



**Ricardo Ibrhaim Matos Domingos**

**Estéticas do dano:  
a margem como fronteira da modernidade**

**Tese de doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientador: Renato Cordeiro Gomes

Rio de Janeiro

Abril de 2018



## **RICARDO IBRHAIM MATOS DOMINGOS**

### **Estéticas do dano: a margem como fronteira da modernidade**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Renato Cordeiro Gomes**

Orientador  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Karl Erik Schollhammer**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Alexandre Graça Faria**

UFJF

**Prof. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio**

UFRJ

**Profa. Monah Winograd**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 12 de abril de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Graduou-se em Letras na UFJF (Universidade Federal de Juiz de Fora) em 2010. Defendeu a dissertação de mestrado *Em/Entre Sérgio Vaz e Oswald de Andrade: antropofagia como postura*, em março de 2013. Trabalhou em escolas das redes estaduais de Minas Gerais e da rede federal (COLUNI-UFF), no Rio de Janeiro. É professor assistente na UCB (Universidade Castelo Branco) desde 2016, onde leciona disciplinas na área de Teoria Literária e Literaturas Brasileira e Portuguesa.

#### Ficha Catalográfica

Domingos, Ricardo Ibrhaim Matos

Estéticas do dano : a margem como fronteira da modernidade / Ricardo Ibrhaim Matos Domingos ; orientador: Renato Cordeiro Gomes. – 2018.

218 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Literatura brasileira. 3. Modernidade. 4. Dano. 5. Literatura marginal. I. Gomes, Renato Cordeiro. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Ao encontro de um preto fluminense e uma branca mineira, em 1983,  
situação que bagunça eternamente todas as posições sociais da minha vida.

## Agradecimentos

À minha família, sem a qual o entendimento dos significados de afeto e superação seria impossível. Tamara e Ana Thamires, irmãs para todas as situações.

Ao meu orientador Professor Doutor Renato Cordeiro Gomes, aproximação de sabedoria, carinho e estímulo intelectual para a confecção desta tese.

À Capes e à PUC-RJ, pelos auxílios concedidos, propiciadores da pesquisa e ânimo em meio a contexto tão conturbado na pesquisa acadêmica.

À Thamara, revisora, principalmente, de vidas.

À Renata e à Monique, contágio preto de ideias pretas.

Aos queridos Júlia (que me mostrou como a sutileza pode ser forte), Mariana (pertinência em cada palavra), Tiago (toda tensão dos lugares de fala), Ana, Aicha e Valquíria, o “lado de lá” me abraçou com muito carinho.

À Daniela, por todas as ideias deste lado do túnel.

À Carol, mineira que me apresentou o Rio de Janeiro.

À Grécia, nossa admiração mútua continua.

Aos meus amigos de Itajubá e Juiz de fora, uma Minas enorme explodindo no peito da gente.

Aos professores da banca examinadora, toda atenção e apontamentos só dignificam mais o trabalho.

A todos os professores e funcionários do Departamento pelos ensinamentos e pela ajuda.

Aos amigos de todos os dias, sejam colegas de doutorado/mestrado, sejam profissionais que aprendi a admirar, sejam meus alunos nas várias instituições onde atuei. Cada conversa, discussão, risada foram utilizadas neste trabalho, uma análise se faz de muitas vozes e tons.

## Resumo

Domingos, Ricardo Ibrhaim Matos; Gomes, Renato Cordeiro. **Estéticas do dano: a margem como fronteira da modernidade**. Rio de Janeiro, 2018. 218p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese apresentada neste trabalho direciona-se por meio da análise de quatro obras da chamada literatura marginal ou periférica, mais especificamente das obras dos autores Ferréz, Marcelino Freire, Rodrigo Ciríaco e Allan da Rosa. Tem-se por foco a construção de um olhar que privilegie o diálogo que estas obras mantêm com duas noções centrais, a de múltiplas temporalidades modernas do contemporâneo, que tem por principal característica a variedade de representações artísticas que produzem formas outras de vivência da modernidade, analisada a partir de autores como Homi Bhabha, Nestor Garcia Canclini, Paul Gilroy e Hans Ulrich Gumbrecht; e a noção de dano, formulada por Jaques Rancière, cuja abordagem, para o trabalho que apresentamos, será necessária no exame das aproximações que as escolhas estéticas dos autores abordados têm com o campo político. Ao utilizarmos essas noções, defendemos que as obras, por advirem de um lugar não tradicional na produção cultural brasileira, geram novas perspectivas que se aproximam e se afastam do *habitus* literário no Brasil. Além disso, algumas reflexões sobre as principais contribuições acadêmicas para a análise do cenário montado pela literatura marginal são feitas no intuito de colaborar com futuros estudiosos que queiram abordar o tema. Procura-se, assim, encontrar as melhores ferramentas e abordagens da poética marginal contemporânea como produtora de sentido, levando-se em consideração sua origem social e como esta propõe novos enfoques para a tradição literária nacional.

## Palavras-chave

Literatura brasileira; modernidade; dano; literatura marginal.

## Abstract

Domingos, Ricardo Ibrhaim Matos; Gomes, Renato Cordeiro (Advisor)  
**The Aesthetics of the Wrong: the Margin as a Border of Modernity.**  
Rio de Janeiro, 2018. 218p. Tese de Doutorado – Departamento de  
Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation analyzes four pieces of the so called “literatura marginal” or “periférica”, namely the works of authors Ferréz, Marcelino Freire, Rodrigo Ciríaco and Allan da Rosa. It focuses on the construction of a perspective that privileges the dialogue these works establish with two key notions: the multiple modern temporalities of the contemporaneity, which are characterized mainly by the variety of artistic representations that produce other forms of experiencing modernity – analyzed with the help of authors such as Homi Bhabha, Néstor García Canclini, Paul Gilroy e Hans Ulrich Gumbrecht –, and the notion of the wrong, as formulated by Jacques Rancière, whose approach will be helpful to understand the approximations that the aesthetic choices of the four authors have with the political realm. The wrong consists in the emergence of an unexpected identity-based collectivity within the community, altering the distribution of the sensible, forcing the community to redo its sites of production and of knowledge. By borrowing such notions, we defend that, since these works come from an untraditional place within Brazilian cultural production, they generate new perspectives that both approach and distance themselves from the literary habitus in Brazil, leading to a reevaluation of the contemporary Brazilian literary scene and even of the literary scenes of the past. Moreover, a couple of reflections on the main academic contributions for the analysis of the landscape designed by the “literatura marginal” are made with the intention to help future researchers willing to study the theme. Therefore, we have aimed to find the best tools and approaches to handle the contemporary marginal poetics as meaning-producing, taking into consideration its social origin and how it proposes new approaches to the literary national tradition.

## Keywords

Brazilian literature; modernity; wrong; literatura marginal

## Sumário

1.Introdução	9
2. A margem como fronteira moderna e a modernidade como dano	10
2.1. Três pensamentos sobre a literatura marginal	10
2.2. A margem como fronteira	36
2.3. A morte de Bertoleza foi uma escolha	51
3. A releitura do épico na literatura marginal contemporânea	82
3.1. O épico e suas classificações	82
3.2. Ferréz e seus diálogos com o épico	87
3.2.1. Entre relatos e relatos, uma abordagem diferenciada	87
3.2.2. A razão instrumental na favela-mundo	97
3.3. O significante negro no épico de <i>Contos Negreiros</i>	110
3.3.1. Da materialidade como símbolo: A capa	113
3.3.2. O paratextual	116
3.3.3. Conto/Cantos	120
3.3.4. Da obra como construção de significado	121
4. As <i>100 mágoas</i> do testemunho	82
4.1. O testemunho e o caráter testemunhal em <i>100 mágoas</i>	134
4.2. A vingança como resistência ao dano	153
5. As várias rezas de um narrador negro	129
5.1. O narrador como problema de classe	129
5.2. Por um narrador tradicional	175
6. Considerações finais	168
7. Referência bibliográficas	206

## 1. Introdução

Após vinte e um anos da publicação de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, a literatura marginal não pode mais ser vista como uma novidade no meio literário nacional. Juntamente com uma crescente visibilização de culturas periféricas que têm por exemplo maior a aparição da cultura hip-hop como grande produto mercadológico no cenário cultural brasileiro, alguns dos escritores oriundos das periferias dos grandes centros urbanos parecem já terem um conjunto de obras digno de nota.

Fatos diversos comprovam essa afirmação: Ferréz publicando por editoras de alcance nacional, Rodrigo Ciríaco realizando viagens internacionais a representar a literatura brasileira contemporânea, a obra de Allan da Rosa recebendo artigos e resenhas em grandes revistas como a *Cult*, Marcelino Freire ganhador de um prêmio Jabuti, indicam, em uma mirada mais generalista, que não há mais como negar a importância dessa parcela de publicações na literatura brasileira.

Mesmo ainda sofrendo com certo tipo de silenciamento por parte da crítica ou até o desprezo de algumas editoras de maior porte, a literatura marginal tem construído seus caminhos editoriais e já se faz muito presente em diversas pesquisas acadêmicas nos programas de Pós-Graduação em Literatura pelo Brasil e no exterior.

À beira de completarmos os duzentos anos da independência nacional, esse novo grupo de escritores – dessa vez sem laços estéticos que os unam, em comparação com Modernismo – traz à tona novamente uma discussão acerca dos modos de pensamento autoconscientes sobre o país. Se no primeiro centenário era a voz popular mediatizada pela elite que ganhava contornos dramáticos na cena artística, hoje, após um século de lutas, é a própria classe popular que fala, tencionando lugar de produção, e modos de articulação dessa fala.

É nessa imbricação que nosso trabalho se coloca. Percebendo o grande desafio que essas obras oferecem aos estudos literário exatamente por articular lugar de produção e fala (escrita) articulada em discurso literário, propusemo-nos a analisar, nem sempre de maneira satisfatória, mas decididamente comprometida, obras que articulam seu lugar social de produção cultural, ou seja, a emergência

de sujeitos, no que isto tenha de coletivo, com projetos literários que (re)trabalhem aspectos literários de grande importância para o campo.

Para isso, utilizamos como pontos de partida dois importantes conceitos que, se não aparecem diretamente em cada análise realizada, são eles que baseiam cada mirada teórica neste trabalho.

Primeiramente partimos do entendimento de uma multiplicidade temporal da modernidade, a qual inicia-se pela dificuldade, tanto literariamente quanto socialmente, da análise das obras que procede de uma tentativa de apreensão das falas (narrativas) como se as mesmas partilhassem do mesmo lugar de produção da literatura contemporânea.

Ora, examinar de que maneira essas narrativas comportam-se tendo como ponto de vista a modernidade vivenciada por autores das classes mais privilegiadas do país, ou mais, tendo em comparação todo o processo de modernização narrado pela tradição literária, principalmente do século XX parece-nos um erro primário na avaliação das mesmas.

Os referenciais culturais, as formas de sociabilidade, a produção das obras passa por mediações outras que não as usualmente conhecidas pela crítica. Não estamos com isso afirmando a total separação dessas duas produções, mas apontamos para um encontro e desencontro das mesmas com o contemporâneo absoluto da literatura.

Se compreendermos que as maneiras de experimentar os avanços tecnológicos não estão ao alcance financeiro da periferia, que as conquistas sociais, na maioria das vezes, não estão disponíveis às comunidades, e que as próprias referências culturais abrangem grande parte da indústria fonográfica e televisiva de massa, entenderemos a necessidade de construirmos outros diálogos com essas produções culturais.

Reforçamos que não vemos com isso uma dicotomia entre essas produções e outras advindas de estratos sociais diferentes, mas que as relações que essa produção estabelece com o cenário cultural estão inseridas em uma dialética que, como as outras, avaliarão as benesses e os malefícios que o moderno, como contemporaneidade, oferece à literatura.

Sendo assim, a evocação de lugares tidos como já superados pela literatura brasileira e universal, como a utilização do épico sendo ponto de partida para a produção de uma obra atual, tendo por exemplos os casos das leituras que

empreendemos em Ferréz e Marcelino Freire, terão outros contornos do que aqueles esperados pela tradição literária ocidental. Ao mesmo tempo que recuperam alguns significados, reformam outros para melhor apreensão dos sentidos que as obras possam ter.

Antes desses apontamentos sobre as múltiplas temporalidades, ou seja, uma visão de que a modernidade se dá de maneira plural e não unitária, resenhamos criticamente três trabalhos que consideramos muito significativos para a compreensão do fenômeno literário abordado. Os trabalhos de Érica Peçanha do Nascimento, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio e Carolina de Oliveira Barreto são discutidos em suas definições do que seria literatura marginal e suas implicações sociais e literárias.

Os três trabalhos se encontram no que tange ao entendimento da literatura como um campo (Bourdieu, 1989), ou seja, como “um espaço social de relações objetivas” (p. 64). Deriva disso uma análise que tenha na percepção de como grupos antagônicos buscam controlar ou promover leituras de uma determinada área que beneficie suas propostas de intervenção na área de atuação específica em que se dão.

Isso aponta para uma prática literária inovadora que coloca em cena elementos literários não esperados, tencionando as definições do espaço em que se inserem e, além disso, trazendo junto aos signos um sujeito inédito, não como indivíduo, mas como identidade social, no campo das produções brasileiras.

A identidade desses sujeitos estará, nos trabalhos dos três teóricos, no cerne das questões que a literatura ou a localidade de onde emergem essas vozes trazem para o campo literário, fortemente dominado pelas classes sociais mais privilegiadas do país.

Contudo, cada um compreenderá uma noção mais diferenciada de como articular essas vozes na literatura contemporânea. Enquanto Érica Peçanha do Nascimento, antropóloga, fixar-se-á nos desdobramentos da cena montada pelos escritores em si, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio recuperará uma série de significados históricos do termo marginal para a literatura. Por último, Carolina de Oliveira Barreto concentra-se mais nas obras e suas relações com o contemporâneo.

Não há uma determinação única em cada estudo referenciado, a contemporaneidade é presente no estudo de Patrocínio (2013), assim como um

significado histórico está presente em Nascimento (2009). Estamos apenas apontando características marcantes desses trabalhos e de como suas definições de literatura marginal são importantes lugares de pensamento do objeto, ou, pelo menos, pontos de partida.

Por último, levantamos, junto à ideia de temporalidades múltiplas, a noção de dano. Proveniente da obra *O desentendimento: política e filosofia*, de Jaques Rancière (1996), esse conceito, usado para relações sociais, foi emprestado para pensarmos de que maneira a escrita, do lugar de fala, manipula os signos literários para expor um prejuízo no campo literário, bem como no campo social.

Ao compreendermos a literatura como um campo de atuações e performances que disputam o poder, bem como entendem os três trabalhos aqui citados, a utilização do arcabouço artístico que a literatura ocidental relegou acaba por ser entendido como uma fala que tenciona os significados desse campo.

Isso vai ao encontro do que o filósofo francês indica em sua obra *A partilha do sensível*, ao afirmar que a fala (logos) constrói também pela literatura possibilidades de apreensão sensível do real que se identificam com as formas de compreensão da realidade social dos homens.

O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras. [...] desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão de distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens – em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha do sensível. (Rancière, 2009, p. 60)

Pela fabulação das palavras as posições sociais são embaralhadas nas pequenas e grandes esperanças que toda grande arte parece ter, mesmo quando aponta para o oposto. O campo literário, assim, transforma-se em palco de uma série de conflitos e ressignificações constantes, gerando novas interpretações do cotidiano.

Dessa forma, o dano é a encenação, a partir “distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens” (idem), que ao colocarem em cena aquilo que não era esperado pela literatura, forçam-na (como uma entidade), a rever seus aspectos como detentores de uma condição sociocultural não democrática.

Aliando as duas noções aqui presentes, entendemos que a poética marginal contemporânea, termo que explicaremos no próximo capítulo, ao encenar a partir

de uma temporalidade divergente, mas em interlocução com o projeto moderno ocidental, apresenta por meio das escolhas estéticas efetuadas pelos autores, o dano sofrido por aqueles que não eram contados tanto socialmente quanto literariamente nesses campos de atuação.

A partir daí, são as reflexões sobre as obras de quatro autores contemporâneos que nos conduzirão pelos caminhos diversos dessas temporalidades múltiplas sob as coordenadas de um dano.

Primeiramente analisamos de que maneira dois autores, Ferréz e Marcelino Freire, nas obras *Os ricos também morrem* (2015) e *Contos negreiros* (2012), respectivamente, retomam um tipo de função épica em seus contos para a construção de uma relação entre autor e público, no caso de Ferréz, ou de uma identidade em dano, no caso de Marcelino.

Sob as considerações do escritor Alfred Doblin, levantamos algumas questões sobre a produção dos contos de Ferréz em livro já citado. A partir de uma abordagem comparativa com o prefácio da obra, consideramos as condições de produção dos contos e de que maneiras elas podem, de certa forma, conformar uma estrutura épica no que tange à relação autor x público x linguagem.

Além disso, a retomada de personagens ou circunstâncias encontradas na tradição épica ocidental conduziu-nos a analisar as formas pelas quais Ferréz constrói uma poética da suspeita em relação à modernidade, baseando-nos no famoso texto de Adorno e Horkheimer “Dialética do esclarecimento”.

É apontado como na poética da obra percebemos uma reflexão do autor sobre a relação do povo periférico com a razão instrumental ocidental, já indica pelos estudiosos da Escola de Frankfurt na figura de Ulysses, personagem principal em *Odisseia*, de Homero.

Relacionando o sistema, conceito amplamente invocado pelo rap e relido pelos autores marginais, e a produção de situações ficcionais do livro, percebemos que um *ethos* contraditório, que se equilibra entre a violência da individualidade e o amor da comunidade constrói um emaranhado de existências que sobrevivem aos ditames de um sistema excludente.

Na verdade, entendemos que um estudo que contemple a obra completa de Ferréz sob este prisma mereceria um lugar de destaque entre os estudos literários atuais. Considerando a montagem dos personagens, a linguagem utilizada e as dobras do enredo para compreender de que forma o autor monta

uma resistência contra o sistema, aqui entendido como a razão instrumental dos filósofos alemães.

Já a obra de Marcelino Freire é analisada a partir da noção de significante flutuante, no caso negro, desenvolvida por Stuart Hall. O que se vê é um estudo da obra como um todo, da capa à contracapa na procura por esse símbolo que parece unir todas as identidades socialmente excluídas em torno de si.

Mais que isso, o escritor retoma alguns lugares comuns da forma épica tradicional para montar o que seria uma espécie de leitura do Brasil a partir das margens. Gerando, assim, uma identidade controversa em relação àquela comumente encontrada nos épicos tradicionais.

A partir de uma prosa poética, que une, assim como as epopeias narração e poesia, Marcelino Freire alcança uma linguagem altamente sofisticada no desenvolvimento de seus contos. Além de, como Ferréz, retrabalhar algumas circunstâncias encontradas no gênero clássico.

No segundo capítulo fazemos uma série de considerações sobre a recuperação do testemunho e suas relações com o trauma como proto-tipo motivador dos contos de Rodrigo Ciríaco. A importância deste gênero na América Latina é tamanha que alguns estudiosos, tais como Josefina Ludmer (2007), encontrar nele uma base teórica para compreender as narrativas da contemporaneidade.

Continentalmente falando, o gênero ganha importância pela construção de redes de solidariedade que lutavam contra sistemas ditatoriais ou autoritários desrespeitadores dos direitos humanos. Tais sistemas eram denunciados a partir de vozes subalternizadas que compreendiam o dano (trauma) gerado pelas arbitrariedades governamentais em nome de uma agenda neoliberal.

De outro lado, no Brasil, o testemunho tem forte relação com a literatura marginal, uma vez que são os testemunhos de ex-presidiários, sobreviventes do massacre do Carandiru que, na década de noventa, oferecem narrativas de um ponto de vista totalmente diferente dos discursos autorizados até então.

Sendo assim, ao retomar esse lugar de produção textual e discursiva, Rodrigo Ciríaco empreende, através do jogo entre real x ficcional, uma série de inversões e “brincadeiras” literárias que produzem uma série de importantes considerações sobre o papel da literatura em comunidades exploradas pelo governo.

No fim deste capítulo insistimos na distinção apontada por Seligman-Silva (2003) entre os dois tipos de narradores do testemunho, um *testis* e um *superstes*, que corresponderiam ao testemunho e ao teor testemunhal, ambos narradores de situações limites dentro de governos autoritários e comprometidos com a agenda neoliberal.

Por último, no quinto capítulo, pretendemos avaliar a forma pela qual Allan da Rosa, em *Reza de mãe*, oferece um tipo de narrador que irá ao encontro do que Walter Benjamin (1994) aponta ser um contador de histórias, recuperando uma narrativa que quebraria a ideia de *continuum* moderno descrita pelas grandes obras da literatura brasileira.

A partir de textos de Silviano Santiago, Regina Dalcastagné e Jaime Ginzburg, tentamos montar um pequeno quadro comparativo que introduziria a obra como uma quebra da tradição brasileira quanto ao lugar de fala ocupado pelos narradores modernistas brasileiros.

Nós recuperamos a figura do griot, antigo narrador africano, para servir como lugar teórico de se pensar os contos contidos na obra e relacioná-los com a questão abordada, além de relacioná-lo ao projeto do autor em questão. Aspectos como a ginga da capoeira, a sabedoria dos mais velhos entre outros temas caros ao legado da cultura negra no Brasil serão utilizados para acrescentar à pesquisa.

Assim sendo, as três análises apontam para a utilização de um repertório “anacrônico”, como uma poética da memória<sup>2</sup> (Gilroy, 1999), que encenariam, tanto na figura dos autores, como no material utilizado por cada obra, uma poética da suspeita (idem), que conformariam o que chamo de poética marginal contemporânea.

