombista de contextos periféricos da Bahia. Endereço eletrônico: merciaamorim.g2@gmail.com.

Paulo Gustavo da Costa Santos é mestre em educação e formação humana, professor da educação básica e ativista das pautas raciais. Endereço eletrônico: pgustavocsantos@gmail.com.

Paulo Sérgio Paz é mestre em Estudo de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) Universidade do Estado da Bahia (2020). Possui graduação em Letras — Língua Portuguesa pelo Centro Universitário Jorge Amado (2015), e atualmente é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (PPGCC) na linha de pesquisa Literatura, Produção Cultural e Modos de Vida. Membro do grupo de pesquisa NUTOPIA — Núcleo das Tradições Orais e Patrimônio Imaterial. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente no seguinte tema: leitura; literatura; direitos humanos. Desenvolve sua pesquisa em torno das poéticas periféricas nos saraus, *slams* e nas ruas da cidade do Salvador. Endereço eletrônico: paulosergiog01@gmail.com.

Rauer Ribeiro Rodrigues é doutor em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara, com pós-doutorado em Literatura Comparada pela UERJ, atua no PPG-Letras Mestrado e Doutorado e no PROFLETRAS, ambos no Câmpus de Três Lagoas da UFMS. Suas pesquisas e orientações mais recentes têm foco no ensino de literatura, microconto e escrita feminina. Ficcionalista e poeta, seus lançamentos mais recentes, da Editora Pangeia, são: *O Guri cheio de arte e a Baleinha Jubarte*

(infantojuvenil), *Ab ácido: estórias* (contos) e *Qohelet* (3a. edição, poema narrativo ou narrativa lírica). Endereço eletrônico: rauer.rodrigues@ufms.br.

Robson Batista Moraes é graduado em Letras Vernáculas e Letras Português como Língua Estrangeira (PLE) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNI-LAB). Mestre em Língua e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura da UFBA e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Endereço eletrônico: robsonbmoraes5@gmail.com.

Rubens Fernandes Corgozinho Júnior é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e graduado em Letras — Licenciatura em Língua Portuguesa pela mesma instituição. Possui experiência nas áreas de literatura comparada e literatura brasileira. É participante do grupo de pesquisa Espaços da Literatura Contemporânea (UFMG). Atualmente desenvolve projeto de pesquisa centrado na obra de Rubem Fonseca em que se destacam reflexões sobre violência, moralismo e marginalidade. Endereço eletrônico: rubensfcj@gmail.com.

Sahmaroni Rodrigues de Olinda é doutor em Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará / Université Paris 13 Sorbonne/Nord. Pesquisador integrante do Grupo de Estudos e Pesquisa em Didática e Formação Docente. Docente do curso de Pedagogia FACEDI — UECE/ Itapipoca. Escritor com três livros publicados: *Cantos* (contos), *O amante* (novela), *Um cemitério de almas puras* (Contos). Endereço eletrônico: sahmaroni.rodrigues@uece.br.

Sílvio Roberto Oliveira é poeta e artista. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de

Campinas (UNICAMP); Mestre em Estudos Literários e Teoria da Literatura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Graduado em Letras Vernáculas pela mesma universidade (UFBA). Atualmente é pesquisador do Grupo de Pesquisa Línguas e Literaturas Estrangeiras na Sociedade Contemporânea (GPELLE) e do Grupo de Pesquisa Literatura e Ensino: Tecendo Identidades, Imprimindo Leituras. Desenvolve pesquisas na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e atuações em Língua Grega, Língua Latina e Língua Portuguesa. Bem como em projetos de pesquisas e programas sobre Juventude, Ensino e Escola, atuando principalmente nos seguintes temas: linguagens, literatura, memória, negritude e quadrinhos. Atualmente é professor Titular da Universidade do Estado da Bahia, atuando na graduação. Endereço eletrônico: outrasliteraturas@gmail.com.

Tatiana Cavalcante Fabem possui graduação em Letras, Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2008). É mestre pelo programa de pós-graduação em Letras (Poslet), pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Estado do Pará. Exerce a função de Educadora na área de Letras. Trabalha na secretaria estadual de educação (Seduc). Endereço eletrônico: tatifabem@hotmail.com.

Thábara S. Garcia M. Torres é formada em Letras, especialista em Orientação educacional e, também em Políticas públicas e justiça de Gênero. É aluna do mestrado em Educação, cultura e comunicação em periferias urbanas na UERJ. Atualmente, é tutora da especialização em Linguagens e suas tecnologias, na UERJ. Endereço eletrônico: thabara-garcia@gmail.com.

Thiago Grisolia Fernandes é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: goathigrisolia@yahoo.com.br.

Tiago Lopes Schiffner é formado em Letras (Português e Literatura Brasileira). Mestre e Doutor em Estudos Literários com ênfase em Literatura Brasileira pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Integra, ainda, o grupo de pesquisa: Literatura Brasileira em dinâmica desigual e combinada, sob a orientação do Prof. Dr. Homero Vi-zeu Araújo. Atualmente, cursa graduação em História da Arte (UFRGS) e integra o projeto de extensão Liga de Psicanálise (UFRGS) — no qual auxilia nas discussões propostas entre literatura e psicanálise. Endereço eletrônico: tiago_roll@yahoo.com.br.