Por isso, a atualidade entendida como temporalidades múltiplas, de vivências anacrônicas entre si, seria a chave para compreender o dano sofrido por sujeitos e conseqüentemente, projetos artísticos advindos desses sujeitos, na modernidade experienciada por parte da população/cultura brasileiras.

Por último, como aponta Padilha (2007), argumentamos que a escolha por obras cujo gênero principal é o conto, repousa na possibilidade de capturarmos um tratamento mais abrangente e múltiplo dos escritores sobre várias questões, sem com isso perder a unidade que acreditamos haver em cada obra.

---

<sup>2</sup> Termo a ser desenvolvido com mais clareza no segundo capítulo, na parte denominada “A margem como fronteira”

Por outro lado, as narrativas curtas, quando se apresentam em dada obra, reforçam o aspecto de coletivo plural tão importante naquele momento histórico. O romance é sempre um indivíduo, um texto singular e solitário. Só, ele faz um só objeto, sempre singular (...) é interessante, nesse sentido, notar como as diversas estórias que compõem uma dada obra apresentam, quase sempre, elos comuns que o leitor vai descobrindo e com as quais a unidade se tenta recuperar, em uma tentativa se superar, até esse nível, a fragmentação. (Padilha, 2007, p. 25)

A autora, nesse caso, está falando sobre os contos angolanos de forte tradição oral. Contudo, a experiência da margem, e um forte apelo popular unem até certo ponto essa produção com o nosso objeto de estudo. Contrários ao sujeito moderno do romance, os contos pluralizam os enfoques e personagens, oferecendo uma coletividade de pessoas e situações que contribuem para os diversos apontamentos que recolhemos em nossas leituras.

O sentido de unidade, por mais fragmentado que seja, nos impõe uma reflexão sobre a própria comunidade construída nas periferias. Os autores, longe de abordarem a favela numa relação dicotômica com o centro, percebem de que maneira as várias existências se tocam e se afastam, construindo pontes, ou levantando muros com o projeto da modernidade ocidental.

Por fim, são as considerações finais que tecerão o caráter lúdico, naquilo que todo embate tem de joga, em que, politicamente, essas produções se colocam no campo literário.

## 2. A margem como fronteira moderna e a modernidade como dano

### 2.1. Três pensamentos sobre a literatura marginal

Desde o aparecimento das obras de literatura marginal, um número considerável de estudos teóricos e críticos sobre o tema apareceu na academia brasileira. Sem nos ater mais especificamente a estatísticas, podemos apontar a publicação da série *Tramas urbanas*, uma mistura de obras e estudos de área, juntamente com periódicos de relevância, como a *Revista Ipotesi*<sup>3</sup>, da Universidade Federal de Juiz de Fora, ou *Estudos de Literatura Brasileira contemporânea*<sup>4</sup>, da Universidade de Brasília, ambas com um número inteiramente dedicado a essa produção, o que revela a importância da cena formada nas periferias urbanas nacionais.

Trabalhos, que vão desde análises das obras, passam por uma pesquisa do campo editorial e chegam a teorizações sobre a relação entre periferia e escrita, alcançam escritores que, se não fazem parte da cena, comungam de projetos que se aproximam das produções da literatura marginal.

Diante de tantos estudos, o pesquisador ávido de conhecer o cenário irá encontrar três principais posturas, as quais deslindaremos por meio de três estudos os quais consideramos de extrema importância para a cena analisada.

É importante apontar que não queremos, com isso, delimitar as possibilidades de abordagem do corpus apontado, mas compreender os caminhos já percorridos até o momento e, quem sabe, fazer uma prospectiva do que poderá aparecer como desafio teórico de abordagem da literatura marginal.

O nosso foco, ao apresentar as diferentes abordagens das obras descritas, é compreender como cada uma delas vai enfrentar a conceituação dos termos literatura marginal, literatura periférica, marginal e até mesmo literatura. Não procuramos fazer uma análise de toda a obra, pois não compreendemos como um real ganho para nosso objetivo nesta tese.

A primeira grande obra de análise é o livro da antropóloga Érica Peçanha do Nascimento, *Vozes Marginais na Literatura*. Foi seu trabalho de conclusão de mestrado defendido em 2006 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia

---

<sup>3</sup> Volume 15 – no. 2 (2011)

<sup>4</sup> N. 49 (2016)

Social na Universidade de São Paulo, e publicado em 2009 pela Editora Aeroplano, na coletânea *Tramas Urbanas*.

De caráter mais descritivo, a obra desenha um grande painel do começo do movimento literário periférico/marginal em São Paulo, grande polo das produções. Ao mapear esse movimento, a autora dá extrema importância à publicação das três edições especiais da *Revista Caros Amigos*, que saíram em 2001, 2002 e 2004.

Em 2001, o escritor Ferréz idealizou, organizou e editou os textos de um projeto de literatura em revista intitulado “Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia”, que vendeu 15.000 exemplares e ganhou fôlego para viabilizar outros dois números, lançados em 2002 e 2004. Reunindo, no total, 48 autores (majoritariamente acidentados em São Paulo) e 80 textos (entre crônicas, contos, poemas e letras de rap), esses três números especiais importavam leitor e autores que estavam se apropriando do termo Marginal para classificar a sua condição de escritor e a sua própria produção literária. (Peçanha, 2009, p. 20)

Os três números serviram como impulsionadores da pesquisa da antropóloga que buscou em seu trabalho compreender por que autores da periferia de São Paulo se apropriavam do nome Marginal para se remeterem às suas obras. Assim, partiu de uma definição prévia do que no campo da literatura havia sido denominado marginal para encontrar algumas de suas respostas.

Os critérios para a pesquisa partiram de uma análise do campo literário, assim como o pensou Bourdieu (1996), e de uma perspectiva que encontrava dois elementos fundamentais:

(...) de acordo com os aspectos relacionados à produção e à circulação de alguns dos seus produtos literários; e segundo os signos culturais e objetivos amplos, que dizem respeito à construção e divulgação de uma “cultura de periferia” e à formulação de identidades coletivas. (Peçanha, 2009, p. 22)

Percorrendo esse caminho, a autora parte para uma discussão sobre os possíveis significados que a expressão literatura marginal pode ter no meio literário. Ao ler os significados atribuídos por Gonzaga (1981), a autora encontra três grupos.

O primeiro é representado por “obras que estariam à margem do corredor comercial oficial de produção e divulgação” (idem, p. 37), produção que pode ser

entendida como a criada pela geração mimeógrafo da década de 70, da qual fizeram parte nomes como Chacal, Cacaso e Ana Cristina César.

O segundo significado repousaria na negação dos valores literários em destaque na época. A própria autora aponta as vanguardas (idem, p. 37) como um exemplo dessa definição. Contudo, se levarmos a transgressão dos moldes estéticos como literatura marginal, todo o século XX terá conformado uma grande literatura marginal, compreensão que poderia ser de imensa contribuição na análise histórica de literatura nacional, mas que, para um trabalho mais específico, prejudicaria o foco.

O terceiro significado “encontra-se ligado ao projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos” (idem). Essa vertente abarca um número de autores tão grande quanto a contemporaneidade literária brasileira pode alcançar. Entretanto, respeitando o recorte temporal, indicavam os projetos literários de autores como João Antônio, Plínio Marcos e mesmo Rubem Fonseca.

Aliadas a essas tendências, a autora adiciona mais duas possibilidades para o significado de literatura marginal:

Sobre um outro ponto de vista, literatura marginal designaria os livros que não pertencem aos clássicos da literatura nacional universal e não estão nas listas de leituras obrigatórias nos vestibulares (Caravitas, s.d). Ou ainda, como nos estudos mais recentes do emprego da expressão, denotaria as obras produzidas por autores pertencentes a minorias sociológicas, como mulheres, homossexuais e negros. (idem, p. 37)

Assim, uma gama enorme de significados vai sendo atrelada à expressão analisada, e a escolha da autora passa a ser enfatizar aquele ligado à geração mimeógrafo dos anos setenta. Segundo Peçanha, as especificidades desse movimento “são relevantes contrapontos às características de um outro conjunto de escritores que se apropriou da expressão literatura marginal para caracterizar seus produtos” (Peçanha, 2009, p. 42).

Para a pesquisadora, assim como a literatura marginal de setenta acabou por criar um nome que funcionava como um aglutinador de obras que apresentavam características semelhantes em termos de classe social dos autores, produção editorial, linguagem, a “literatura marginal dos escritores de periferia” (idem, p. 44) cria uma marca que identifica as produções de um grupo específico de escritores.

Essa elaboração de uma literatura marginal, que traz à tona certa realidade de espaço e sujeitos marginais, embora produzindo controvérsias, agregou um conjunto de escritores que passou a se identificar com a expressão e a autoatribuir os seus produtos literários esta “marca”. A ideia de marca, que funciona de maneira aproximada a uma consideração de uma Messenger Pereira (1981) que, partindo do ponto de vista de um dos seus informantes, assinalou que adjetivo Marginal social dos produtos literários dos Poetas setecentistas operava mais como uma “etiqueta de produto” que ajudavam a marcar a posição de escritores no campo cultural da época. (Peçanha, 2009, p. 45)

Logo, o que irá nortear o trabalho da antropóloga, num primeiro momento, é de que maneira o que ela escolhe por denominar “literatura marginal dos escritores da periferia” e “nova geração de escritores marginais”, pode ser diferenciado desse grupo de autores da década de setenta. Para isso, a autora faz um quadro comparativo, no qual se sobressaem o perfil social dos escritores, as características formais dos textos e as relações com o cânone / a tradição literária (Peçanha, 2009, p. 47-48).

Além disso, a autora deixa clara a intenção de distanciamento que a geração mimeógrafo mantém do circuito editorial oficial, enquanto os escritores da periferia “anseiam fazer parte do rol de uma grande editora, até mesmo como forma de reconhecimento de suas expressões narrativas.”<sup>5</sup> (idem, p. 49)

A partir dessa diferenciação, a autora vai manter-se mais detidamente na análise dos autores das periferias e suas conexões com o mundo editorial, seus projetos sociais e suas obras, começando pelo exame da importância da publicação dos três números da revista *Caros Amigos*.

As edições especiais de literatura Marginal da revista *Caros Amigos* merecem destaque por diferentes aspectos. O primeiro é que a reunião dos autores em edições especiais da literatura é uma ação coletiva sustentada por um projeto intelectual comum, cujo desdobramento é também estético, político e pedagógico. Em segundo lugar, porque a partir da primeira edição da revista que se amplia o debate (e os discursos) em torno da expressão literatura marginal na produção cultural contemporânea. O terceiro aspecto é que essas revistas são veículos de entrada do parque dos escritores no campo literário. O quarto é que a revista *Caros Amigos* é uma conexão importante para fazer

---

<sup>5</sup> A grande ironia dessas aspirações é o fato de que a geração mimeógrafo, hoje, é publicada por grandes editoras como importante período literário brasileiro, vide a publicação da obra completa de Ana Cristina César pela Companhia das Letras, maior editora nacional. Enquanto isso, os escritores da periferia ainda lutam por reconhecimento com poucas publicações de peso no cenário brasileiro.

circular nacionalmente a produção desses escritores. E, por fim, porque o conjunto das edições especiais pode ser visto como uma das instâncias de apropriação e legitimação de sua produção marginal. (Peçanha, 2009, p. 52-53)

A preferência da autora nas três edições advém de uma precedência que tais teriam ao expor “um projeto intelectual comum”, o qual chama a atenção da academia que tenta compreendê-lo e classificá-lo na atualidade, assim como faz a autora. Mais do que isso, Peçanha compreende as revistas como marcos introdutórios desses autores no mercado editorial, disseminando-os nacionalmente, alcance que não obteriam por meio das pequenas editoras pelas quais publicam a maioria de suas obras.

Após essas considerações, a autora estuda as relações extraliterárias que são estabelecidas pelos autores analisados, tentando compreender de que forma os mesmos associam suas produções artísticas a um protagonismo cultural que abrangeria não somente os livros, mas projetos sociais, aproximação ao Hip-Hop, entre outros. Assim o faz por acreditar que a literatura marginal faria parte de uma cultura da periferia.

Assim sendo, após todas as ponderações sobre o uso da expressão literatura marginal, após estudar as relações que esta tem com certa tradição literária, e verificar como alguns marcos editoriais, como a revista *Caros Amigos*, foram importantes para a consolidação de alguns nomes no cenário periférico e nacional, a autora vai conceituar de que maneira a expressão é entendida em sua obra e compilará o posicionamento de alguns autores, jornalistas e estudiosos sobre a questão. Por literatura marginal ela entende:

É possível considerar que, na produção cultural contemporânea – tomando como recorte temporal os anos que vão de 1990 a 2005 –, a expressão literatura marginal entrou em voga para designar a condição social de origem dos escritores, a temática privilegiada nos textos ou a combinação de ambos, disseminando-se para caracterizar os produtos literários dos que se sentem marginalizados pela sociedade ou dos autores que trazem para o campo literário temas, termos, personagens linguajares ligados a algum contexto de marginalidade. (Peçanha, 2009, p. 111)

Com essa definição, escritores como Fernando Bonassi, Marçal Aquino e mesmo Rubem Fonseca seriam encontrados entre os marginais, dado que não nos afasta da nomenclatura, mas gera estranhamento pela própria linha argumentativa que a escritora desenvolve em seu trabalho. Se as edições da revista *Caros Amigos*

são tão importantes, convém compreender a literatura marginal como um corpo de escritores que apresentarão o perfil encontrado nas edições citadas.

O mais interessante é como esses autores citados, excluindo Fonseca, rejeitam a nomenclatura, por compreenderem que a literatura já é marginal por si mesma (Marçal Aquino), ou por acharem o critério social um empecilho para uma abordagem correta do produto literário (Fernando Bonassi) (idem, p. 114).

Já os autores presentes nas edições identificam-se, em sua grande parte, com a nomenclatura, por compreenderem que sua posição social está intimamente ligada ao projeto literário que perpassa sua obra. Sendo assim:

A apropriação da expressão literatura marginal pelos escritores estudados relaciona-se, simultaneamente, com a situação de marginalidade (social, editorial ou jurídica) vivenciada e com as características internas seus produtos literários (seja porque eles destoam do padrão da língua culta ou porque visam expressar o que é peculiar aos espaços tidos como marginais, especialmente com relação à periferia). (Peçanha, 2009, p. 124)

Logo, o que demarcará o conceito vicejará sob o título de literatura marginal das periferias, pois a autora atenta-se para autores que compreendem sua atividade no diapasão dos projetos intelectuais ligados aos autores publicados nos três números da revista *Caros Amigos*.

Entendemos que os aspectos mais importantes da discussão de Érica Peçanha já tenham sido abordados no que tange à classificação da expressão literatura marginal. Seu trabalho, até o momento, parece ter sido incontornável para compreender a natureza social de tal empreendimento, além da importância política que o mesmo irá apresentar no campo literário, assim como é entendido por Pierre Bourdieu<sup>6</sup>.

Contudo, compreendemos que uma análise que se pautar apenas por essa condição social estará relegando o texto a exemplificador da mesma, num processo de empobrecimento do projeto estético em função do projeto social. A mesma preocupação aparecerá na segunda obra a ser mais detidamente analisada nessa parte do trabalho.

Defendida em 2010 e publicada em 2013, a tese de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, intitulada *Escritos à margem, a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*, traz à discussão conceitos mais próximos da crítica

---

<sup>6</sup> Bourdieu, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. De M. L. Machado. 1ª. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

literária, procurando caminhos teóricos que possibilitem uma aproximação mais condizente com o campo artístico.

Em um começo que reclama uma construção mais poética para esboçar um desenho do que o autor entende ser a cena formada pela literatura marginal, Patrocínio aponta algumas características comuns dos autores de periferia, bem como a relação destes com a literatura como instituição.

Um homem – também poderia ser uma mulher; importa dizer que esse personagem é marginalizado, e talvez negro, como quase todos os homens e mulheres pobres marginalizados os são – transita de forma acanhada em uma superfície branca. Em princípio sente desconforto ao caminhar, o branco fere seus olhos e, principalmente, não se sente seguro. Sabe que, para percorrer tal superfície com maior familiaridade, necessita de códigos distintos, signos formulados por sujeitos que se diferem dele e, principalmente, por instituições às quais não pertence. (Patrocínio, 2013, p. 11)

Fazendo um paralelo da brancura da folha com a branquitude que domina o campo literário brasileiro, o crítico desenvolve uma pequena prosa em que essa personagem que “talvez seja negro, mas é certamente marginalizado” (idem, p. 11), vai construindo uma rede de diálogos. Primeiramente, dialoga-se com a própria história literária de representação das classes populares; depois, com os outros autores que compõem a cena marginal que, como o personagem, “transitam de forma tímida” (idem, p. 12) pela superfície branca da literatura nacional.

A importância deste “fenômeno, que possui características que possibilitam compreendê-lo como uma espécie de movimento literário” (idem, p. 13), reside na “constituição de novos sujeitos discursivos no cenário cultural brasileiro”.

Para o crítico, a datação temporal de tal manifestação é o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, de 1997. Difere-se da interpretação mais ampla dos apontamentos de Peçanha, que se foca em uma prosa urbana desde o começo dos anos 90, sofrendo um recorte que ela intitulou de “nova geração de escritores marginais”. O critério que norteou a escolha do romance de Paulo Lins funda-se na condição social do autor aliada à temática por ela abordada.

Sua importância está diretamente ligada ao fato de ser a primeira experiência literária de um autor residente em uma favela que lança mão de sua própria vivência marginal para a produção de um discurso que une testemunho e ficção, resultando em um novo olhar sobre a escalada da violência nas favelas do Rio de Janeiro. (Patrocínio, 2013, p. 13)

Seguindo coerentemente seu apontamento sobre a importância da cena marginal literária, a obra recebe um olhar preocupado com o sujeito de fala que emerge na e da escrita, ou seja, uma identidade que se coloca como fundadora de um discurso inédito não só pela temática, mas pelo lugar social ocupado pelo autor/narrador, que usa de sua experiência para abordar os problemas do desenvolvimento urbano brasileiro.

Sendo assim, são os Estudos Culturais o campo teórico que direcionará as análises das obras. Obras que serão entendidas “como manifestações contra hegemônicas, resultantes de um esforço em produzir uma imagem própria sobre a vivência marginalizada” (idem, p. 19). Ou seja, ao focar-se na narrativa como discurso, Patrocínio irá relacionar algumas características dessa narrativa com a emergência de novas identidades no quadro democrático brasileiro.

Dessa forma, o produto literário demandaria uma nova abordagem que reconhecesse nele não apenas a consecução de um esforço estético, mas um variado grupo de ações de significação que o dotariam de valores outros que não mais os da modernidade literária.

Ao abordar tal assunto, o crítico recorrerá, principalmente, à obra de Vera Queiroz, *Crítica Literária e estratégias de Gênero*<sup>7</sup>, com a qual estabelece um diálogo no intuito de compreender essas novas demandas do objeto literário na contemporaneidade.

Na leitura de Vera Queiroz não apenas a obra literária passou a ser analisada enquanto parte de um sistema mais amplo e complexo de práticas textuais, avaliando a função e o valor da obra em relação aos contextos culturais historicamente específicos, como a própria reavaliação da figura do leitor e o estatuto ideológico das posições dos sujeitos envolvidos nas práticas avaliativas inerentes às atividades interpretativas também foram, igualmente, analisadas fora de um circuito autotético. (Patrocínio, 2013, p. 42)

Se, de acordo com a leitura empreendida por Queiroz (1997), o elemento autotético deixa de ser o critério de avaliação da obra, novas ferramentas para o trabalho crítico serão necessárias. Ferramentas que permitam alinhar, como já visto nos apontamentos de Érica Peçanha do Nascimento, “um projeto intelectual comum, cujo desdobramento é também estético, político e pedagógico” (2009, p. 52).

---

<sup>7</sup> QUEIROZ. Rio de Janeiro: Eduff, 1997.

Contudo, há uma dificuldade de determinar que ferramentas seriam capazes de dar ao crítico a capacidade de interpretar de forma mais pertinente as obras desse cenário que se apresenta desafiador à crítica. A necessidade de novas ferramentas encontra seu motivo no fato de que os estudos literários apresentam uma insuficiência de oferecer caminhos para a abordagem do movimento.

Isso se dá exatamente pela mudança do foco epistemológico apontado por Vera Queiroz e repensado por Patrocínio na obra que analisamos. Se houve, de fato, uma mudança significativa na maneira de compreendermos o fenômeno literário, logo, as antigas teorias formalistas não seriam capazes de oferecer um olhar que desse conta do objeto abordado.

É na comparação do status da literatura marginal com a literatura feminista e com a literatura negra que Paulo Roberto Tonani do Patrocínio entende a necessidade de uma nova abordagem teórica que dê conta desses novos sujeitos que apresentam uma novidade não cotejada pela literatura nem pela crítica literária tradicional.

Isso se daria porque tanto obras quanto teorias partiriam de um olhar que se identificasse com a identidade dominante, no caso, com uma identidade branca e masculina, sendo que essas outras identidades demarcariam, discursivamente, uma territorialidade que procura por identificação (Patrocínio, 2013, p. 39).

Sendo assim, em contraposição à identidade hegemônica, essas narrativas ofereciam uma possibilidade outra de vivência e produção artística, furando o discurso já legitimado da representação dominante.

Seja através de um recorte de gênero ou raça, os grupos minoritários que instauram um elemento de distinção no seio da série literária hegemônica buscam pensar o outro sob o prisma da diferença. Não são mais sujeitos desviantes de uma norma, de um modelo universal, mas como indicador de outras posturas, como revelador do princípio da diversidade. (Patrocínio, 2013, p. 41)

E, para compreender essas novas posturas que emergem no meio do discurso hegemônico, o autor procura nos conceitos de performance e pedagogia de Homi Bhabha (1998) o aporte que fundamentará sua visão. Para o autor, os sujeitos marginais da cena estudada produzem discursos performativos, mesmo que assim não queiram e que encenem uma ruptura com o discurso pedagógico nacional.

Segundo Patrocínio, os autores marginais insistem em uma identidade em diferença em relação à urbe, gerando uma identidade que se coloca como isolada do centro, entendido também como o lugar do poder, e com quem não estabelece diálogos.

Esse essencialismo, equivocado e ultrapassado, estabelece uma separação que não busca, em nenhum sentido, a conciliação destes polos culturais criados pelos discursos marginais, ou seja, entre uma cultura da periferia e uma cultura do centro (burguesa), não existem caminhos de encontro (idem, p. 37).

Deve-se ressaltar que os discursos marginais não podem ser descritos como um grupo coeso em relação às suas escolhas estéticas. Apesar de se agruparem sob o nome de literatura marginal, o crítico não enxerga pontos convergentes capazes de unir as obras sob um mesmo objetivo esteticista.

Como formadores de discursos, esses sujeitos não colocaram como padrão de produção um critério autotélico da literatura. É na preocupação ética, assim como nos grupos feministas e negros, que parece haver uma convergência de interesses dos membros participantes. Como mencionado anteriormente sobre a perspectiva de Érica Peçanha, uma leitura centrada nesse aspecto acabaria por deixar de lado as especificidades do texto e suas relações com o universo literário como um todo.

É o mesmo que aponta Patrocínio sobre tal impasse. O autor indica que esse agrupamento dos autores pela questão ética é tão claro na produção marginal, que é “digno de nota os primeiros estudos acadêmicos centrados na análise desses escritos tenha sido produzido por pesquisadores da área de Ciências Sociais” (p. 49).

O risco de tal empreendimento é o manejo do texto com fins apenas sociológicos, negando as possibilidades de contribuição ao campo literário brasileiro que tais produções possam vir a dar.

No entanto, estabelecer o viés sociológico como principal ferramenta de análise impede a realização de uma leitura do aparato literário utilizado por esses autores, preterindo uma compreensão do discurso que é veiculado nas obras. Desse exercício também resulta a valorização do papel social que os escritores marginais encenam em suas respectivas comunidades, vistos agora mais como “objetos” do que como sujeito processo simbólico e literário. É importante ressaltar que o enfoque sociológico ofertado nos estudos sobre literatura marginal não apresenta nenhum equívoco, mas insuficiente conceber os

escritos produzidos no âmbito desse movimento apenas enquanto um dado social. (Patrocínio, 2013, p.50-51)

A natureza literária do movimento requer uma análise que não deixe em segundo plano o caráter artístico de tais objetos. O crítico que assim proceder estará cedendo a um olhar que desvalorizaria o objeto, não porque valoriza o que há de social e político no cenário marginal, mas por abrir mão de uma análise que respeite a própria natureza do objeto.

Agindo assim, o crítico que olhe só para o social estaria rebaixando os contos, poemas, novelas e outras formas literárias dos textos a relatos de experiências antropológicas<sup>8</sup> de importância social, não literária. É na insistência do texto que Paulo Roberto Tonani encontra o caminho mais coerente a ser seguido.

Faz-se necessário utilizar uma chave de leitura que possibilita uma análise conjugada: ler no texto literário a presença do sentido político e social do movimento.

Por esse turno, um caminho teórico possível é buscar novas formas de análises que colocam em relevo as particularidades desses textos, observando a tênue fronteira entre ficção e testemunho de uma condição de vida marginal, e as relações que este ato de escrita mantém com os espaços periféricos. (Patrocínio, 2013, p. 51)

Sem abandonar as noções que os estudos culturais forneceram à construção dos sujeitos marginais que emergem no campo literário, Patrocínio busca um aporte teórico capaz de fazer com que as escritas revelem esses sujeitos subalternizados. Entretanto, essa relação social é apreciada somente por aquilo que o texto revela no interstício entre testemunho ou ficção; melhor dizendo, é somente nas tensões que o texto deixa transparecer que o crítico deve investir sua leitura literária das obras.

Para tal empreendimento, o crítico lança mão da noção de “literatura menor”, proposta por Gilles Deleuze e Félix Guatarri, que é recuperada para abordar a literatura marginal. Essa escolha se dá por três aspectos que tal elaboração apresenta, e que podem ser utilizados, dentro dos limites que os mesmos apresentam diante do objeto de estudo, para a análise do movimento.

---

<sup>8</sup> Não entendemos o relato antropológico como uma manifestação textual “menor”, assim como um testemunho de determinada situação social pode ser entendido apenas como uma ficção, o texto literário que não é estudado enquanto tal teria suas especificidades violadas pela leitura que sobre ele se estabelecem.

O primeiro encontra-se na “utilização que uma minoria faz de uma língua maior” (p. 53). Contudo, o estudioso vê o perigo de lidar com uma fronteira que separaria linguisticamente as periferias do centro. Ele aponta para o perigo de uma estigmatização de grupos culturais com códigos distintos dentro do território marginal (p. 54). Assim, ele aponta que essa língua menor seria encontrada apenas na tensão entre “uma expressão escrita formal e um imaginário que se manifestou durante séculos através da oralidade” (idem).

O segundo repousaria na dimensão política que o enunciado adquire na literatura menor. Como já apontado, é o caráter ético das produções que confere a ela um sentido de movimento literário. Assim, a potência desses discursos encontra-se na denúncia que os mesmos encerram sobre as condições de vida de moradores das periferias urbanas brasileiras.

Ao analisar alguns contos do movimento em destaque, Patrocínio observa a transposição realista de acontecimentos cotidianos das vidas dos autores para o espaço ficcional. Contudo, essa transposição irá fornecer “um novo olhar sobre o espaço marginal e, por conseguinte, a observação crítica deste território e de seu povo” (p. 60).

Essa nova abordagem oferecida produzirá um olhar que questionará o discurso corrente sobre o território marginalizado e seus moradores. É em tal fato que incide a potência política dos escritos marginais, na transcrição do cotidiano como forma de tencionar as imagens construídas sobre a periferia.

A insistência nas formas de representação do território periférico no campo ficcional obedece ao impulso político próprio dos autores, de uma necessidade em expor as muitas feridas formadas por reconhecido processo de marginalização social. O texto literário passa a ser um espaço de denúncia de construção de uma visão crítica. Em outras palavras, a literatura surge enquanto forma de agenciamento político. (Patrocínio, 2013, p. 61)

Como o território se instaura como um objeto a ser manipulado para a construção de uma identidade “essencialista”, seu uso restringe-se à manipulação política dos significados oferecidos nas obras. O texto torna-se o meio de expressão de ideologias, não o fim de um processo de criação de sentidos pela palavra.

Por último, é o aspecto coletivo dessa literatura que interessa ao crítico por meio da abordagem oferecida pelos filósofos franceses. Na leitura de dois contos

de Alessandro Buzo, Patrocínio vai apontar de que maneira o autor articula seu texto no objetivo de representar uma coletividade.

Nos dois contos, os personagens principais são descritos sem que apareça uma característica idiossincrática, transformando-os em representantes de todo um conjunto de indivíduos cujas vidas são cotidianamente encenadas nos palcos das periferias paulistas (Patrocínio, 2013, p. 63).

Sendo assim, o crítico fecha suas considerações sobre os possíveis caminhos de compreensão do cenário literário marginal negando que o mesmo se restrinja apenas à literatura, mas que abarque outras formas artísticas e políticas de agenciamento nas periferias. Contudo, é na literatura que esse movimento, talvez, seja mais relevante, pois ela foi, durante muito tempo – se ainda não o é – um lugar extremamente excludente.

No caso específico da literatura, esse fenômeno se torna mais transgressor. Posto que não se trata somente de ter voz própria, mas de estabelecer essa voz como meio de expressão coletiva, utilizando para tanto um espaço do qual esses grupos foram, quase sempre, excluídos: a literatura. (Patrocínio, 2013, p. 64)

Por mais que seja importante a inovação social que esta manifestação ofereça, analisar os textos somente no diapasão culturalista torna-se um movimento de perda do real significado do fenômeno. É no palco literário que essa manifestação tem que ser avaliada, cabendo ao crítico a função de procurar as melhores ferramentas para analisar o quadro que se estabelece da melhor maneira possível.

É esse o trabalho organizado por Carolina de Oliveira Barreto, na dissertação apresentada em 2011, na Universidade Federal de Juiz de Fora, sob o título de *Narrativas da “frátria imaginada” Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa*.

A pesquisa foi direcionada à análise de quatro obras dos autores apontados no título, sob o conceito de “frátria imaginada”. Essa noção consiste em uma leitura do texto de Maria Rita Kehl, *A frátria órfã: o espaço civilizatório do rap na periferia de São Paulo*, e a obra *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson.

Sem que se apresente como uma transplantação direta dos conceitos para o estudo das obras a serem abordadas, Barreto constrói uma série de reflexões que delimitam o alcance dessas noções (frátria, comunidade imaginada) em sua

pesquisa. Tanto um quanto outro são detidamente analisados no intuito de melhor servirem aos objetos que se apresentam para análise.

A “frátria”, segundo Barreto, seria uma horizontalidade criada na inter-relação das narrativas que promoveria uma isonomia entre as vozes apresentadas sem que com isso uma homogeneização ocorresse. Essa já é uma leitura que estaria além do que a própria fonte do termo teria construído.

(...) ao propor essa configuração de frátria, Kehl criaria um espaço de identificação que privilegia o diálogo em lugar da submissão das vozes do público à do rapper. Dessa forma, a força da igualdade manteria coesa a relação entre público e ídolo, aproximando-os por compartilharem vivências da discriminação social e racial. Entretanto, não se deve homogeneizar o conjunto dos “manos”, apostando somente em semelhanças, evitando tocar em contradições. Isso poderia ser um perigo à horizontalidade das identificações dentro do grupo. Desse modo, a formulação de Kehl, aponta para um discurso, enunciado por um ídolo ou líder, que pretende abarcar uma multiplicidade, sem atentar para o fato de que o que evita a subordinação de uma fala à outra é a garantia de espaço para as divergências dentro do local de enunciação, (Barreto, 2011, p. 43)

Ao tomar o conceito de “frátria” para a investigação que se propõe a fazer, a autora compreende que o diálogo entre as vozes que comportam o objeto de pesquisa tem o dever de lidar com as contrições deste meio sociocultural periférico, garantindo a divergência como sinal de um olhar mais democratizado sobre as obras.

Horizontalidade de vozes, assim, não corresponderá, de maneira alguma, à identificação total dos projetos e anseios que cada autor leva à obra. Ela enriquece a própria pesquisa ao lidar com propostas e experiências que, apesar de partirem de um lugar de enunciação comum, traduzem caminhos diferentes desses sujeitos nas grandes áreas urbanas brasileiras.

Essas obras seriam irmanadas por meio de uma postura contra hegemônica, revelando um olhar culturalista da autora, que se coloca em uma posição contrária aos discursos totalizadores da globalização, bem como contra os discursos do capital, desestabilizando os mesmos através de uma atitude combativa (Barreto, p. 46).

É esse imaginário combativo que uniria os autores numa comunidade imaginária, entendida agora como “frátria”. Ao invés de reproduzir os discursos totalitários das construções nacionais, estas também comunidades imaginadas, a

“frátria”, no estudo de Carolina Oliveira Barreto, dar-se-ia na relação equipolente das manifestações.

É entendendo essa experiência a partir do “cosmopolitismo do pobre”<sup>9</sup> que os autores articulariam uma rede de respostas as quais abalariam a noção imaginada das comunidades tanto nacionais, quanto urbanas.

É necessário dizer que, ao se imaginar, a frátria termina por romper os limites do próprio estado-nação de modo a confrontar estruturas de poder na sociedade e na literatura brasileira, articulando elementos inventados a partir das narrativas enunciadas a partir da “frátria imaginada”. (Barreto, 2011, p. 47).

Ao romper com a ideia de uma identidade baseada somente na estrutura do estado-nação, o próprio conceito de literatura brasileira seria questionado enquanto instância de poder. Essa “invenção de elementos” corresponderia aos próprios signos imaginados por outras comunidades maiores, nas quais a “frátria” está inserida em um movimento de aceitação/exclusão que foge da dicotomia simplista dos que estão dentro e fora.

Tal visão contrariaria, de certa forma, o apontado tanto por Paulo Roberto Tonani do Patrocínio quanto o afirmado por Érica Peçanha do Nascimento. Como apontado, os dois percebem no discurso “inventado” das obras de literatura marginal uma espécie de essencialíssimo que conformaria o território periférico.

Enquanto os dois primeiros assumem uma análise mais detida das obras, é no diálogo entre as mesmas que Barreto irá encontrar uma pluralidade complexa de identidades marginais desses autores periféricos.

Para chegar a essa noção, a crítica percorre um longo caminho de discussões teóricas que irão sustentar a relevância da pesquisa. Dois momentos da tese são bastante interessantes para uma rápida abordagem.

O primeiro irá deter-se nos deslocamentos produzidos pelo que a crítica chama de “literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas brasileiras” (p. 42). Usando esse termo em vez de literatura marginal, a crítica instaura uma quebra originada pelo lugar de enunciação desses autores na tradição discursiva dos autores da literatura brasileira.

---

<sup>9</sup> Cf. SANTIAGO, Silvano. O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural. 1. reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

E esse lugar de enunciação é o componente primeiro de uma outra gama de deslocamentos que serão gerados em relação ao lugar da tradição.

Esses deslocamentos se iniciam pelo local de enunciação, passando pela linguagem, pelos atributos estéticos do texto, pelas formas de edição e publicação, pelas formas de acesso ao ensino básico e superior, pelas articulações de poder que definem o que é ou não literatura, chegando a deslocar o papel da própria crítica literária, a qual é impelida a rever seus mecanismos de análise e a relação entre academia e sociedade. (Barreto, 2011, p. 25)

Logo, a análise partirá, assim como em Patrocínio, de um lugar social que repercutirá no uso da linguagem, ou melhor, no significado que o uso de uma linguagem já cunhada pela literatura brasileira desde o modernismo vem utilizando na representação das classes populares nacionais. Assim, a própria estética passa a ser entendida vinculada a esse aspecto.

E, assim também como apontou Patrocínio, é no exercício crítico que esse lugar de enunciação dar-se-á como um objeto resistente. Recuperando Drummond (2010, p, 22) o objeto é uma pedra que se coloca no caminho da crítica, cujas “retinas estão fatigadas”, pois ainda é pautada pelo modernismo que parece só encontrar realismos e testemunhos.

Esse lugar de enunciação disjuntivo é avaliado no trabalho a partir da análise de um poema de João Cabral de Melo Neto, intitulado “Graciliano Ramos”. Não pretendemos reproduzir toda leitura, mas a crítica utiliza de *topos* teórico quatro versos que iniciam as estrofes do poema cabralino, que procura dar conta da produção do autor homenageado na peça.

“Falo somente com o que falo:”, “Falo somente do que falo:”, “Falo somente por quem falo:” e “Falo somente para quem falo:” tornam-se motes que levarão a crítica a discutir as principais questões no âmbito dos deslocamentos gerados pela literatura marginal.

Assim, a partir de teóricos como Homi Bhabha, Gayatri Spivak e Stuart Hall (1998, 2010, 2002), Barreto vai construindo noções como subalternidade, identidade cultural e local de enunciação. Assim o faz para que fique claro de que maneira o objeto proposto pode gerar novos olhares sobre produção literária brasileira.

No primeiro deslocamento, “falo com o que falo”, a autora aponta para o uso da linguagem como um proporcionador de identidade cultural para as obras

analisadas. Por mais que a coloquialidade fosse uma busca da literatura modernista nacional, esta “circulava por uma elite letrada durante primeira metade do século XX.” (p. 34), havendo uma forte diferenciação entre esta cultura letrada e a cultura de massa.

Com isso, a utilização da linguagem coloquial pelos autores periféricos apontará para uma aproximação da cultura de massa, a qual faz parte da vida dos escritores em questão, além de conferir uma localidade à fala.

coloquialidade da fala, as gírias e as transgressões da gramática normativa fazem com que a experiência urbana, vivenciada a partir das periferias, invada o texto por meio da linguagem produzindo uma identidade para o texto (idem).

No segundo deslocamento, “falo somente do que falo”, é o conteúdo, somado ao lugar de enunciação que estabelece o corte. Enquanto João Cabral e Graciliano falam do outro social, as obras de literatura marginal encenarão a vida dos semelhantes. Na passagem do tempo, os sertanejos narrados pelos dois autores modernistas migraram para a cidade, transformando-se nos milhares de assalariados dos grandes centros urbanos brasileiros (Barreto, 2011, p. 36).

O terceiro deslocamento, “falo somente por quem falo”, uma reflexão sobre os limites da representação, reflexão dada nos termos da discussão de Spivak (2010) sobre os dois possíveis significados da palavra em Marx, será levantada. Isso é assim feito para compreender que o deslocamento passa do porta-voz intelectual para um autor que se assemelhe ao objeto narrado.

Não só o conteúdo é abordado, mas a própria condição do sujeito que emite o discurso. Sem entrar em essencialismos, a crítica aponta que não existe uma fala que procure dar conta de toda multiplicidade da periferia, e que coteje a proximidade social como fator de identificação.

Como não é possível pensar esses sentidos de forma estanque, é preciso pensar que, no momento da enunciação do discurso, “estar em lugar de” e “tornar presente” são categorias que irão tensionar o local de enunciação do qual a voz enuncia seu discurso. Ao se considerar que o discurso oriundo das periferias urbanas não é o mesmo em todos os autores e que as suas formas de representação não dão conta da multiplicidade de identidades agregadas pelo termo “periferia”, evita-se um discurso sobre a literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas que beire o essencialismo. (Barreto, 2011, p. 37)

É no olhar do crítico que essa multiplicidade surge como o impedimento da representação do todo. Ao perceber o conjunto de vozes da “frátria”, um panorama das dissensões e aproximações poderá ser feito sem que se caia na ilusão de uma única identidade para todos os que são marginalizados nos centros urbanos.

Por último, “falo somente para quem falo”, uma reflexão sobre aquele que, no poema cabralino, é descrito como o que “padece sono de morto”, será levantada, identificando-o com a elite intelectual brasileira. Isso, assim, é entendido pelo público receptor das obras dos autores modernistas, constituído majoritariamente por sujeitos das classes mais altas do país (p. 38).

Sem cair em essencialismos, a autora monta uma comparação com o público-alvo das obras de literatura marginal. Ao retomar uma fala de Ferréz, que afirma que “Eu escrevo para periferia, mano, quem lê de fora é bastardo.” (Ferréz, 2009), a autora questiona, primeiramente, o alcance das obras do prosador periférico nas publicações de suas obras por editoras de grande alcance, como Global, Objetiva e Agir.

Assim, entende-se que há um projeto editorial que se volta para as periferias, isso porque “há uma preocupação em se reduzir o valor do produto final para que não haja uma barreira econômica que impeça a aquisição dos livros pelos leitores moradores das periferias” (Barreto, 2011, p. 20).

Além dos deslocamentos efetuados por essa produção, a relação das narrativas literárias com narrativas etnográficas e historicistas é deslindada pela estudiosa no intuito de se perceber como a *fictio*, ato de narrar que perpassará as três noções repetidamente enfatizadas no trabalho: “ilusório, contar histórias, poder” (pp. 13, 41, 63, etc).

Em relação à etnografia, a literatura tem em comum o ato de contar histórias baseadas em experiências que procurem uma verossimilhança. Contudo, enquanto na literatura essa verossimilhança pode ser percebida como artifício intencional de manipulação da linguagem, na narrativa etnológica, o esforço é para que a manipulação da linguagem conceda ao relato um caráter de verdade do relatado.

Essa diferença se deve ao fato de a literatura não precisar controlar ativamente/ocultar o sentido figurado ou o retórico da *fictio* para manter sua credibilidade, mesmo quando traz em si de modo bastante evidente a tensão entre experiência e

linguagem (semelhante ao modo como é abordada pela etnografia), tangenciando mais fortemente a acepção denotativa por referir-se explicitamente à realidade observada. A etnografia, por sua vez, precisa articular as acepções dessa palavra latina para que emerja, principalmente, o sentido próprio, de modo que os demais – que podem coexistir ao lado desse – não interfiram na credibilidade do texto. (Barreto, 2011, p. 68)

É o próprio objetivo do produtor da narrativa que entra em jogo na produção do sentido da escrita. Ambas são relatos de experiências, contudo, as relações que a linguagem estabelece com essa experiência nas duas disciplinas, diferenciam as narrativas desde sua concepção pelo autor.

Já em relação à história, os recortes, ou seja, a seleção do que vai ser narrado a fim de que se produza um “efeito do real”, nos termos barthesianos, é o componente que aproxima as duas narrativas. Contudo, para Barreto, a diferença entre narrativa histórica e literária repousa, em uma leitura nossa, na distinção aristotélica entre literatura e história.