POLÍTICA DE PUBLICAÇÃO

A *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural* publica textos escritos por mestrandos e doutorandos regularmente matriculados em programas de pós-graduação *stricto sensu* do Brasil ou do exterior, após aprovação dos pareceristas permanentes e/ou convidados, considerando o perfil do público abaixo:

Estudantes regularmente matriculados em programas de pós-graduação *stricto sensu* em Letras, Linguística e/ou áreas afins condizentes com o perfil da revista; bem como autores que tenham concluído o curso de mestrado ou doutorado nos últimos dois anos, mediante a comprovação de conclusão.

Estudantes que cursaram disciplinas na condição de aluno especial nos programas de pós-graduação *stricto sensu* que dialogam com o perfil do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB), nos últimos dois anos, mediante comprovação;

A coautoria entre orientando e orientador (mestre e doutor) também é aceita, mas os autores devem submeter apenas um artigo inédito para avaliação;

A convite do Conselho Editorial, em caráter meramente excepcional, podem ser convidados professores, mestres e doutores, vinculados aos programas de pós-graduação ou graduação, desde que tenham importância nas discussões do dossiê temático.

Normas para submissão de textos

A *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural* recebe semestralmente artigos, resenhas e entrevistas inéditos em português, inglês, francês ou espanhol, que devem ser submetidos pelo site <http://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero>,

em duas vias, no formato Word; uma contendo texto completo e informações sobre o autor (nome, formação, e-mail, instituição, país, cidade); outra, contendo texto completo, porém, sem nenhum dado que identifique o autor. No assunto deve vir o título do texto submetido à revista.

Artigos: Os artigos devem ter entre dez e vinte páginas, incluindo referências bibliográficas, resumo, palavras-chave e qualquer outro elemento que componha o trabalho (gráficos, figuras etc.). O título deve estar centralizado, em negrito e caixa alta, com sua respectiva tradução em inglês, francês ou espanhol. Abaixo do título deve ser indicado o nome do(s) autor(es) e as suas coordenadas devem estar alinhadas no rodapé da página. O texto deve iniciar duas linhas abaixo das palavras-chave, também em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento 1,5 entre linhas, justificado. As dimensões das margens da página devem ser de 3 cm nas margens superior e esquerda e de 2 cm nas margens inferior e direita. Os subtítulos ao longo do texto devem estar em negrito e centralizados. As citações com menos de quatro linhas devem ser mantidas no corpo do texto; ultrapassado este limite, devem ser alinhadas à direita com recuo de 4 cm da margem esquerda, espaçamento simples e fonte tamanho 10, texto justificado. Todas as obras citadas ao longo do texto devem aparecer na lista de referências, ao final do artigo, em ordem alfabética, alinhadas à esquerda de acordo com a norma NBR-6023.

Resumo: O resumo, bem como o abstract (O abstract deve estar prioritariamente em inglês. Para trabalhos que foram escritos em inglês, a tradução deve vir em francês, português ou espanhol), não deve exceder o número máximo de 140 palavras, digitadas em fonte Times New Roman, fonte tamanho 10, com espaçamento simples. Logo abaixo, devem ser indicadas três palavras-chave que identifiquem o conteúdo do texto, também traduzidas e inseridas abaixo do abstract.

Resenhas: As resenhas devem ser realizadas a partir de obras com no máximo vinte e quatro meses de publicação da sua primeira edição, com no máximo 2500 palavras, espaço 1,5. A referência bibliográfica completa da obra comentada vem no início do texto e, ao final, devem ser apresentadas as coordenadas do resenhista (nome, instituição etc.). Sugerimos que sejam evitadas citações de outras obras, quando isso for imprescindível, incluí-las no corpo do texto.

Entrevistas: As entrevistas devem apresentar um número máximo de quinze páginas. A pessoa a ser entrevistada precisa ser necessariamente um(a) pesquisador(a) ou ser significativo na perspectiva do eixo temático da atual edição da revista. A entrevista deve conter entre 5 e 10 blocos temáticos, com título. O primeiro bloco deve ser uma introdução explicitando a relevância do entrevistado e suas contribuições para o cenário político-cultural atual; e o último deve apresentar uma ficha técnica, com uma sinopse curricular do entrevistado e do entrevistador, local e data da entrevista e toda informação complementar que se faça necessária.

Atenção: Os textos enviados à *Grau Zero* não deverão estar em processo de avaliação em outras revistas acadêmicas; textos submetidos fora das normas de formatação não serão enviados ao Conselho Científico para avaliação.

Transferência de direitos autorais — Autorização para publicação

Caso o artigo submetido para a avaliação seja aprovado para publicação, já fica acordado que o autor autoriza a UNEB a reprodução e publicação na *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*, conforme os incisos VI e I do artigo 5º da lei 9610/98.

O artigo poderá ser acessado pela rede mundial de computadores e/ou pela versão impressa, sendo permitidas a

consulta e a reprodução de exemplar do artigo para uso próprio de quem a consulta de forma gratuita. Essa autorização de publicação não tem limitação de tempo, ficando a UNEB responsável pela manutenção da identificação do autor do artigo.

Grau Zero

Revista de Crítica Cultural

Volume 10, número 1 jan./jun. 2022 ISSN 2318-7085