(...) é possível estabelecer uma diferença entre as articulações da linguagem na escrita histórica e na escrita literária, pois a literatura, pelo intermédio da articulação da linguagem no interior do texto escrito, pode ampliar as suas possibilidades de referência da palavra escrita. Enquanto isso, na história, a linguagem deve ser articulada de modo a demonstrar que a “brecha existente entre o passado e sua representação, entre o que foi e o que não é mais”. (Barreto, 2011, p. 76)

Sendo assim, a referencialidade da literatura poderia, a partir dos recortes narrativos, apontar para uma condição muito mais abrangente de experiências que a literatura, transformando-a, aristotelicamente falando, em uma experiência universal. Já a história estaria presa ao fato assim como ele o teria sido, articulando a linguagem fiada na identificação da narrativa com o que realmente aconteceu. A narrativa revolveria ao que realmente foi e não ao que poderia ter sido.

Tal definição da proximidade da linguagem literária da antropológica e da histórica reside na utilização realista que a maioria dos textos periféricos apresenta em sua produção. Tal discussão, que não é nosso objetivo nesse momento, é de vital importância para a compreensão principalmente do primeiro momento da literatura marginal, compreendido entre seu começo, seja ele em 1997, com

*Cidade de Deus*, seja ele em 2000, com *Capão Pecado*, seguido das três edições da revista *Caros amigos*.

Sendo assim, cremos que as três principais visões sobre a literatura marginal, a partir de nosso ponto de vista, foram deslindadas e, ao retomar algumas dessas noções durante a tese, será claro para os leitores qual a origem das declarações e de que maneira as reorganizamos para que as mesmas fossem utilizadas em nossas leituras.

## 2.2. A margem como fronteira

Em texto denominado *A cena e a obscena de uma cidade dita Maravilhosa*, contido no livro *Todas as cidades, a cidade* (1994), Renato Cordeiro Gomes discute o embate de visões sobre o processo de modernização do Rio de Janeiro no começo do século XX. O projeto modernizador, que terá por carro chefe a reforma de Pereira Passos, tem por objetivo elevar a cidade, que estabelece uma relação metonímica com o Brasil, a uma imagem de civilizada diante dos olhos das civilizações europeias.

Fazia-se necessária a remodelação da cidade, para que a ordem e progresso civilizatórios fossem encenados. Era preciso construir um palco ilusionista para representar os tempos modernos com todos os seus aparatos. O rio, assim, civilizava-se sob o patrocínio do poder, das elites burguesas. O projeto tem por objetivo criar uma imagem de credibilidade aos olhos do mundo civilizado. Acompanhar o progresso significava colocar-se no mesmo paradigma dos padrões e ritmos da economia europeia. (Gomes, 1994, p. 104)

Dessa maneira, a encenação da cidade participa de uma mentalidade que vê no progresso material o sinônimo de progresso civilizacional, pois “a cidade é pensada como condensação simbólica e material da mudança” (p. 105). As elites tomam como objetivo a construção de uma cidade que represente, ao menos, a vontade de participar do círculo das grandes nações do ocidente. É contra um Rio com aspectos coloniais, logo, obsoletos, que se constroem as novas fundações de um país que acaba de se tornar república.

Diante dessas mudanças, o crítico oferece duas posturas distintas que se apresentam sobre esse processo de modernização da cidade. O primeiro encontra-se em Lima Barreto, que entende a transformação como uma “gradativa perda da

experiência” (Gomes, 1994, p. 106). Essa percepção, chamada de *visão disfórica* das modificações, percebe o jogo de poder que encerra tal procedimento.

Contra as decisões unilaterais da elite carioca, a escrita de Lima Barreto “denuncia as mazelas que resultam da metamorfose da vida carioca a caminho do cosmopolitismo.” (Gomes, 1994, p. 107). Assim sendo, a *visão disfórica*, sem perder ou rejeitar a vida oferecida pelas transformações, ressalta seus efeitos colaterais maléficos. Lima Barreto percebe a cidade como um palco, pois as transformações da paisagem são entendidas como “uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia” (Lima apud Gomes, 1994, p. 106).

Tal visão corresponderia aos questionamentos de Nestor Garcia Canclini em sua obra *Culturas Híbridas* (2015). Para o antropólogo argentino, haveria um descompasso entre os projetos de modernização promulgados pelas elites nacionais latino-americanas e a vida das classes populares nestes mesmos países.

A modernidade é vista então como uma máscara. Um simulacro urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo que se ocupam da arte da cultura, mas que por isso mesmo os torna irrepresentativos e inverossímeis. As oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX teriam feito de conta que constitui Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado inconsistente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram uma cultura de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponeses que evidenciavam sua exclusão e mil revoltas que e migrações que “transtorna” a cidade. (Canclini, 2015, p. 25)

É a máscara cênica da modernidade, entendida na metáfora barretiana do palco, resulta em uma encenação entre iguais. Essa modernização, na virada do século, representa apenas o desejo de algumas elites de se entenderem como participantes da civilização. Contudo, ao longo do tempo, o preço parece recair sobre uma classe subordinada que, em meio às transformações, é escoada para os grandes centros urbanos, perdendo algo da vivência tradicional que carregavam em seu cotidiano.

A outra visão, encerrada na figura de Olavo Bilac, abraça o ideário progressista que vê o simbólico da modernidade europeia nas mudanças físicas. Parte daí uma “mitologia da Avenida” (GOMES, p. 107), que entende, na construção das largas vias, a destruição de um passado para que a cidade futurística possa aparecer.

Identificado como o “lugar privilegiado o de intelectual da cidade letrada” (idem), Olavo Bilac publica uma crônica, em 1906, em que toda essa visão dicotômica entre a cidade colonial e as novas vias da modernidade é colocada explicitamente nas figuras da Avenida Central sendo ocupada por participantes da festa da Penha.

Num dos últimos domingos, vai passar pela Avenida Central um carroção atullhado de romeiros da Penha. E naquele boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, entre as fachadas ricas dos prédios altos, entre as carruagens e automóveis que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos urravam, me deu a impressão de monstruoso anacronismo, era a ressurreição da barbaria – era a idade selvagem que voltava como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da cidade civilizada. (BILAC, 1906, apud Gomes, 1994, p. 108)

Interessante notar a série de identificações que transformam o cenário, diante dos olhos de Bilac, em uma manifestação do mais puro anacronismo. A festa, antiga, não deveria fazer parte desse cenário modernizante que é a avenida. Os romeiros, do subúrbio, nada deveriam fazer no centro (talvez irem trabalhar para aqueles que possuíssem em suas casas as fachadas ricas do prédio). A atitude bárbara deveria ser expulsa do centro civilizado da cidade.

O que vemos descortinar-se é uma série de afirmações que relegam ao subúrbio um certo anacronismo em relação a civilização ocidental que objetiva o progresso. O embate dessa elite intelectual é contra essa outra imagem do Brasil que deveria ficar escondida; é instaurar o cosmopolitismo como força modernizadora capaz de impulsionar o país ao rumo da civilização.

Às camadas mais pobres resta, como aponta Renato Cordeiro Gomes, a obscena, ou seja, um lugar que não está dentro da cena central, mas que estabelece uma relação com o mesmo. Assim como Lima Barreto, o crítico afirma que o processo de modernização carrega suas violências simbólicas. Para que a cena se dê de maneira plena, é necessário que os bastidores, a obscena, permaneçam invisíveis.

Se atentarmos mais detidamente para a afirmação de Olavo Bilac, a modernidade aparece para a elite carioca com um sentido monolítico associado aos bens produzidos pela modernização. Não haveria, assim, uma outra forma de se experimentar a modernidade a não ser como modernidade eurocentrada. Assim, “o discurso balzaquiano esvazia ironicamente o sentido de poético” encontrado na

feira, encerrando-o somente no entendimento deste aparato civilizacional cosmopolita e progressista (Gomes, 1994, p. 108).

Essa dicotomia entre o subúrbio arcaico e uma centralidade civilizada será reencenada de diversas formas na literatura brasileira. Passando por uma fusão dos dois termos no modernismo de vinte, mesmo que não superando essas contradições, uma vez que é necessária a massa que coma o biscoito fino produzido pela elite intelectual<sup>10</sup>, acaba por chegar às décadas posteriores sob a visão paternalista da elite que ou entende-se como “missionários da civilização”, levando a racionalidade ocidental aos confins brasileiros, tais como bandeirantes, ou como representantes da mesma diante de seus pares, denunciando as mazelas da nação às classes dirigentes.

Pensamos que, por mais que os escritores incorporassem os temas populares em suas obras, era sempre a partir de uma “aceitação” culta da importância desses temas na formação da identidade moderna brasileira. Em nenhum momento antes do início do século XXI, presenciemos opções de construção da modernidade que não passassem pelo crivo da classe dominante nacional.

Se hoje nós redescobrimos posturas passadas de outros projetos da modernidade, ou seja, se hoje há na academia uma valorização de vozes dissonantes das canonizadas pelas instituições de legitimação, isso se dá exatamente pela recuperação da importância que elas têm no presente, que afirma a necessidade desses objetos “arcaicos” como fontes de legitimação de uma história popular no Brasil, não apenas como representação do povo, mas como alternativa ao projeto civilizador europeu via elites.

Essas alternativas poderiam ser identificadas com o que Paul Gilroy, em *Atlântico Negro* (2001), oferece em sua leitura da tradição cultural negra que se desenvolveu nas Américas. Aos discursos de ex-escravos ou negros que sempre foram livres, o autor vai anexando questões que tentem pensar em como olhar para esses objetos, compreendendo neles não só seu poder de resistência à modernidade – identificada com o Iluminismo –, mas de que maneira eles produzem um discurso de uma outra modernidade, entendida como modernidade negra.

---

<sup>10</sup> ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de Poesia do Aluno Oswald (Poesias Reunidas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

A chave para compreender isto não reside na separação precipitada das formas culturais particulares a ambos os grupos em alguma tipologia étnica, mas em uma apreensão detalhada e abrangente de seu complexo entrelaçamento. As realizações intelectuais e culturais das populações do Atlântico negro existem em parte dentro e nem sempre contra a narrativa grandiosa do Iluminismo e seus princípios operacionais. Seus caules cresceram fortes, apoiados por um entrelaçamento da política e das letras ocidentais. (Gilroy, 2001, p. 113)

Assim, o teórico dos Estudos Culturais vai construindo uma rede de reflexões a partir de textos originados na comunidade negra que pensam de que maneira a nação, o progresso e a condição do negro devem ser encaminhados intelectualmente para que os negros possam ser integrados a essa estrutura.

Essas novas proposições igualam-se, de certo modo, ao que vínhamos falando sobre esse olhar que um grupo direcionava às conquistas da modernidade. Elas são uma resposta a esse olhar vindo de cima, que enxergava os avanços pelos bens conquistados por meio da classe à qual pertenciam. Não é na negação da modernidade que repousará a crítica, mas no entendimento do ganho que cada parte social teve com a mesma.

Elas sugerem provocativamente que muitos avanços da modernidade são, na realidade, avanços insubstanciais ou pseudo-avanços dependentes do poder do grupamento racialmente dominante e que, conseqüentemente, a crítica da modernidade não pode ser concluída satisfatoriamente de dentro de suas próprias normas filosóficas e políticas, ou seja, de modo imanente. (Gilroy, 2001, p. 127)

Pensar a modernidade de fora, para nós, é tão perigoso quanto pensar de dentro. Ambas as visões sugerem riscos a serem tomados que superam os lugares de produção. Contudo, as narrativas desenvolvidas sobre a modernidade que circulam com mais vigor, principalmente nas academias ocidentais, têm por origem o centro epistemológico da modernidade.

Por isso, para Gilroy, é necessário repensar o conjunto de práticas dos escravos como um lugar do “arcaico”, que coloca em jogo a própria ideia de modernidade absoluta, retomando ou apresentando inovações ao trazer para o campo das artes outras configurações formais e ou temáticas.

Em oposição à suposição do Iluminismo de uma separação fundamental entre arte e vida, essas formas expressivas reiteram a continuidade entre arte e vida. Elas celebram o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social. A estética particular que a continuidade da cultura expressiva preserva não

deriva da avaliação imparcial e racional do objeto artístico, mas de urna contemplação inevitavelmente subjetiva das funções miméticas da apresentação artística nos processos de lutas rumo à emancipação, à cidadania e, por fim, à autonomia. (Gilroy, 2001, p. 129)

Se pensarmos em nosso objeto de estudo, as colocações que se antagonizam em certa medida aos princípios do Iluminismo na realidade social brasileira estariam encravadas na consciência popular, que, assim como Lima Barreto, percebeu os malefícios do projeto progressista nacional apresentado pela elite, ou seja, por aqueles que são beneficiários dos avanços da modernidade ocidental.

Ao trazerem para o campo da arte propostas que não se correlacionam com o cosmopolitismo assim como o vivido pela classe dominante, esses atores culturais jogariam com a possibilidade de uma outra mirada reflexiva sobre o tempo moderno. Introduziriam aquilo que poderia não ser considerado poeticamente condizente com o espírito do cosmopolitismo urbano. Assim, essa poética construiria, a seu modo, o que Paul Gilroy chama de hermenêutica da suspeita, por colocar em questão a validade do Iluminismo como foi apresentado, e uma hermenêutica da memória, por trazer à baila saberes que eram considerados ultrapassados pela modernidade cultural (p. 154).

Enquanto a hermenêutica da suspeita repousaria na postura disfórica de Lima Barreto e de uma tradição que se daria nas narrativas de experiência urbana brasileiras, assim como Rubem Fonseca, João Antônio e Carolina Maria de Jesus, a hermenêutica da memória poderia ser entendida como uma recuperação da tradição cultural de determinado grupo que se visse em posição subalternizada no contexto social. mais do que isso, a memória seria a reutilização de qualquer signo à disposição que fornecesse uma “proteção” contra o “progresso”.

É importante demarcar nossa tradução de uma leitura de uma tradição negra diaspórica para uma realidade social urbana nacional. Contudo, não é novidade à teoria o quanto de interpenetração essas duas histórias têm no desenvolvimento social brasileiro.

Segundo Paul Gilroy, a memória serviria como uma arma utilizada pelos negros contra essa temporalidade opressora e branca.

Entretanto, a idéia de tradição também é muitas vezes a culminância, ou peça central, de um gesto retórico que assevera a legitimação de urna cultura política negra paralisada em urna

postura defensiva contra os poderes injustos da supremacia branca. Esse gesto contrapõe tradição e modernidade entre si como alternativas polares simples tão rigidamente diferenciadas e opostas como os signos preto e branco. Nessas condições, onde as obsessões com a origem e o mito podem governar as preocupações políticas contemporâneas e a granulação fina da história, a idéia de tradição pode constituir um refúgio. (Gilroy, 2001, p. 354)

A tradição seria, assim, um refúgio para aqueles que não se sentem protegidos da modernidade. Ela funcionaria como um lugar de segurança contra as violências do progresso modernizador e das promessas ilusórias de igualdade do Iluminismo. Ela se contrapõe a esse arsenal que durante muito tempo foi utilizado para vilipendiar os detentores de uma vivência da modernidade diferenciada.

Isso ocorre porque os estágios de modernidade em que cada um desses elementos opostos, em Gilroy, negros e brancos, no nosso estudo, classe dirigente e popular, são diferentes. É na multiplicidade de temporalidades que perpassam o tempo entendido como total que essas propostas sociais e culturais se chocam e exigem reflexão por aqueles que delas tomam parte.

Isso vai ao encontro do que diz Hans Ulrich Gumbrecht, no primeiro capítulo de seu livro *Modernização dos sentidos*. No texto intitulado *Modernidade em cascatas*, o teórico cultural vai deslindar os vários sentidos que os conceitos de modernidade e modernização podem ter nos estudos sociais. Contudo, se atentarmos para o primeiro parágrafo, faz-se necessário repensar essa noção para nosso estudo.

Quem opera com os problemas e conceitos como de modernidade e modernização, períodos e transição de períodos, progresso e estagnação – pelo menos quem faz dentro do campo da cultura ocidental está interessado em discutir a identidade do próprio presente histórico – não pode deixar de confrontar-se com o fato de uma sobreposição “desordenadas” entre uma série de conceitos diferentes de modernidade e modernização. Como cascatas, esses conceitos diferentes de modernidade parecem seguir um ao outro numa sequência extremamente veloz, mas, retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade. (Gumbrecht, 1998, p. 9)

É nessa cascata de possibilidades de vivências da modernidade que vemos a literatura marginal trazer leituras que irão colocar em questionamento os valores

tanto sociais quanto artísticos vindos no bojo do Iluminismo. Basta lembrar que os principais documentos sobre estética foram construídos relacionados com o contexto do Romantismo alemão, que, apesar de contrapor-se ao Iluminismo como sistema filosófico, abraçou muitos dos seus princípios reverberados na constituição do indivíduo<sup>11</sup>.

Se há um presente histórico, esse será recheado por temporalidades, todas modernas, das mais diversas matrizes. Temporalidades essas que se entrecruzaram, trazendo na tradição e na suspeita o elemento questionador de determinado rumo nas relações sociais e culturais de uma sociedade.

Assim como os romeiros da Penha, os escritores marginais trazem para o palco da urbe uma modernidade outra que perfurará o discurso da modernidade ocidental. Através de uma hermenêutica da memória, retomarão estéticas, poética, gêneros e elementos da tradição literária que servirão não apenas como um repositório a ser recuperado pela escrita, mas como refúgio dessa modernidade elitizada socialmente no Brasil.

Esses discursos funcionarão exatamente como aponta Homi Bhabha (1998) sobre os atos performativos de determinadas categorias sociais que, no tempo total da nação, entendido com pedagógico, intrometerão temporalidades disruptivas de vivências não equânimes com o discurso hegemônico.

O tempo hegemônico é compreendido com uma força de subtração que produz não um menos, mas um espaço vazio de identificação. Uma vez que a igualdade repousa sobre todos os que integram o tempo da nação, aqueles que dela não são beneficiários são subtraídos sem, no entanto, serem contados.

A performance dos que estão na obscura da narrativa nacional viria para transmutar a operacionalidade dominante, entendida como estratégia suplementar, pois o suplemento é aquele que soma, sem, contudo, aumentar no cálculo. Ou seja, as novas identidades não aumentam o todo da nação, mas instauram uma complexidade maior na contagem da mesma.

A estratégia suplementar interrompe a serialidade sensível da narrativa de plurais e de pluralismo mudando radicalmente o modo de articulação. Na metáfora da comunidade nacional,

---

<sup>11</sup> Em *A educação estética do Homem*, Schiller (2002) aponta para o caráter libertador de uma educação que torne a vivência do homem e tudo a sua volta autônomo. Esse “homem virtuoso” é capaz de, por meio de sua qualificação nobre, perceber os objetos que o cercam como dotados de autonomia própria. É na expansão do caráter individual e autônomo que reside a força da formação (*Bildung*) do homem romântico.

como “muitos-como-um”, o *um* é agora não apenas a tendência de totalidade social em um tempo homogêneo vazio, mas também a repetição daquele sinal de subtração na origem, o *menos-que-um* que tem a ver como a temporalidade metonímica, interativa. (Bhabha, 1998, p. 219)

É por isso, por essa interrupção na sensibilidade que rearticula os plurais da narrativa, que aparece o *menos-do-que-um* do discurso pedagógico da nação. É, ao colocar uma temporalidade vivenciada em cascatas, que o tempo homogêneo da modernidade cosmopolita dominante entra em desordem.

Não é o desaparecimento da nação ou da cidade que são suspensos nesses discursos, é somente a pluralidade temporal de experiências que é expandido, impossibilitando que um discurso seja tomado como o totalizador das experiências.

Assim, ao jogar com a modernidade ocidental, o popular vai construindo canais políticos que destroem o horizonte quase teleológico da identidade contemporânea determinada hegemonicamente, no nosso caso, pelas principais instâncias de legitimação dos textos literários.

O que é politicamente significativo é o efeito dessa finitude do Estado na representação liminar do povo. O povo não mais estará contido naquele discurso nacional da teleologia do progresso, do anonimato de indivíduos, da horizontalidade espacial da comunidade, do tempo homogêneo das narrativas sociais, da visibilidade historicista da modernidade, em que o presente de cada nível [do social] coincide com o presente todos os outros de forma que apresente uma parte essencial que torna a essência visível. (Bhabha, 1998, 213)

Progresso, individualidade e presente totalitários apontam para uma construção dos símbolos sociais vindos de uma voz autorizada socialmente para construir significados sociais, culturais e artísticos. O poético bilaquiano da civilização desautoriza manifestações ultrapassadas, pois só lhe interessa, como representante artístico da classe dirigente, o tempo total da nação.

Mesmo na recuperação modernista dos símbolos populares, uma “peneira” culta foi “precisa” para transformá-los em componentes aceitáveis de um discurso antropofágico que, no plano social, devorou mais aos pobres – que eram tão estrangeiros quanto à “civilização que estamos comendo”<sup>12</sup> – do centro civilizado das capitais.

<sup>12</sup> ANDRADE, Oswald. A utopia antropofágica. São Paulo: Globo / Secretaria do Estado de São Paulo, 1990, p. 50.

Sendo assim, as vozes da literatura marginal criam um movimento de literatura de experiência urbana centrado em estratégias textuais que trabalharão com poéticas da suspeita ou poéticas da memória, as quais reclamam para a modernidade elementos antagônicos aos próprios fins que a modernidade possa ter, tais como individualismo, cosmopolitismo, perda de confiança na referencialidade da palavra, etc.

Ao trazerem esses elementos para o campo literário, estão construindo uma postura artística de produção identitária que, diferente da narrativa pedagógica, não pretendem dar conta do todo da nação. São narrativas, as que analisaremos, que conseguem lidar com uma complexidade de vozes dentro das periferias que implode qualquer pretensão de universalidade discursiva.

Assim sendo, essas poéticas, que são sempre formas de pensar o mundo, vão criando estratégias de convivência na modernidade, revelando a impossibilidade de se viver totalmente inseridas nela. São, como aponta o subtítulo da obra de Néstor García Canclini (2015)<sup>13</sup>, estratégias para entrar e sair da modernidade.

Assim como aponta Canclini, não haveria meio de pensar uma cultura autóctone nos países subdesenvolvidos, ou em desenvolvimento, como o Brasil, contudo, também não haveria meios de se imaginar uma modernidade realizada em sua completude nesses mesmos lugares. É na relação conflituosa de temporalidades diferentes que as produções culturais da América Latina deveriam ser pensadas.

Suas contradições e discrepâncias internas expressam a heterogeneidade sociocultural, a dificuldade de realizar-se em meio aos conflitos entre diferentes temporalidades históricas que convivem no mesmo presente. Pareceria então que, diferentemente das leituras obcecadas em tomar partido da cultura tradicional ou das vanguardas, seria preciso entender a sinuosa modernidade latino-americana repensando os modernismos como tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semi-oligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semitransformadores. (Canclini, 1994, p. 83)

Na citação, temos uma teoria que tenta entender os modernismos latino-americanos como sistemas de pensamento que repensam os projetos

---

<sup>13</sup> *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

modernizadores de um prisma diferenciado. Contudo, no Brasil, esse entendimento já encontrou inúmeros tradutores que contabilizaram os ganhos e as perdas de tal empreendimento artístico.

O que estamos propondo, neste trabalho, é perceber uma posição antagônica a tal pensamento, não como algo que irá substituí-lo, mas como questionadora dos rumos que esta tradição de reflexão sobre a modernidade legou à cultura brasileira. Estamos oferecendo, como as leituras nos puderam afirmar, uma narrativa que traga uma outra temporalidade que não somente a da linha cosmopolita totalitária que pudemos perceber por meio da discussão.

A questão é elevar os escritores marginais a pensadores de uma margem que não se coloca como a antinomia do centro, mas uma margem que se compreende como produtora de um olhar diferenciado, que traga a suspeita e a memória, não só dos bens simbólicos populares, mas dos bens simbólicos da tradição artística ocidental, como possibilidades de replanejamento social.

Esses artistas compreendem que não há escapatória da modernidade, o que eles produzem é um diálogo em que os princípios vão sendo colocados em xeque para a elaboração de uma nova possibilidade de vivência, uma outra história da modernidade.

É o que diz Allan da Rosa em entrevista intitulada *O parabelum e o Passarinho*. Ao relacionar esse lugar ocupado pelo autor marginal nas relações entre pensamento formalizado pelas instituições de ensino e uma produção mais calcada nas experiências na periferia, responde.

Opa, ou vou para o asfalto ou venho pra calçada, escalo o poste ou entro pelo bueiro? Se eu tiver essa possibilidade, se eu não for obrigado a ficar na sarjeta, isso pode ser interessante pra mim. Então estar nessa margem entre a escola e o autor, entre o mais espontâneo – se é que existe algo tão espontâneo assim – e aquilo que é mais esquemático que a escola apresenta de avaliação obrigatória, currículo obrigatório, presença obrigatória, divisão bimestral, formação desse aluno anterior pra se chegar nesse ponto, organização do espaço escolar, do espaço da sala de aula... Acho que a gente tem essa possibilidade que eu não quero perder. Estar no “entre”, na margem. (Rosa, 2010, s/p)

Entre a centralidade do asfalto e a marginalidade da calçada, ou a altura do poste e a baixeza do bueiro, o escritor prefere transitar nas duas polaridades ao mesmo tempo. Isso porque sua posição lhe possibilita não estar nem em um, nem

no outro. Metaforizando espacialmente as posições sociais, os lugares de enunciação, ele opta pela possibilidade do “entre”, que é a margem.

Assim, a margem, que sempre foi descrita como o ponto extremo de uma localidade, passa a ser pensada como a fronteira entre temporalidades distintas que se sobrepõem, formando uma cascata de modernidades. Como vínhamos construindo até o momento, a margem torna-se aquilo que está no uno, mas que não era contado, o que veremos adiante com a noção de dano.

Assim, a margem que sempre foi descrita como o ponto extremo de uma localidade, passa a ser pensada como a fronteira entre temporalidades distintas que se sobrepõem, formando uma cascata de modernidades. Como vínhamos construindo até aqui, a margem torna-se aquilo que está no uno, mas que não era contado.

Essas propostas compreendidas nas obras que analisamos, oferecem uma leitura da experiência urbana que aponte para um tipo de “bem-estar da periferia”, sem que se perca de vista as contradições que a mesma encerra. Enquanto as relações sociais são disforicamente encenadas nas obras, há também um esforço de perceberem de que maneira a periferia produz relações que, ao romperem com o tempo da pátria, realizam, como indicado por Carolina de Oliveira Barreto, um frátria.

É na solidariedade, ou como aponta Benito Martinez Rodrigues, nos “mutirões da palavra”<sup>14</sup> que tecem, no seio literário, uma outra conformação produtiva, não opositora, mas problemática, que os autores vão construindo seus enredos. Assim, essa poética da suspeita é conduzida entre a crítica dos malefícios que a modernidade oferece e as soluções comunitárias que a periferia proporciona.

O mutirão seria entendido como um lugar de produção reflexiva das relações encenadas pelas obras marginais. Contudo, o crítico vê somente na configuração estrutural física do livro analisado, no caso, *Capão Pecado*, de Ferréz, o que ele entende por mutirão discursivo. Ou seja, a multiplicidade de vozes na construção de uma “frátria” estaria relacionada mais ao número de atores inseridos na disposição física do livro<sup>15</sup>, do que no desenrolar do enredo.

<sup>14</sup> Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.22. (2003)

<sup>15</sup> A primeira edição de *Capão Pecado* trazia uma série de imagens da localidade e alguns depoimentos de pessoas relacionadas ao bairro paulista Capão Redondo; o crítico compreende que essa pluralidade de discursos da periferia conformariam um tipo de relação na produção de sentido

Assim, exame do romance *Capão Pecado*, à luz das reflexões (autocríticas) de algumas das linhagens do pensamento arquitetônico-urbanístico brasileiro sobre as formas de ocupação e operação do espaço urbano das grandes metrópoles empreendido pelas comunidades populares, talvez possa abrir possibilidades de percepção quanto à sua organização que uma abordagem centrada específica e exclusivamente no exame de sua matéria ficcional não seja capaz. (Rodrigues, 2003, p. 53)

Diferentemente do apontado acima, além de entendermos que a disposição material influencia, sim, na percepção do enredo, outras questões, as ficcionais, complementarizam esse sentido de coletividade como mais importante que o individualismo na civilização atual. Se pensarmos o romance moderno como o produtor do destino de uma individualidade, a obra analisada quebra, através da inserção de discursos outros que não o do autor, e nem sobre a vida do protagonista, uma nova possibilidade de pensar não mais em termos de indivíduo, mas de coletividade.

Rael, o personagem principal do romance, não conserva assim a única possibilidade de produção de sentido de uma vida. Ele compartilha com os discursos e fatos da obra uma contiguidade dispersiva, produtora de uma fratria solidária, rompendo com a solidão do destino cosmopolita capitalista.

Mais do que isso, como aponta Giovanni Duarte Verazzani (2003), em dissertação intitulada *Capão Pecado e as estratégias de sabotagem: um romance popular de combate às ideologias dominantes e mobilização das massas*, o romance de Ferréz se dará entorno do “mito da ideologia familiar”, conceito emprestado de Žižek (2001)<sup>16</sup>, que corresponde à crença na solução burguesa familiar para os dilemas que a vida social traz ao indivíduo moderno.

Rael parece dispor de maior discernimento intelectual do que seus colegas e se mostra um personagem capaz de se sobressair na dura realidade onde vive. Ao conseguir estabelecer uma família junto a Paula, enquanto leitores, somos tentados a acreditar que seu destino será menos doloroso e mais esperançoso, pois, de acordo com as análises de Žižek (2011) sobre essa construção ideológica de família, é na solução desse drama familiar que também parece se resolver os problemas maiores presentes na narrativa. Assim, ao envolver-se com Paula, Rael se deixa arrastar pela paixão e pelo “mito da ideologia familiar”, tomando como meta final o “viver felizes para sempre”. Vive tensamente o drama de trair seu melhor

---

apontada para a solidariedade comunitária, tal qual um mutirão, iniciativa coletiva para ajudar na construção de uma residência na periferia.

<sup>16</sup> ŽIŽEK, *O Mito Familiar da Ideologia*., 2011.

amigo Matcherros, mas acredita no “amor verdadeiro”, idealizado tanto por Hollywood quanto pelas telenovelas brasileiras, e que parece indissociável do teor sexual, explícito ou não. Com o foco nos dramas particulares dessa personagem, o narrador não possui pudores ao escancarar seu “reposteiro conjugal”, revelando uma crueza naturalista. Mas, ainda assim, esse desejo arrebatador – e a saciedade dele – são entendidos pela personagem como o laço definitivo desse “amor”, e o leitor é levado a simpatizar-se com Rael, na torcida pelo seu sucesso na constituição de uma família, uma vez que ele decepciona-se (e os leitores também!) com a sua própria. (Verazzani, 2013, p. 63)

Ao utilizar um formato mais palatável ao público, construindo a obra como uma espécie de romance folhetinesco, Ferréz apela para a expectativa de felicidade ne enlace matrimonial e do trabalho como fins capazes de trazer satisfação à vida de Rael. Na traição ao amigo Matcherros – ex-namorado de Paula, com a qual Rael se casa –, repousa não somente a quebra de um princípio moral, mas uma traição ao bem-estar comunitário, uma vez que Rael cede aos desejos de um “amor verdadeiro”, que traria à família como único núcleo possível de encontro com o conforto.

Contudo, essa aposta aprece, no final da trama, igual as apostas daqueles que procuraram no crime ou no hedonismo desenfreado uma solução para a condição miserável. Burgos, Mixaria e China, personagens que morrem na desesperança da periferia, sofrem fim parecido com o de Rael (Verazzani, 2013, p. 65). Ou seja, na fatura final do enredo, o que procura nos mitos capitalistas a felicidades, acaba por perecer o mesmo triste fim que aqueles que se dão ao crime e ao consumo desenfreado de drogas.

O contraponto aparece exatamente em Matcherros, que se nega ao trabalho formalizado no capitalismo moderno, ou a realização do amor romântico burguês. como objetivos de vida. É ao abrir uma firma que gere empregos dentro da comunidade que repousa o fim, apenas relatado por outrem, do personagem secundário.

Neste sentido, o nome, “Matcherros”, nos sugere uma análise interessante do caráter da personagem que pouco nos é apresentada pelo narrador: “Match”, entre alguns significados que tem em inglês, pode ser entendido tanto como uma “pessoa que é igual ou assemelha-se a outra”, quanto “um jogo ou competição no qual dois ou mais competidores ou times se opõem”<sup>11</sup>. Junto à palavra “erros”, então, pode-se supor que “Matcherros” nos sugeria algo como “erros na igualdade”, ou “erros no jogo”, podendo ser entendido como “o que é

diferente”, ou “uma falha, um defeito no jogo”. (Verazzani, 2013, p. 66)

É no erro do sistema que Ferréz investe a energia comunitária capaz de modificar as relações baseadas nos mitos modernos do emprego e da família como lugares de felicidade. É na solidariedade da frátria, em contraposição à exploração da pátria que o enredo, assim como as gravuras e todo o mais que compõe a primeira publicação do livro constroem um mutirão de palavras. Contra a agressividade geradora do mal-estar na civilização, a solidariedade funda o bem-estar da periferia. Proposta moderna de integração social.

O termo bem-estar na periferia vem da comunicação<sup>17</sup> de Alexandre Graça Faria, apresentada no XII Congresso Internacional da ABRALIC; no qual o autor vai analisar, como veremos em capítulo posterior, a incorporação de uma “ginga”, na prosa de Allan da Rosa. Ao falar da ginga como momento de enfrentamento não frontal com o inimigo, no caso o sistema capitalista ocidental e suas exclusões, o crítico aponta a ginga como uma estratégia de combate que aponta para uma lógica de vida, e não de morte – como em alguns contos de experiência urbana que enfatizam a violência -, para a recuperação do sentido positivo da comunidade.

Assim, quando afirmamos essa poética marginal contemporânea<sup>18</sup> como uma poética da suspeita e da memória, estamos querendo formular uma ideia de uma produção literária que produza a partir de uma temporalidade diferenciada da comumente representada pela literatura brasileira. Ou seja, essa poética marginal contemporânea parte de uma experiência urbana que não coincide inteiramente com a tradição nacional, estabelecendo pontos de contato com esta, mas que insiste em reavaliar lugares já percorridos pela mesma na produção de um olhar mais humanizado sobre as periferias urbanas e mundiais.

---

<sup>17</sup> *Performances de vozes marginais na literatura brasileira contemporânea: Ginga e resistência na poesia de Allan da Rosa*. 2011.

<sup>18</sup> Termo utilizado por Luciana Maqrquesin Mongim em *Territorialidades marginais e construção est(ética): Capão Pecado e Manual Prático do Ódio, de Ferréz*. Dissertação apresentada em 2012 ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo.

### 2.3. A morte de Bertoleza foi uma escolha

A cena da morte da escrava “fugida”, no romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, assim nos é contada:

Os policiais, vendo que ela se não despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado.

E depois embarcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue. (Azevedo, 2009, p. 225)

Após anos ao lado de João Romão, português dono do cortiço que é o *locus* principal da obra, e homem com o qual a referida personagem emancipou-se, a negra torna-se o centro de um evento (suicídio), que acontece sob a traição minuciosamente planejada pelo companheiro e por conta de um torpe motivo: era necessário que Bertoleza saísse de cena para que João conseguisse casar-se com Zulmira, filha de Miranda, comerciante rico que morava ao lado da estância.

Neste exato instante, ao se matar, Bertoleza não só dá fim a sua vida e ao romance, como também nos possibilita uma investigação sobre a permanência de alguns temas e tons na literatura brasileira a qual tem como assunto a marginalidade social. Há, nesta figura e naquilo que circunda sua morte, vários elementos que podem nos elucidar sobre essa produção específica da literatura brasileira, a saber, o relacionamento entre o marginal e a cidade moderna.

Negra, até então empenhada tanto quanto ou mais que João Romão nos cuidados com a venda<sup>19</sup>, a figura central desta discussão é vítima de uma farsa. E é o estudo sobre esta farsa que nos conduzirá a um debate que tem por objetivo melhor compreender a literatura marginal contemporânea e suas linhas de encontro com a literatura brasileira anterior a ela.

É necessário afirmar que não estamos correlacionando diretamente as obras aqui envolvidas. De um lado *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, retrata uma sociedade em transformação, com a passagem do Império para a república Brasileira, dando início ao período conhecido como República Velha. De outro, encontramos obras produzidas por sujeitos oriundos das comunidades periféricas dos grandes centros urbanos brasileiros.

---

<sup>19</sup> *O cortiço*, p. 134.

A aproximação entre esses dois momentos repousa na ideia de uma contribuição para a compreensão do fenômeno contemporâneo, uma vez que, por mais distanciados temporal e contextualmente, as narrativas visitadas debruçam-se ou sobre a representação de uma camada popular e sua relação com a moradia, no caso de Bertoleza, ou sobre a representação efetuada por essa mesma camada popular.

Aqui, o jogo de aproximações e distanciamentos revelará, conforme esperamos, uma mudança nos parâmetros com os quais se realiza a obra e um ganho na questão democrática efetuada na própria circulação dessas imagens da margem urbana no Brasil.

Assim como aponta João Camillo Penna em ensaio<sup>20</sup>, há uma constante aparição de figuras sociais na literatura brasileira que podem servir de norte para um pensamento que reflita sobre o país a partir da parcela social constantemente afetada pelas transformações sociopolíticas que por aqui ocorreram.

O crítico debruça-se em cima das figuras de jagunços erigidas por Euclides da Cunha e Guimarães Rosa em suas principais obras, *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, respectivamente, e conduz uma pesquisa sobre como os dois autores constroem seus personagens em consonância com um projeto revelador de uma ideia de Brasil, com suas violências e exclusões.

O que está em jogo no texto citado é a ressignificação das figuras e como elas foram operadas pelos autores e percebidas pelas críticas literária e social. Assim como foi realizado na leitura apontada, esperamos capturar a figura de Bertoleza para tentar reavaliar a figura desse morador de cortiço/favela e suas relações com a sociedade/literatura brasileira, no intuito de melhor compreender as transformações pelas quais passam as mesmas diante da nova cena apresentada pela poética marginal contemporânea.

Ainda sobre o trabalho de Camillo Penna, o par tipologia/topologia é operado a fim de se alcançar uma noção do sertão/favela como contra-locais produtores de uma tipologia a partir de uma topologia nacional. Isso quer dizer que há uma leitura das obras analisadas pelo crítico a qual permite encontrar personagens marginalizados (jagunço/malandro) que ocupam um lugar central na leitura de Brasil organizada pelos romancistas em suas obras.

---

<sup>20</sup> “Jagunços, topologia, tipologia (Euclides e Rosa)”, In: *Modos da Margem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

Em relação ao que chama de contra-locais, o texto afirma que são “lugares que estão fora de todos os lugares” (Penna, 2015, p. 49). São territórios que, nas obras nas quais se encontram, não estabelecem uma intensa comunicação com o exterior, insulando-se com a finalidade de melhor refletirem o pensamento sobre os tipos que ali se encontram. Isso quer dizer que esses locais aparecem quase que totalmente isolados nas obras analisadas, estabelecendo pouquíssimo ou nenhum contato com outros territórios.

Trazemos essa ideia para o nosso debate, pois consideramos o cortiço, por meio da figura de Bertoleza, como um lugar insular na obra de Aluísio Azevedo. Mais do que isso, compreendemos que também, por meio desse lugar-personagem – no caso do cortiço – personagem-lugar – no caso de Bertoleza –, poderemos encontrar um tipo/topos que servirá como caminho de leitura nessa parte do trabalho.

Voltando ao romance, percebemos, como já citado, que, por meio da morte de Bertoleza, poderemos instaurar uma leitura que colaborará com a percepção crítica literária da produção periférica contemporânea nacional. Deste modo, voltar ao contexto da obra para desenvolver nossa leitura faz-se necessário.

O avaro português, tornando-se rico e instigado por Botelho – parasita primeiro da família de Miranda, o qual se torna Barão no decorrer do romance e depois parasita da casa de João –, imagina para si um lugar na sociedade. Porém, esse status só será alcançado através do casamento com Zulmira, mas há um empecilho: Bertoleza. O relacionamento que, durante todo o romance, beneficiou largamente João, é o obstáculo a ser ultrapassado para ser mais do que apenas rico, o português, agora, quer fazer parte da sociedade carioca, ele quer o título de Barão. Para isso Bertoleza precisa ser eliminada de sua vida.

Mais do que isso, é necessário que o relacionamento entre os dois (João e Bertoleza) seja apagado, que a história amorosa sequer tenha existido (assim como de fato não existiu<sup>21</sup>). Para um homem (João Romão) que havia se tornado tão honrado aos olhos do Barão e de Botelho, somente depois de juntar um

---

<sup>21</sup> Durante todo o romance, descreve-se o relacionamento de modo frio, distante, em boa parte como amigos.

excelente montante – é fundamental explicar –, não poderia haver máculas em seu histórico, e Bertoleza é a grande mancha em toda sua trajetória<sup>22</sup>.

Dada tal situação, conjectura-se dar à mulher uma venda afastada do novo casal a se formar, oferta negada antes mesmo de ser formalizada, à qual voltaremos mais tarde. Não sobrando opções, a ideia elaborada pelos dois comparsas nos leva à cena inicialmente citada. Porém, antes que Bertoleza morra, é necessário esclarecer algumas questões.

Há algo mais intenso acontecendo no fundo desse enredo. Há uma multidão por detrás dessa cena, Bertoleza carrega em si uma multiplicidade, personagens que ou são trabalhadores, ou são negros, ou são mulheres, mas todos, de alguma maneira, se identificam com a posição ocupada por personagem tão importante. O coletivo (cortiço) ali instaurado dialoga em caracterização e posição ocupada no enredo com a negra trabalhadora. As histórias ali costuradas chegam ao seu ápice pelo desfecho da mesma.

Ainda que aos olhos de Bertoleza os moradores do cortiço, de alguma maneira, sejam inferiores<sup>23</sup>, as descrições sobre ela se aproximam e muito das descrições sobre os residentes. Em várias partes do texto, o povaréu habitante do cortiço é descrito de maneira brutal e pejorativa, assim como nessa passagem na qual a impressão de Miranda é o centro da cena.

[...] ouvia, a contragosto, o grosseiro rumor que vinha da estalagem numa exalação forte de animais cansados. Não podia chegar à janela sem receber no rosto aquele bafo, quente e sensual, que o embebedava com o seu fartum de bestas no coito. (Azevedo, 2009, p.28)

A eles, negros ou pobres, é dada sempre uma carga animalesca excessiva. São animais sobrecarregados de trabalho, são corpos sensuais a exalar um cheiro de bestas. Os personagens do romance são continuamente comparados a animais. Importante ressaltar que o determinismo, já muito apontado na obra, induz o homem que ali mora a comportar-se segundo as características do meio.

Em um local sujo, mal higienizado e ainda associado ao convívio com pessoas de menor importância social, tudo parece apontar para a degradação da

<sup>22</sup> “Maldita preta dos diabos! Era ela o único defeito, o senão de um homem tão importante e tão digno.” p. 134

<sup>23</sup> “[...]como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua.” (p. 3). É válido apontar que há um narrador que coordena todos esses pensamentos e que há na narração uma ideologia higienista e racista que a perpassa durante todo o livro.

condição humana. Aqui a comparação com a interpretação da topologia/tipologia levantada por Camillo Penna parece gerar um ganho e uma necessidade de discussão mais detalhada.

Na leitura da obra de Euclides da Cunha, o crítico indica a proximidade entre o perfil do sertanejo e o local onde habita (sertão). A insularidade de Canudos, ou seja, a separação dos nordestinos sertanejos do resto do Brasil, fez com que se formasse ali um tipo nobre, um *homo brasileiro* (PENNA, 2015, p. 59). Esse modelo seria o autêntico brasileiro, que, depois de uma primeira série de cruzamentos raciais, estabilizara-se pela segregação com o resto do país.

Dessa ideia podemos comparar a formação do homem citadino em meio hostil do romance naturalista aqui trabalhado. A inversão que, segundo Camilo Penna, Euclides da Cunha teria realizado ao tecer um elogio ao sertanejo que é derrotado pelas forças mais fortes da República (basta relacionarmos com o critério de adaptação darwiniano, no qual o mais forte e adaptado prevalece sobre o menos adaptado), é em *O Cortiço* a própria ideia de animalização e desumanização dos sujeitos em comunidade tão precária. O romance confirma a teoria darwinista. Ao utilizarem, os dois romances, a ideia de tipos baseados em um topos, posições opostas são efetuadas pelas narrativas e escolhas temáticas de seus autores<sup>24</sup>.

Bertoleza, como figura tipificada de todas as marginalidades do cortiço ali encenadas, não fica de fora dessa percepção. Sobre ela podemos ler este trecho no qual João, já com ânsias de mudança, encara a negra sobre a cama.

Mas a bolha do seu desvanecimento engelhou logo à vista de Bertoleza que, estendida na cama, roncava, de papo para o ar, com a boca aberta, a camisa soerguida sobre o ventre, deixando ver o negrume das pernas gordas e lustrosas.

E tinha de estirar-se ali, ao lado daquela preta fedorenta à cozinha e bodum de peixe! Pois, tão cheiroso e radiante como se sentia, havia de pôr a cabeça naquele mesmo travesseiro sujo em que se enterrava a hedionda carapinha da crioula? (Azevedo, 2009, p. 150)

Toda exposição sobre a personagem, a partir da percepção de João, da posição da negra, passando pelas suas vestimentas até chegar a sua condição física, reflete um lugar de pensamento que esboça um tipo de sentimento muito

---

<sup>24</sup> Interessante notar que o soldado da República, tipo decaído pela civilização em formação brasileira, vai habitar, mais para frente, as favelas juntamente com parte da população expulsa dos cortiços do centro da cidade.

próximo ao asco por esse corpo, por esses corpos. O cheiro “bestial”, avizinhado do animalesco, só reproduz um discurso higienista sobre as relações que, como veremos a frente, dá uma clara ideia sobre uma mentalidade elitista contemporânea à obra.

O ronco e os modos de dormir de Bertoleza, contrastando com as mulheres angelicais e romanescas da literatura brasileira, desenhadas pouco tempo antes do aparecimento da obra, já expõem um tipo de olhar que nega e afasta, que se engelha diante da figura pintada. Não só isso, o próprio cabelo crespo é marca negativa a ser ressaltada pelo narrador para demonstrar o horror que João tem diante de Bertoleza.

É por isso que afirmamos a identificação do cortiço/moradores com a figura exposta. Por intermédio da personagem, vemos operar uma série de significados importantes para a interpretação que aqui colocamos sobre o cortiço como uma topologia/tipologia<sup>25</sup>, que conseguirá dar forma ao aparecimento e às consequentes utilizações dessa camada popular na cultura brasileira.

Sendo o cortiço esse lugar de horror diante da civilização que se impõe, uma reforma acaba por decretar o fim do mesmo e por decretar a morte de Bertoleza. No encontro dessas identidades, os segregados (Bertoleza) terão que se mudar para outras localidades, pois o processo de transformação urbana exige uma ‘escolha’ dos moradores que são considerados dignos de morarem em determinadas localidades da cidade.

Por essas e outras razões a serem destacadas é que Bertoleza tem que desaparecer. Precisa ser extirpada do convívio de João e para sempre esquecida. Esse movimento de ocultamento propõe-nos uma leitura mais precisa das relações entre Bertoleza e o cortiço.

Como já dito, a morte da negra é o fim do romance, e, mais que isso, com a morte de Bertoleza, encerra-se um ciclo no cortiço. Os primeiros moradores já haviam se mudado pela carestia das habitações, a modernização do ambiente coincide com a debandada cujo fim é a tragédia aqui apontada; higieniza-se o cortiço, que passa a ser Avenida São Romão.

---

<sup>25</sup> Binômio utilizado por Camillo Penna para desenvolver a ideia de tipos literários associados às margens (topos) para a discussão sobre essa figura dos jagunços/malandros que aparecem na literatura brasileira.

Entre Bertoleza e o cortiço há uma relação de similaridade, pois o fim dos dois coincide. Entre Bertoleza e os moradores há uma similaridade, assim como entre Zulmira e a reforma da localidade<sup>26</sup> e os novos moradores. O que, por fim, queremos dizer é: a morte de Bertoleza é a morte do cortiço. A multiplicidade de representações nos permite utilizar essa personagem como ponto de partida para nossas discussões.

Mais do que isso, todo enredo construído pela história específica da amásia de João Romão nos permitirá compreender algumas questões que são muito próximas às questões abordadas dentro das narrativas dos escritores marginais.

Isso nos leva a reafirmar que a cena servirá como um lugar teórico a partir do qual uma discussão sobre essa figura – o marginalizado que mora em lugares precarizados, que sofre uma estigmatização agressiva há tempos na sociedade brasileira e que organiza estratégias de resistência – será levantada, privilegiando a poética marginal contemporânea. A personagem e os acontecimentos que a circundam são capazes de direcionar esse olhar sobre a relação da mesma com a cidade e com a literatura, visando sempre uma comparação daquela com a cena literária marginal, ou seja, a produção literária de escritores oriundos das periferias dos grandes centros urbanos brasileiros.

Mas, qual é o ganho dessa comparação?

Na história das cidades brasileiras e suas reformas urbanas, um dos fatos mais contestáveis é exatamente o da maneira como as moradias populares e o remanejamento de cidadãos de certas áreas foram tratados e, como sempre, o prejuízo das reformas pesou sobre os economicamente menos privilegiados.

Apesar das diferenças entre as cidades representadas através das obras aqui analisadas (Rio de Janeiro e São Paulo), apegamo-nos ao que escreveu Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidades*<sup>27</sup>. Sobre uma possível continuidade de pensamento na formação das mesmas, ele afirma:

---

<sup>26</sup> “E a mísera (Piedade), sem chorar, foi refugiar-se, junto com a filha, no "Cabeça-de-Gato" que, à proporção que o São Romão (nome do cortiço de João) se engrandecia, mais e mais ia-se rebaixando acanalhado, fazendo-se cada vez mais torpe, mais abjeto, mais cortiço, vivendo satisfeito do lixo e da salsugem que o outro rejeitava, como se todo o seu ideal fosse conservar inalterável, para sempre, o verdadeiro tipo da estalagem fluminense, a legítima, a legendária; aquela em que há um samba e um rolo por noite; aquela em que se matam homens sem a polícia descobrir os assassinos; viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem misturados com as irmãs na mesma lama; paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão.” (grifo nosso) p. 219.

<sup>27</sup> Rio de Janeiro, 1994, Rocco.

Sabendo que as cidades representadas nesses textos não são iguais, que são diferenciadas pelas relações específicas de cada uma com a história e a cultura, não quero apagar essas diferenças, mas coloco-as, por vezes, entre parênteses. Viso com isso ler a base comum em que todas se instauram como cidades modernas ocidentais. (Gomes, 1994, p. 17)

A essa diferença insere-se também um eixo temporal de distanciamento, contudo, veremos que há permanência de algumas questões até os dias atuais, baseadas em pressupostos que, se não são os mesmos, são advindos de questões dos primórdios do crescimento urbano brasileiro. Com isso, não estamos estabelecendo uma relação determinista entre a representação do morador marginalizado do final dos oitocentos com os moradores de favela do início do século vinte e um.

Um pressuposto teórico pode nos ajudar a determinar a relação que enxergamos entre os materiais literários dos quais nos aproximamos: o conceito de história de Walter Benjamin. Em passagem já muito conhecida do intelectual alemão, lemos que “o dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (benjamin, 1994, p. 224).

Isso significa, no contexto para o qual trazemos esse conceito, que a aproximação histórica entre as produções que aqui estão em contato fornece não uma narrativa linear de fatos que seguiriam uma lógica até a literatura marginal ter aparecido, mas uma série de relações não causais que se desenrolaram ao longo do século XX. Ao depararmos com a produção periférica recente, podemos entrever correlações nas representações, muito embora, como veremos, estas representações estarão em desacordo com o que podemos observar na obra de Aluísio Azevedo.

Não há, diferente do que aponta Walter Benjamin, um espírito messiânico a ser esperado e que irá redimir os explorados do planeta, mas sim, uma ideia que captará momentos históricos distintos e os utilizará baseando-se em suas similaridades e distinções para construir um quadro de relações socioculturais entre objetos artísticos distintos.

Assim sendo, de Bertoleza aos marginais há uma ligação que pode ser e será utilizada para entendermos essa experiência urbana narrada em nossa

literatura contemporânea vindo dos guetos e vielas das metrópoles urbanas atuais. Para isso, é preciso voltar ao passado.

No final do século XIX, os cortiços eram moradias extremamente malvistas por aqueles que pensavam a urbanização da cidade e pensavam a entrada do país em uma era moderna, imitando o modelo europeu de desenvolvimento social. Um imenso esforço para o fechamento de tais estabelecimentos foi efetuado principalmente na gestão do prefeito Barata Ribeiro. O Cabeça-de-Porco, outro cortiço citado no romance apontado como cabeça-de-gato, foi destruído em 1893, três anos depois da publicação da obra. Isso já nos dá uma ideia sobre a íntima relação entre o que era pensado pela intelectualidade carioca representada por Aluísio Azevedo e os planejamentos da prefeitura da capital federal.

Além disso, em *A invenção da favela*, Lícia do Prado Valladares aponta que o fechamento dos cortiços tem uma relação direta com o surgimento das favelas nos morros da cidade. Ela afirma que o tipo de habitação precária dos cortiços cariocas também foi encontrado no Morro da Providência<sup>28</sup>.

O mesmo olhar que aponta para a precariedade e atraso dos cortiços se volta para a favela, lugar de negros e degenerados, como insistentemente representado em *O cortiço* sobre os moradores do mesmo. No livro de Lícia Valladares não são poucos os momentos em que a autora cita passagens completas de relatos sobre a favela. Em todos eles o tom pejorativo impera, tratando a favela como um organismo doente, um corpo estranho nefasto ao bom funcionamento da cidade. A favela é uma lepra estética<sup>29</sup>.

Desta maneira a “problematização” procedeu a extensão do fenômeno ao conjunto da cidade e ocorreu enquanto o processo de favelização *ainda não* se havia generalizado na capital federal. Conforme já assinalamos, essa problematização contou com o forte respaldo do diagnóstico higienista aplicado à pobreza e ao cortiço, servindo este como uma das matrizes das primeiras representações das favelas. (Valladares, 2005, p.39)

A permanência de uma visão excludente que passa do cortiço para a favela, nos permite afirmar essa ligação entre a representação de Bertoleza e o que vemos hoje na literatura marginal. Não afirmamos a permanência de um discurso

---

<sup>28</sup> p. 24

<sup>29</sup> Pimenta (apud Valladares, 2005. P.36)

pejorativo, mas a permanência dos problemas de produção discursiva e as questões que tocam esse tipo de narrativa.

O problema representado pela favela é o de ser preenchido por “habitações anti-higiênicas” (p. 39) contra as quais o governo estava “prestes a intervir” (p.39). Nada mais claro que o embasamento nos problemas/habitantes do cortiço para a culpabilização das favelas como lepra estética da cidade. Essa comparação no final do século XIX foi de muita valia para as autoridades e suas reformas urbanas.

Outro dado que nos elucida sobre a visão dos que pensavam e governavam o Rio de Janeiro é que, na virada do século XIX, uma das questões mais pungentes para a intelectualidade brasileira era exatamente pensar uma maneira de fazer com que o país entrasse na modernidade modelar europeia e, para tal, muitos achavam que o apagamento de aspectos considerados atrasados era a melhor maneira de começar o processo.

Um exemplo dessa mentalidade são os debates da época que giravam em torno da disputa entre as grandes associações carnavalescas e os adeptos do entrudo, forma antiga de comemoração dos quatro dias de folia, os quais, por volta de duas décadas depois, seriam vistos como uma das maiores marcas de identificação da ‘brasilidade’.

Maria Clementina Pereira da Cunha, no capítulo “Batalhas sem confete”<sup>30</sup>, ocupa-se exatamente do grande esforço das grandes associações carnavalescas e seus representantes das classes mais elevadas de colocarem um fim às antigas práticas do entrudo.

Essa posição constitui um tema importante para intelectuais, literatos, jornalistas, políticos, autoridades e foliões encastelados em sociedades como os Democráticos, os Fenianos, os Tenentes do Diabo e outras que lhes seguiram os passos: já naquele momento, temia-se, a falência de um projeto pedagógico e civilizatório como o “Carnaval europeu”, que teriam transplantado para o Rio de Janeiro, [...] Tal perspectiva, claro, não era apenas carnavalesca: *pedagógico* é um termo adequado para exprimir a visão de uma parcela intelectualizada da sociedade, próxima ou dependente das elites tradicionais mais empenhada em projetos de transformação e atualização do país sob uma óptica liberal e progressista. (p.88)

---

<sup>30</sup> *Ecos da Folia: uma história social do carnaval entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

As referências são claras. No final da década de 1880, ao mesmo tempo em que o romance era escrito, uma intelectualidade progressista tem um claro projeto pedagógico de transformar uma festa de cunho popular através de uma imitação do modelo europeu. A intenção é pedagógica, fazer com que o Brasil alcance os níveis de civilização das grandes nações ocidentais. O bem-estar do país é associado ao progresso não só econômico, mais do que isso, para ser democrático, o país deveria passar por um ‘refinamento’ dos costumes. Fato que se revela em várias outras áreas da vida social e política da capital nacional.

O caráter liberal dessa parcela da sociedade pode ser facilmente encontrado nas características de João Romão, empreendedor, calculista e ávido por enriquecimento, o comerciante também vê uma oportunidade na aproximação com uma “elite tradicional”<sup>31</sup>. É exatamente essa parcela que lutará pelo progresso do país, pela modernização dos meios, pela república e pela democracia.

Porém, essa mentalidade, de acordo com Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão*, apresentava alguns princípios básicos, dos quais dois nos são muito caros na leitura que estamos a empreender:

... a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas. (Sevcenko, 2003, p. 43)

Comparando com o que até aqui vínhamos falando sobre a identificação reconhecida na personagem principal e as camadas economicamente inferiorizadas, Bertoleza é a mácula a ser retirada desse campo de visão a ser modernizado, para que a imagem progressista, reconhecida na classe e alvura de Zulmira, pudesse permanecer como símbolo de civilidade do novo Brasil republicano.

É necessário afirmar que apesar da grande reforma de Pereira Passos começar apenas treze anos depois do livro ser lançado, o próprio historiador aqui utilizado afirma que havia todo um aparato político ideológico impondo-se sobre a cidade do Rio de Janeiro desde a década anterior às reformas.

---

<sup>31</sup> E ali ele não era, nunca fora, o dono de um cortiço, de tamancos e em mangas de camisa; ali era o Sr. Barão! O Barão do ouro! o Barão das grandezas! o Barão dos milhões! Vendeiro! Qual! era o famoso, o enorme capitalista! o proprietário sem igual! o incomparável banqueiro, em cujos capitais se equilibrava a terra, como imenso globo em cima de colunas feitas de moedas de ouro. (AZEVEDO, p. 76)

A essa série de transformações e ideias ele dá o nome de Regeneração e afirma que ela “não poderia ser considerada apenas a transformação da figura urbana da cidade” (Sevcenko, 2003, p.58). Isso se deve ao fato de que ela “subtende o saneamento e a higienização do meio ambiente, como se estende pelos hábitos costumes, abrangendo o próprio modo de vida e as ideias.” (idem).

O outro princípio, que é o da expulsão dessa camada popular desse ‘cartão-postal’ modernizado, é tão importante quanto o primeiro, pois, como já foi apontado, o desaparecimento do cortiço nada mais é que a expulsão dos moradores de certas áreas da cidade no intuito de construir um lugar ‘digno’, ‘honesto’ e de ‘gente com posses’.

A mesma passagem referenciada aparece nas análises de Renato Cordeiro Gomes, no livro anteriormente mencionado. Ao ler as mudanças físicas da cidade como comunicação e condensação simbólica, o crítico literário opõe a essa visão progressista uma “visão disfórica”<sup>32</sup> dessas transformações, sob o olhar crítico de artista coetâneos às reformas do começo do século XX.

O que isso quer dizer é que, mesmo com um forte discurso progressista sendo levantado pelas classes dominantes, alguns artistas conseguiram perceber as consequências catastróficas que tais empreendimentos poderiam vir a resultar.

Como já apontado, Lima Barreto é o grande escritor dessa tendência. Lilian Moritz Schwartz, na introdução da coletânea de contos de Lima Barreto, intitulada *Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República*<sup>33</sup>, indica exatamente esse lugar crítico assumido pelo autor em relação à República nascente no Brasil.

Ao escrever a partir de sua condição negra no projeto republicano nacional, acaba por expor as contradições desse projeto ao evidenciar a contradição de uma “utopia do livre arbítrio... nesse país tão marcado pela longevidade do trabalho compulsório” (Barreto, 2010, p. 19).

Outra marca dessa literatura de Lima Barreto é a constante presença do subúrbio carioca em seus contos. Lilian Schwartz também aponta que esse tipo de cenário ia na contramão do “modelo da Academia Brasileira de Letras” (p.16), pois contrapunha-se “aos monumentos, ruas alargadas, praças vistosas e renovadas e edifícios cada vez mais altos” (idem).

---

<sup>32</sup> p. 105

<sup>33</sup> In: *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras; 2010.

Essa escolha coincide com o que já havíamos apontado sobre o projeto também intelectual de elogio à modernização de modelo europeu. Uma vez que tal cenário, o subúrbio, ia de encontro com a expectativa ‘literária’ e intelectual da época, é mais do que compreensível a afirmação de Renato Cordeiro Gomes de nomeá-la disfórica. Ou seja, um tipo de discurso que perceba as falhas do novo projeto modernizador da capital federal.

Voltando à questão do entrudo no final do século XIX, podemos perceber a descrição da festividade, que era assim caracterizada por um cronista de pseudônimo “X”<sup>34</sup>, jornalista das classes dirigentes aqui mencionadas:

Também os seus antepassados, os tamoios, viviam nus e comiam carne humana [...] os seus antepassados amigos do entrudo eram tão selvagens como seus antepassados antropófagos. (‘X’ apud Cunha, 2001, p. 245)

A assemelhação do entrudo com o que se considera mais atrasado reflete um pensamento que liga também o entrudo ao pobre e ao negro, uma vez que durante o começo republicano do país, a essas figuras foi dada a culpa pelo atraso econômico do Brasil. Já no começo do século XX, alguns intelectuais repensariam essa posição, tentando encontrar nessas manifestações populares um traço característico da nação. Contudo, até então, havia um forte discurso contrário a esses sujeitos, não distante de várias imagens elaboradas no próprio romance sobre os moradores do cortiço, como esta:

E lá em cima, numa das janelas do Miranda, João Romão, vestido de casimira clara, uma gravata à moda, já familiarizado com a roupa e com a gente fina, conversava com Zulmira que, ao lado dele, sorrindo de olhos baixos, atirava migalhas de pão para as galinhas do cortiço; ao passo que o vendeiro lançava para baixo olhares de desprezo sobre aquela gentilha sensual, que o enriquecera, e que continuava a mourejar estupidamente, de sol a sol, sem outro ideal senão comer, dormir e procriar. (Azevedo, 2009, p. 157)

A gentilha sensual que enriquecera João Romão é vista de cima pra baixo, com desprezo, enquanto, ao lado de Zulmira, símbolo da evolução social projetada pelo vendeiro, o comerciante acostuma-se com uma vida mais sofisticada. Interessante notar como a sequência de verbos no final do parágrafo (‘comer’, ‘dormir’ e ‘procriar’) confunde os moradores com as galinhas alimentadas por Zulmira. É a comparação efetiva à animalidade dos que, de sol a

---

<sup>34</sup> Possivelmente João do Rio, ou João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto.

sol, trabalham incessantemente. Mais uma vez a imagem é elaborada em vertigem, de cima para baixo, ganhando importância e estabelecendo os lugares de cada um na sociedade.

A mourejar estupidamente, esse povo passa a ser um incômodo tão grande na vida de João Romão quanto Bertoleza, o qual almeja a civilidade ocidental de Zulmira.

Uma vez deitado, sem ânimo de afastar-se da beira da cama, para não se encostar com a amiga, surgiu-lhe nítida ao espírito a compreensão do estorvo que o diabo daquela negra seria para o seu casamento.

Só no dia seguinte, a contemplá-la de cócoras à porta da venda, abrindo e destripando peixe, foi que, por associação de ideias, lhe acudiu esta hipótese:

— E se ela morresse? (Azevedo, 2009, p.150)

Bem como a negra limpava um animal para o consumo, a ideia da morte de Bertoleza acende-se para João como uma alternativa possível e desejável. A associação realizada pelo vendeiro confirma nossa leitura das posições ocupadas simbolicamente por João e sua amásia no plano social da cidade e sua estrutura política. Animal a ser aberto e destripado, mesmo que por suas próprias mãos, essa era sina projetada pela estrutura social àqueles que dela eram excluídos.

Assim como viam no entrudo um mal a ser extirpado pelo seu caráter atrasado, a visão higienista direcionava-os a compreender o cortiço como lugar de aberrações, responsável por doenças e males sociais que acometeriam a ‘nação’ em seu novo nascimento. Atribuições essas dadas pelo caráter atrasado de seus moradores, pretos e pobres. Era necessário que desaparecessem, que seus traços fossem apagados. Era necessário que Bertoleza morresse.

A animalização efetuada pela narrativa naturalista encontra eco na própria concepção determinista do espaço cortiço/favela, fato que será abordado mais à frente. E é exatamente aqui que a comparação entre Bertoleza e os escritos contemporâneos ganha relevo. Uma vez que essa figura, como demonstrado, pode ser lida como um amálgama de identidades contidas no cortiço carioca, e mais, como cortiço, Bertoleza é a morte do mesmo e o nascimento da favela, um duplo movimento entre a relação da literatura e da cidade conjuntamente à representação do marginalizado pode ser pensado e trabalhado como produtor de novos olhares.

Por isso, entendemos haver uma comparação direta entre o anseio de João Romão de apagar, de fazer desaparecer esse traço ‘arcaico’, e até ‘inferior’, dos

planejamentos de melhoria da cidade com essa estratégia de leitura desenvolvida por Renato Cordeiro Gomes sobre o conceito de obscena já desenvolvido neste trabalho. Bertoleza faz parte dessa festa horripilante aos olhos da elite. A ela fica esse desejo de que se torne obscena da cidade.

O contraponto desta visão podemos encontrar em alguns escritos atuais da poética marginal contemporânea. É contra essa concepção negativa da favela e de seu povo que alguns escritos da literatura marginal se colocam, como no caso de Sérgio Vaz, na crônica intitulada “Taboão dos Palmares”:

Impossível pensá-las sem suas ladeiras, seus beco e vielas. Cada quebrada é um município no meu estado de espírito. As calçadas são irregulares, por isso nossa gente anda no meio da rua, desafiando a arrogância dos carros [...] Gente da pele preta que tem o suor como marca registrada no rosto [...] trazem no olhar o desprezo pela chibata. E, no coração, o fogo brando que aquece o caldeirão da liberdade. Valeu, Zumbi! (Vaz, 2011, p. 75)

Vielas, ladeiras e quebradas são colocados como identificadores afetivos de uma localidade que luta pelo reconhecimento fora de um padrão progressista de vida. A imagem da resistência efetuada pelos pedestres que desafiam os carros, no meio da rua por conta das irregularidades no passeio, é eficiente, principalmente quando aliada a um povo que tem como marca o suor do trabalho e a ligação direta com símbolos anti-escravocratas.

De uma só vez o cronista recupera os tipos jogados à obscena da cidade e os recupera positivamente. Os corpos suados, anteriormente descritos, próximos da animalização dos comportamentos, agora são símbolo de luta, assim como a cor preta das peles que têm. Além dessa presença ante a cidade considerada civilizada, esse povo despreza qualquer forma de opressão sobre eles efetuada.

O verbo ‘desprezar’ comparado com o que vimos ser toda uma mentalidade que se desenvolveu sobre os populares na virada do século XIX para o XX, atrai para uma mudança radical de perspectiva de desprezo. O mesmo sentimento nutrido contra esse povo no passado, agora, é devolvido como resistência sociocultural contrária às formas históricas de exclusão dos moradores de periferias.

O texto evoca uma galeria de qualidades positivas que desmontam um imaginário preconceituoso sobre o local, herdeiro do cortiço. A gente ali encontrada é descrita como “uma das faces mais bonitas da cidade...” (VAZ,

2011, p.75), pois os mesmos revelam “a grandeza dos que não se entregam” (idem) e “a coragem que exalam das mãos é de assustar qualquer senhor de engenho ou capitão do mato” (idem).

Todos os traços físicos anteriormente marcados pelo tom pejorativo agora emergem das próprias localidades como um ponto de ligação entre esse passado opressor e excludente com um presente que luta pelo reconhecimento e culturas advindos desse lugar. Não afirmamos que tal orgulho nasce com a literatura periférica contemporânea, o mesmo vem sendo trabalhado mesmo antes da publicação de *O Cortiço*, mas que a força dessa voz, enquanto conjunto de produções literárias é, sim, uma novidade no cenário nacional digna de nota.

Tal processo de confronto se dá também quando pensamos em uma estrutura narrativa maior, como no caso do romance *Estação terminal*, do escritor Sacolinha. A história, baseada na vida do autor, que foi cobrador em lotações clandestinas no Terminal Itaquera, zona leste de São Paulo, narra desde o começo do transporte irregular até a regulamentação do mesmo, no momento em que a prefeitura moderniza o terminal e se vê obrigada a regularizar este tipo de transporte.

O universo que se cria dificilmente foge aos limites do visível do terminal. Até quando as histórias, que vão tecendo uma rede de encontros e partidas, são individualizadas e perseguem o itinerário de um personagem, o que há é um desenrolar a partir das relações estabelecidas no terminal. De certa maneira e em perspectiva, podemos associar a construção dos personagens e do local ainda sob o diapasão de tipos e topos construído por Camillo Penna (2015).

Essa transformação pela qual passam as lotações é o apagamento de um tipo de universo precarizado pelas condições de vida dos próprios moradores da região, em sua grande maioria migrantes de outras partes do país que, em busca de melhoria de vida, mudam-se para os grandes centros urbanos brasileiros (Sacolinha, 2009, P. 29).

A voz narrativa em terceira pessoa que desfia as histórias particulares e conta a história do terminal, coloca-se sempre em defesa desse estilo de vida adotado por aqueles que vencem as dificuldades através a ilegalidade das lotações. Esse narrador, que poderíamos chamar de ‘quase personagem’, fica sempre entre a terceira pessoa e a história de vida do autor o qual, logo no prefácio do livro, indica que “o tema central do livro foi vivido por mim durante doze anos”

(Sacolinha, 2009, p. 9). Isso demarca essa postura favorável aos motoristas e cobradores narrados no romance.

No capítulo “A história do transporte alternativo”, há uma mescla entre narrativa ficcional e descrição das estratégias adotadas pelos motoristas para burlarem a fiscalização da prefeitura que, pressionada pelas grandes empresas de ônibus, resolve proibir e coibir o traslado ilegal.

O modo encontrado pelos motoristas para burlar essa fiscalização é a compra de um material de rádio e a contratação de um motoqueiro que ficaria encarregado de avisá-los sobre qualquer movimento que indicasse uma ‘batida’ dos órgãos públicos para a apreensão de veículos irregulares (Sacolinha, 2009, p.79).

A partir deste capítulo, a guerra entre empresas de ônibus, as quais estavam perdendo muitos passageiros pelo serviço deficiente que prestavam em detrimento ao das lotações, e as “Equipes de Lotação” (idem, p. 80), vai fiando um contínuo entre um mundo organizado segundo as leis do governo e seus arranjos burocráticos de favorecimento aos grandes empresários, e as táticas dos perueiros de sobrevivência nesse meio inóspito.

Um dos episódios mais marcantes desta briga é a passagem na qual o narrador lista, primeiramente, as propagandas das empresas de ônibus que tinham o intuito de desmoralizar o transporte realizado pelas peruas/vans.

Um ônibus da Viação Cidade Tiradentes que estacionou no Pátio do Terminal, também estava com uma frase provocativa na parte de trás destinada às propagandas:

“QUEM UTILIZA TRANPOSRTTE CLANDESTINO  
RECEBE FLORES NO DIA 02 DE NOVEMBRO”

Ou ainda passagens como:

O panfleto dizia:

“NÃO USE LOTAÇÃO,  
ALGUÉM QUE TE AMA ESTÁ TE ESPERANDO EM  
CASA”[...]

E durante todo o dia foram aparecendo ônibus com frases apelativas, frases que vinham acompanhadas de fotos de pessoas em cadeiras de rodas, pernas e braços fraturados ou amputados, cemitérios, mulheres grávidas, entre outras. (Sacolinha, 2009, p. 91)

Diante dessa operação agressiva de propaganda, os perueiros não recuaram pacificamente. O narrador demonstra que alguns mais ousados reverteram o

processo de difamação das lotações buscando confrontar o sistema pela mesma via que receberam a agressão. Batata, perueiro citado por todo o romance, adesiva sua van com dizeres que colocam em suspensão a própria lógica trabalhista inerente ao meio:

No dia seguinte, ele apareceu no Terminal com sua van adesivada na parte de trás, com a seguinte frase:

“1 ONIBUS = 80 PASSAGEIROS POR VIAGEM:  
2 EMPREGOS  
1 LOTAÇÃO = 10 PASSAGEIROS POR VIAGEM:  
2 EMPREGOS  
NO CASO PRECISAMOS DE 8 PERUAS PARA  
CARREGAR IGUAL AO ONIBUS = 16 EMPREGOS  
E AÍ, QUEM TÁ GERANDO MAIS EMPREGOS?” (IDEM, p. 92)

Ao subverter a ideia primeira de legalização e força de trabalho ‘segura’, o perueiro ficcionalizado serve como figura de exposição de um sistema que não oportuniza o trabalho, excluindo e empobrecendo uma parcela enorme de mão-de-obra pelo trabalho que executa e por interesses privados de ordem maior.

Entretanto, aqui, a modernização tardia vem para decretar a ‘vitória’ dos perueiros. Não à toa um dos primeiros capítulos do livro conta a história de persistência e estabelecimento de Gago, indivíduo natural de Campo Grande, como motorista na cidade de São Paulo.

Após passar por diversos empregos e dificuldades, o mato-grossense consegue estabelecer-se como motorista e passa a viver razoavelmente bem na periferia paulista. Porém, com o passar dos anos, problemas familiares e profissionais o fizeram perder tudo, tendo ele que voltar à cidade natal.

Contudo, o que queremos apontar é esse jogo de luta em meio a um ambiente institucionalizado de leis e ações que dificultam a sobrevivência dessas figuras ‘obscenas’ da cidade e a atitude desse narrador quase personagem a narrar afetivamente a vida desses tipos nesse *topos* geograficamente particularizado. A estação vira um ‘contra-local’ capaz de elucidar sobre o desenvolvimento social brasileiro, elogiando um caráter que antes era visto como praga social, ou melhor, como lepra estética da cidade.

Assim como Euclides da Cunha enxerga nos sertanejos um tipo moral superior pela separação do Brasil civilizado, Sacolinha encontra nos perueiros um cidadão isolado dos direitos à cidadania que encena uma luta digna pela

sobrevivência na capital hipercivilizada. A comparação entre os meios republicanos de civilização e sujeitos excluídos desse processo permanece.

Continua, então, uma lógica de guerra, mas invertida no texto do escritor paulista. Se no final do século XIX a voz da classe dominante parece sufocar e comandar os destinos das minorias, o discurso atual evidencia a permanência desses sujeitos nesses aglomerados habitacionais e respondem com o mesmo horror que Bertoleza ao ranço escravagista da sociedade brasileira.

Outro exemplo é o conhecido trecho do Manifesto de abertura do livro *Literatura marginal*, intitulado “Terrorismo Literário”:

Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados.

Outra coisa também é certa, mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo que prove que um dia a classe menos beneficiada com o dinheiro fez arte.

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais 500 anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria.<sup>35</sup>

‘Mentir’, ‘apagar’ e ‘matar’ são verbos que caberiam facilmente na descrição da cena da morte de nossa personagem principal, Bertoleza. A aproximação do texto marginal com a situação na qual se encontra Bertoleza é nítida. Se colocada em perspectiva, a partir da publicação de *O cortiço*, poderíamos ouvir Bertoleza falar: “Uma coisa é certa, mentiram para mim, quiseram me apagar, pois essa elite tem nojo do que eu represento, logo, me mataram”.

Voltemos ao romance.

Como se deu exatamente a morte? Ou melhor, que importância a descrição dessa cena e seus motivos poderia ter para o que pensamos sobre a literatura atual produzida nas favelas?

João Romão e Botelho, preocupados com a mancha que o relacionamento do primeiro com Bertoleza pudesse causar, levantam um plano de devolvê-la ao dono. Porém, uma coisa ainda não dita pode colocar-nos um passo mais à frente

---

<sup>35</sup> Disponível em <http://editoraliteraturamarginal.blogspot.com.br/2006/12/manifesto-de-abertura-do-livro.html> Acesso em 20 de jun. de 2015

do que até agora se falou. Entre os dois ‘amigos’ (amantes) havia um tipo de acordo, dado que a negra confiava em seu amo(r), acreditava também na palavra do mesmo, o qual afirmava ter pagado pela carta de alforria da ex-escrava.

— Agora, disse ele à crioula, as coisas vão correr melhor para você. Você vai ficar forra; eu entro com o que falta.

Nesse dia ele saiu muito à rua, e uma semana depois apareceu com uma folha de papel toda escrita, que leu em voz alta à companheira.

— Você agora não tem mais senhor! declarou em seguida à leitura, que ela ouviu entre lágrimas agradecidas. Agora está livre. Doravante o que você fizer é só seu e mais de seus filhos, se os tiver. Acabou-se o cativo de pagar os vinte mil-réis à peste do cego! (Azevedo, 2009, p.16)

A liberdade é associada à boa vontade do português que, após pegar o dinheiro da amásia, volta com um papel que versa sobre a alforria dela. Entre lágrimas de felicidade, uma exaltação, um agradecimento, abre-se uma nova oportunidade para desfrutar da vida na cidade. Tudo parece correto, porém, a carta é um embuste, uma farsa forjada pelo próprio português; o documento de nada vale. E este detalhe muito colabora para o plano que, no final do romance, será desenvolvido e posto em prática.

Associando o fato ao entorno histórico do mesmo, é válido lembrar que, em 1890, a escravidão já havia sido abolida. Uma promessa de liberdade, junto com a fundação da república, oferecia a todos uma oportunidade de participação livre na vida social democrática brasileira. Contudo, o que se deu foi o oposto dessa expectativa. Políticas segregacionistas e o projeto regenerador da sociedade impeliam cada vez mais para as margens territoriais àqueles que já pertenciam a margens sociais.

À Bertoleza, ou ao cortiço, ou aos pobres da nova república, é prometida uma possibilidade de vida mediante seu árduo trabalho. É necessário, para isso, que haja uma confiança no poder dos papéis assinados, nos contratos democráticos que dizem: “somos todos iguais!” E talvez, seja aí, neste exato local/momento, que o embuste tem algo a nos dizer.

Na esperança de se livrar de Bertoleza, João Romão revive o status inferior dado pela condição real da, novamente, escrava. Botelho fica encarregado de avisar ao dono prejudicado, o qual pensava ter perdido a cativa em uma fuga para a Bahia, do atual endereço da foragida. O filho do dono reclama a posse da

escrava, soldados, executores da lei, acompanham o processo que garantirá os direitos constitucionais.

A cena é cheia de simbolismos. Atentemo-nos para o primeiro, o motivo pelo qual João entrega Bertoleza. Mas não a deixemos morrer ainda, é preciso descortinar a farsa do documento e ligá-lo à poética marginal contemporânea.

Jaques Rancière (1996) indica que o processo de formação da democracia ateniense se deu sob uma dupla característica de atualização e farsa. Ele afirma que a igualdade entre as parcelas democráticas era baseada em um nome, o qual também instaurava um dano, democracia.

O povo nada mais é que a massa indiferenciada daqueles que não têm nenhum título positivo — nem riqueza, nem virtude — mas que, no entanto, têm reconhecida a mesma liberdade que aqueles que os possuem. A gente do povo é de fato simplesmente livre como os outros. (Rancière, 1996, p. 23)

Ao instaurar a liberdade como parâmetro de aferição da igualdade, a sociedade elege uma farsa como a medidora das forças políticas em jogo. Atestar a liberdade não certifica a possibilidade de um jogo político igualitário. Dizer “o povo é livre!”, ou melhor, “Agora está livre” (Azevedo, p. 16), não conferiu a Bertoleza uma igualdade de tratamento ou um tratamento mais humanitário. A personagem permanece no mesmo estado de antes, trabalhando muito e não vendo o resultado de seus esforços.

Há, entre as duas parcelas encenadas, João e Bertoleza, uma série de desigualdades descritas no romance que precisam ser, e são, paulatinamente reforçadas pelas diferenças de poder, seja ele financeiro, social ou até de gênero. Sob o manto da igualdade, a farsa da liberdade tece uma história de autoritarismo e desprezo.

Logo, o jogo estabelecido revela a desigualdade política encoberta pela falsa igualdade civil. A carta de alforria metaforiza a própria condição desses que são parte da sociedade, mas que, ao mesmo tempo, não têm parte nela.

A comparação com toda esperança republicana das elites cariocas é direta. Nem a república nem a abolição foram suficientes para garantir o acesso à cidadania de milhares de brasileiros. Os documentos, assim como a carta de alforria de Bertoleza, são um engodo, um dano – que só pode ser vivido em sua reencenação –, conceito para o qual voltaremos logo à frente.

Pulando no tempo, encontramos novamente o texto manifesto “Terrorismo Literário”, de Ferréz, que expõe essa ‘descoberta’ da não igualdade da comunidade com a imagem que ela faz dela mesma como um todo:

Um dia a chama capitalista fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer a nossos filhos, o ideal é mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos “direitos iguais”, da farsa dos “todos são livres” a gente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policiais que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras classes: C,D,E. (Ferréz, 2014)

Ao remontar o caráter desigual das relações, o escritor utiliza imagens, símbolos na construção histórica da sociedade brasileira. A expressão “Capitães do mato” é utilizada como elo entre um passado escravagista em uma sociedade monarquista e um presente excludente dentro de uma sociedade democrática. A igualdade de todos com qualquer um é o engano sobre o qual se fundam as relações.

As figuras de execução da lei da (des)igualdade são novamente chamadas à cena. Policiais, como no caso da morte de Bertoleza, operam para a garantia da força de opressão que mantém o *status quo*. São os policiais os novos capitães do mato.

Colocar essa igualdade falsária em cena é o que o conceito de dano significa. Porém, longe de ser um conceito negativo, esse conceito é o próprio que fundamenta a democracia.

A massa dos homens sem propriedades identifica-se à comunidade em nome do dano que não cessam de lhe causar aqueles cuja qualidade ou propriedade têm por efeito natural relançá-la na inexistência daqueles que não tomam "parte em nada". É em nome do dano que lhe é causado pelas outras partes que o povo se identifica com o todo da comunidade. Quem não tem parcela — os pobres da Antiguidade, o terceiro estado ou o proletariado moderno — não pode mesmo ter outra parcela a não ser nada ou tudo. Mas é também mediante a existência dessa parcela dos sem-parcela, desse nada que é tudo, que a comunidade existe enquanto comunidade política, ou seja, enquanto dividida por um litígio fundamental, por um litígio que afeta a contagem de suas partes, antes mesmo de afetar seus "direitos". (Rancière, 1996, p. 24)

A falsa carta de alforria ou o dano causado àquele que não tem parte no todo da comunidade funda uma sociedade de litígio. Entretanto, ao instaurar a falsa igualdade através do nome (seja ele alforria, como no nosso caso, seja ele

sob o nome de uma comunidade), uma parcela que anteriormente não tinha parte nas relações políticas, desestabiliza o sistema e exige a recontagem das partes democráticas da sociedade.

Essa distribuição das partes, segundo Rancière, é efetuada por uma lógica policial de governabilidade. Tal lógica é “o conjunto pelos quais se opera a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (Rancière, 1996, p. 10). Ou seja, a lógica policial atua de forma a manter a “harmonia” das partes, fazendo que a coletividade apareça sempre igual a ela mesma, produtora do consenso no momento da distribuição dos lugares.

O dano só apareceria, assim, enquanto ato de colocar em visibilidade uma injustiça, ato de colocar em visibilidade uma parcela que não foi contada entre as partes da comunidade ou, nos dizeres do próprio Rancière, “uma parcela dos sem-parcela” (Rancière, 1996, p.26). Mais do que isso, o dano nunca pode ser ele mesmo, uma vez que só existiria enquanto tal na reencenação de si, enquanto ficcionalização da distribuição injusta das parcelas, sendo o ato sempre encenado por aqueles que não eram contados como uma parcela.

No caso de Bertoleza, o dano é atualizado no momento da cobrança indevida. Há uma ordem policial muito consistente que dita os lugares, fazendo com que o dano seja encoberto. Não à toa, após ver sua amante morrer, João Romão recebe uma visita.

Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinha, de casaca! Trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito.  
Ele mandou que os conduzissem para a sala de visitas.  
(Azevedo, p. 225)

Assim acaba *O cortiço*. Assim, todo e qualquer dano é apagado pela lógica policial que diz que todos são iguais, pois quando há uma partilha do sensível, na qual todas as posições já estão organizadas e coordenadas verticalmente, sessam os litígios. João pode receber sua parcela de direito.

Voltemos um pouco no romance, recuperemos à vida Bertoleza. É necessário que ela fale sobre o dano, uma vez que só o há quando reencenado, quando exposto pela parcela dos que não têm parcela. Ao ouvir o primeiro plano dos dois comparsas (João e Botelho), plano que, como já foi apontado

anteriormente, consistia em entregar à negra uma venda em algum ponto longínquo, fora dos olhares da nova sociedade à qual João almejava, ela diz:

Ora essa! Quero ficar a seu lado! Quero desfrutar o que nós dois ganhamos juntos! Quero a minha parte no que fizemos com o nosso trabalho! Quero o meu regalo, como você quer o seu! (Azevedo, 2009, p. 212)

Aí está o dano, o trabalho é o nome pelo qual Bertoleza encontra entre os dois a igualdade, creditada também pela carta de alforria, que ela não sabia ser um engano. Ao pedir sua parcela no fruto do trabalho em comum, Bertoleza expõe a injustiça cometida e exige que a repartição seja igualitária, fato a ser impedido pela mentira da liberdade. Somente através dessa fala o dano pode se dar, pois segundo Jaques Rancière, o *logos*, capacidade de compreensão e fala, é o que desorganiza o sistema fechado de partilhamento.

Antes do *logos* que discute sobre o útil e o nocivo, há o *logos* que ordena e confere o direito de ordenar. Mas esse *logos* primeiro já está mordido por uma contradição primeira. Há ordem na sociedade porque uns mandam e os outros obedecem. Mas, para obedecer a uma ordem, são necessárias pelo menos duas coisas: deve-se compreender a ordem e deve-se compreender que é preciso obedecer-lhe. E, para fazer isso, é preciso você já ser o igual daquele que manda. E essa igualdade que corrói toda ordem natural. (Rancière, 1996 p. 31)

Quando o alvo da injustiça fala sobre a injustiça, até mesmo quando ele obedece à injustiça, uma igualdade de capacidades é estabelecida, e a partir dessa igualdade todo jogo pode vir a ser transtornado. Entretanto, para isso é necessário que a polícia das relações seja vencida. É preciso que a lógica policial, de ordenação vertical dos poderes seja manifesta pela fala, pelo *logos* daqueles que sofrem o dano.

Este conceito de *logos* é emprestado de Aristóteles, do livro I da *Política*, e assim é formado:

Único entre todos animais, o homem possui a palavra. Sem dúvida, a voz é o meio pelo qual se indica a dor e o prazer. Por isso pertence aos outros animais. A natureza deles vai só até aí: possuem o sentimento da dor e do prazer e podem indicá-lo entres si. Mas a palavra está aí para manifestar o útil e o nocivo e, por consequência, o justo e o injusto. É isso que é próprio dos homens, em comparação com os outros animais: o homem é o único que possui o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto. Ora, é a comunidade dessas coisas que faz a família e a *pólis*. (Aristóteles, 2010, p. 2)

Mesmo tendo exposto o dano, Bertoleza não é contada como uma parte injustiçada na partilha, ou sua voz não consegue chegar como partilhante do mesmo direito que João. Por quê?

Na primeira cena retratada vemos a resposta. A descrição da morte de Bertoleza revela a farsa da igualdade, a polícia da partilha e a não contagem de determinada parte, pois tal parte não é considerada como possuinte da fala, do *logos* que a todos iguala em direito.

Bertoleza<sup>36</sup> é aquela que se assemelha aos animais<sup>37</sup>, pois só consegue transmitir o sentimento de dor e prazer. Ela, com “um ímpeto de anta bravia”, prefere a morte a se dar novamente à injustiça da escravidão. Não que ela já não a vivesse de certa maneira, sendo que sua vida era de intenso trabalho sem descanso, mas a realidade das condições em que João a deixa esclarece o engodo.

Ela é a que morre “rugindo e esfocinhando”. Como um animal, ela só consegue transmitir, ao final, um sentimento de dor ou prazer. Não é contada entre aqueles que têm o *logos*, a capacidade de enunciar ditos sobre a justiça ou sobre a injustiça, mesmo o tendo feito. Assim, não há da parte dela o direito de reclamar sua parcela. Nada melhor que dois policiais para indicar a lógica policial da cena. O título de sócio benemérito restituiu os lugares de governabilidade, a farsa é completa, o dano não vem à tona.

Por fim, recorremos a dois pensamentos contundentes sobre a literatura marginal que podem nos ajudar a pensar o que até aqui vem sendo discutido. A primeira consideração encontra-se na obra de Beatriz Resende, *Contemporâneos*, de 2008.

O que procuram (os escritores marginais), ao desejar fazer literatura, é levar para a *àgora*, para o espaço de discussão de intelectuais (que mereçam esta qualificação), editores, políticos, público, enfim, mas levar pelas próprias mãos. É dessa maneira que ocupam a *polis* e criam uma nova forma de literatura assumidamente política. (Resende, 2008, p 39)

Diante do que até foi discutido, o trecho citado parece vir afirmar a necessidade de se compreender a literatura marginal também por um prisma de

---

<sup>36</sup> Finalmente podemos afirmar a suspeita da modernidade que repousa sobre a figura de Bertoleza. Sua encenação animalesca, hoje, resiste como uma memória das relações de poder no quadro sociocultural brasileiro. Ela é acumuladora da memória-dano da modernidade, da suspeita da mesma. Poética marginal contemporânea.

<sup>37</sup> Sabemos ser animalescas as representações de todos os personagens da obra, mas, no caso específico de Bertoleza, há um acúmulo das identidades que habitavam o cortiço.

sua atuação política enquanto texto literário. A manifestação do dano se daria pela introdução dos escritores/escritos marginais em uma área de atuação maior na qual esses corpos/textos consigam constranger o *status quo*.

Ocupar a cidade (enquanto relações de poder) é fazer um determinado discurso ressemantizar-se pelo conflito gerado pela novidade das produções marginais. Levar pelas próprias mãos é o ato político em si, cabendo aos textos representarem, de diversas maneiras, essa nova parcela a ser contabilizada entre as partes da sociedade literária.

Essa literatura assumidamente política é apontada no prefácio de Ferréz, em *Os ricos também morrem*, como instrumento de levar arte aos que não tem acesso a mesma. Contudo, esse caráter político também se revela em uma inquietante indagação que o autor faz a determinada classe de escritores brasileiros contemporâneos.

E em quantas mesas queria que eu me explicasse, por que misturar literatura com o social? Desde quando eu tenho que me explicar? De que mundo você veio? Você não viu que seu projeto de cópia da Europa fracassou? Não viu que ser feliz sozinho você não vai ser? Presta atenção rapaz, se enxerga mulher, achando que literatura é viajar com despesa paga. Minha literatura é compromisso e não tenho que ficar explicando dor no pulso e o coração batendo a mil, você que tem que explicar, cadê essa gente brasileira no seu texto? Cadê nossa cultura na história que você narra? (Ferréz, 2016, p. 11)

O discurso vai diretamente ao ponto que parece ser a principal inquietação do autor. Em seus textos ele deseja alcançar a “gente brasileira” por meio de uma investida social em sua literatura. A comparação mais uma vez paira sobre um projeto fracassado de alta literatura – essa como cópia da arte/sociedade europeia – e outro processo de escrita que privilegie uma parte da população brasileira muitas vezes estereotipada em sua representação.

O apelo é demasiadamente incisivo. Porém, não se pode afirmar essa divisão tão clara quanto parece ser a demonstrada no prefácio. A literatura brasileira não se define apenas por esses dois polos de atuação, havendo maiores tensões entre uma representação limitadora e uma arte libertadora.

Entretanto, parece ser válido apostar nessa indignação do escritor para perceber como essa poética marginal contemporânea pode ser compreendida por

meio dessa chave de leitura. Valendo-se sempre de uma certa concessão aos ataques diretos e generalizadores, tentaremos nos ater a essa cisão indicada no prefácio lido e em vários outros textos da literatura marginal.

No texto-manifesto *Literatura das ruas*, de Sérgio Vaz, podemos perceber o mesmo tipo de dicotomia emergir das palavras proferidas pelo escritor. Ao apontar para o caráter elitista da produção literária brasileira ele afirma.

Dentro do livro ou sob o cárcere do privilégio, ela se deita com Victor Hugo, mas não com *os miseráveis*. Beija a boca de Dante, mas não desce até o inferno. Faz sexo com Cervantes e ri da cara de *Dom Quixote*. É triste, mas a *Rosa do povo* não floresce no jardim plantado por Drummond. (Vaz, 2011, p. 35)

O autor referencia vários grandes momentos da literatura ocidental para construir a diferença entre a representação e o alcance que a mesma demonstra através do tempo. A convivência da mesma se dá sempre com os autores das grandes obras, mas não com as construções narrativas que esses apresentaram em seus livros. Victor Hugo, Dante, Cervantes e Drummond são a representação de uma arte que está em “prateleiras de livrarias que crianças não alcançam com os pés descalços.” (idem).

A personificação da literatura ajuda a construir essa entidade excludente manipulada pela elite cultural que constantemente narra, em suas obras, uma vida de opressão vivida principalmente por classes as quais essa elite não pertence. Não queremos afirmar a impossibilidade dessa representação da marginalidade por alguém de classe social diferente daquela representada, mas compreendemos necessário trazer à discussão o tipo de lógica que os textos analisados estabelecem em suas estruturas.

Outro trecho do texto de Sérgio Vaz que muito tem a ver com o trecho citado do prefácio de Ferréz é quando o “poeta vira-lata”, como se autodenominava Sérgio Vaz, ressalta que na Cooperifa<sup>38</sup> “guerreiros e guerreiras de todos os lados e todas as quebradas vêm comungar do pão da sabedoria que é repartido em partes iguais, [...], sob a benção da comunidade” (Vaz, 2011, p. 35).

A insistência no caráter comunitário dessa distribuição recorre a distribuição igualitária desse direito a literatura de que fala Antônio Candido<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Cooperativa cultural da periferia. Coletivo fundado em 2001 por Sérgio Vaz e que realiza saraus na zona sul de São Paulo.

<sup>39</sup> In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

Desse modo, a literatura cumpriria a democracia prometida nas obras consideradas de grande valor para a arte ocidental. Não haveria essa lacuna, esse vazio entre os projetos estéticos e a força política desses documentos culturais.

Insistimos nesse tipo de leitura para que fique clara a direção que tomamos desde o princípio do texto em relação ao que chamamos de uma poética marginal contemporânea. O fazer literário, nesse caso e na interpretação que estamos construindo desde o início, repousa sobre uma aparição que desestabiliza o ‘comum’ dos lugares e representações literárias nacionais e é imperativo que tais obras suscitem um novo mecanismo de compreensão.

Voltando ao texto de Ferréz, a metalinguagem empregada repetidamente pela expressão “eu tenho/tinha um prefácio a fazer” (Ferréz, 2016, p. 7, 8, 12 e 13) dá ao texto esse pensamento que se vira para seu interior e começa a processar-se em um movimento de fora e dentro contínuo, para refletir sobre essa escrita que atinge o solo do qual está saindo.

Agora eu tinha um prefácio a fazer, e estava fazendo do mesmo jeito que havia escrito cada texto, jogando com as palavras nas vielas, pronunciando frases pelos becos, as mesmas palavras que lambiam os barracos de madeira, que também, escorriam como a água que desce do córrego. (Ferréz, 2016, p. 7)

Esse pensamento metalinguístico desenvolve-se por meio do jogo e de um processo de espelhamento com a fabricação de qualquer um dos contos que se apresentam no livro. Contos que dialogam diretamente com o ambiente das comunidades, representadas metonimicamente pelos becos, vielas, barracos e córrego. Uma palavra que não só representa mas encena essas localidades.

As ações realizadas por essas palavras apontam para um tipo de vivência reconhecido nacionalmente como uma vivência marginalizada. Jogar em vielas, conversar pelos becos, aderir aos barracos são parte de um cotidiano marcadamente marginalizado e deixam entender uma espécie ligação direta entre a palavra e o ambiente do qual ela sai. A literatura pode, então, aproximar-se desses cidadãos, pois a literatura transforma-se em um deles.

A palavra deixa de ser intermediação e cumpre seu papel de presentificar ao leitor aquela vivência que representa em suas histórias. Não surpreendentemente, a narrativas que aparecem durante o livro vão fiando um todo de experiências urbanas e sociais que colocam no centro as margens das

metrópoles brasileiras. A política, requisitada pelos marginais, aparece como manipulação do material linguístico de que dispõem.

Tal empreendimento cultural coincide com o que afirma Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, em *Escritos à Margem*, quando percebe esse projeto político na poética marginal contemporânea.

[...]tomando como referência o debate acerca dos limites da crítica literária frente a este objeto, é igualmente proposto um modelo de leitura das obras literárias de autores periféricos que permita a identificação das orientações políticas e éticas dentro do próprio exercício literário e estético. (Patrocínio, 2013, p. 21)

Assim como apontado por Beatriz Resende, há na produção literária marginal uma diretriz política dos textos a ser contemplada pela crítica. O crítico vai mais longe, ele consegue entrever que essas orientações estão dentro de um regime estético de atividade cultural.

Isso quer dizer que todos esses escritos que revelam continuamente o dano, seja na literatura, seja na sociedade – diga-se cidade – exigem um tratamento analítico que não pretira nenhum dos campos de atuação desses textos. Muito pelo contrário, o abandono de uma das características aqui apontadas poderá acarretar em uma análise opaca, que se valha de aspectos sociológicos, sem os aliar aos recursos linguísticos do texto, ou que critique a formatação e escolhas linguísticas dos mesmos sem perceber sua atuação no diálogo real x ficcional.

Sendo assim, é necessário afirmar a permanência dos conceitos de modernidade como múltiplas temporalidades, e dano como exercício crítico da literatura e sociedade como os chãos de nossas análises. A voz daqueles que não eram contados indicam a literatura moderna, sendo oradora da sociedade contemporânea, como o lugar de um dano a ser encenado. Para a poética marginal contemporânea, o dano está na modernidade, é parte constituinte dela.

Modernidade esta entendida como o progresso que não para de produzir exclusões na metrópole contemporânea, tanto no sentido social, de acesso aos bens matérias, serviços públicos de um estado burocratizado, quanto cultural e intelectual, delegando aos privilegiados a facilidade de acesso e meios de produção cultural valorizada nas instâncias de legitimação.

A modernidade é dano, mas é por ela que também brigam os autores periféricos. Ela é dano na medida em que representa a vontade de uma parcela

beneficiada constantemente com seus processos e objetos. É alvo na medida em que deles querem se apossar, criticamente, os autores marginais. Sobre os “descendentes” do cortiço repousa o nome do grupo detentor do dano moderno.

### 3. A releitura do épico na literatura marginal contemporânea

O primeiro conto do livro *Os ricos também morrem*, de Ferréz, é intitulado *O canto da sereia*. Em uma clara alusão ao canto XII de *Odisseia*, o texto narra o primeiro encarceramento de um indivíduo e a relação que o mesmo estabelece com os outros presos da cela na qual passará a primeira noite. Dentre os personagens relatados há “o velho pacato no xadrez e mais dois no canto jogando baralho” (Ferréz, 2015, p. 15), e a atenção volta-se para a obstinação do velho em concentrar-se fixamente em “um copo com água em um banco de madeira” (p.16).

A fixação no copo, correspondente à sedução das sereias sofrida pelo líder de Ítaca, além do título, abre-nos uma série de questões acerca das ligações que um conto escrito por um autor da periferia estabelece com o épico grego, que conta a história de heróis, em sua totalidade, homens da nobreza, e as releituras possíveis que podem ser vistas nessa comparação inusitada. Dito de outra maneira, quais os caminhos literários foram percorridos para Ferréz compreender como pertinente a releitura do clássico universal de Homero?

Primeiramente é importante ressaltar que o uso do discurso épico<sup>40</sup> (Silva, 2017) na contemporaneidade brasileira não é exclusivo a Ferréz. Uma outra obra, com a qual dialogaremos ao longo deste capítulo, utiliza essa forma textual, o épico, como ponto de partida para pensar as relações sociais nacionais. Tal obra, *Contos Negreiros*, de Marcelino Freire, será de suma importância para compreendermos a reutilização desse lugar do épico na literatura contemporânea no Brasil.

Apesar de não ser oriundo de uma das periferias dos grandes centros brasileiros, Marcelino Freire, segundo Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, também é “literatura Marginal. (...) faz parte desta *filia* que se firma enquanto movimento literário” (2013, p. 211) [grifo do autor]. Tal afirmação baseia-se “na escolha temática dos contos de Marcelino Freire, que, de forma frequente, aborda personagens e ambientes recolhidos de um cotidiano marcado pela marginalização” (idem). Ou seja, para o crítico, o fato de Marcelino Freire lançar

---

<sup>40</sup> SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Jundiaí: Paco, 2017. O autor entende, semioticamente, o discurso como “um processo de estruturação e significação, único e inesgotável, passível de múltiplas manifestações” (p. 10); ou seja, há um processo de construção de sentidos que são desenvolvidos socialmente em diversas manifestações distintas entre si.

mão de uma temática periférica, aliada a algumas posturas no campo literário, credenciá-lo-iam a ser considerado membro da cena cultural desenvolvida nessas periferias.

Enquanto autores periféricos, os dois escritores citados, ao utilizarem o épico como lugar de pensamento para a construção de suas obras, problematizarão alguns espaços estanques do pensamento literário contemporâneo, assim como recuperarão linhas já tidas como tradicionais na literatura brasileira.

A partir das obras *Os ricos também morrem* e *Contos Negreiros*, teceremos uma série de comentários que poderão indicar um possível caminho de reflexão sobre a poética marginal contemporânea e suas especificidades teóricas que colaborarão com a cada vez maior gama de estudos na área.

### 3.1. O épico e suas classificações

Aristóteles desenvolve na *Poética* (2008) uma sequência de apontamentos, de forma instrucional, que auxiliariam os poetas da época na composição de obras aceitáveis, ou em uma linguagem anacrônica, de “bom gosto”. São de conhecimento no campo da teoria literária as divisões e especificações que o filósofo de Estagira estabelece entre os gêneros literários da antiguidade grega.

Dentre os apontamentos sobre o gênero épico, os mais importantes repousam em sua similaridade temática com a tragédia, na qual o homem seria pintado melhor do que realmente é (2008, p. 242), sua extensão alargada, contendo uma descrição de lugares, personagens e temporalidade maiores que o da tragédia (idem, p.246), e na possibilidade de narrar vários acontecimentos ao mesmo tempo (idem, p. 280).

Na época renascentista, essa leitura particular das manifestações do gênero acabou por se tornar lugar engessado na confecção e apreciação de obras que reclamassem tal status. Esse engessamento, segundo Anazildo Vasconcelos da Silva, desenvolveu-se de maneira nociva para a teoria literária ocidental.

A extrapolação da proposta crítica de Aristóteles do âmbito clássico, desenvolvida como uma teoria épica do discurso por seus discípulos, impossibilitou o reconhecimento e legitimação de novas manifestações do discurso épico. (2017, p. 7)

Para o teórico, diferentemente dos outros dois gêneros (lírico e dramático) o épico acabou por receber uma classificação que impossibilitava a apreciação de

novos textos a partir dessa conformação textual. Enquanto o lírico é percebido como gênero ainda em trabalho pela aceitação das diversas modificações que sofreu, o épico acabara preso por uma delimitação muito rígida de sua confecção.

Contudo, ao levantar as características do gênero, o teórico aponta alguns aspectos que, em nosso entendimento, parecem ainda seguir uma fixação limitadora da manifestação do gênero. Ele aponta para uma enunciação que se colocaria, invariavelmente, como uma instância entre o narrativo e o lírico (2017, p.12). Ora, tal definição caberia para vários textos que mesclariam, na modernidade literária e em seus desdobramentos, gêneros narrativos e linguagem lírica, tal como os romances de Clarice Lispector; ou poemas que partiriam de uma experiência subjetivante para narrar um dado mais concreto, como em alguns poemas do Modernismo brasileiro.

Não estamos com isso negando a possibilidade de que tais aspectos apareçam na estrutura de um texto que tenha com ponto de partida o épico, assim como veremos na obra de Marcelino. Contudo, não haveria, principalmente em uma época na qual os limites dos gêneros são cada vez mais porosos, maneiras de delimitar uma manifestação textual que pré-concebesse uma estrutura fixa, seja em termos de discurso, formação de personagens, etc.

Concomitantemente a esse aspecto mais formal, o épico desenvolveria uma temática que aliará três principais vertentes:

A matéria épica, formalizada na epopeia, se constitui na elaboração poética de fusão de eventos históricos com aderências míticas, e configura-se nos três planos estruturais da epopeia, o histórico, maravilhoso e o literário, em que se manifestam, respectivamente, suas três dimensões, a real e a mítica de sua constituição original e a poética de construção de sua natureza literária. (Silva, 2017, p.13)

Permeada por uma constituição poética identificada como o trabalho mais relativo à linguagem literária apresentada na obra, o tema de aderência mítica será produzido por um entendimento de ligação de processos históricos a um corpus de mitologias e cosmogonias o qual possibilitará o poeta a construção de uma obra que estabeleça livremente as associações entre essas duas narrativas, histórica e mitológica.

A matéria épica resulta de uma ação criativa, inerente ao plano literário da epopeia, que atua no sentido de fundir referentes míticos com referentes históricos, potencializando a

significação simbólica de determinados eventos e/ou experiências inerentes ao processo de formação de identidade cultural de povo e nação. (Silva, 2017, p. 14)

Logo, essa temática do gênero repousará em uma reelaboração de narrativas que servirão como repositório para pensar a construção simbólica de uma sociedade. A partir disso, o autor criativamente construirá uma história ancorada no uso literário – tendo em vista o seu contexto literário, acrescentamos – para produzir um lugar de pensamento sobre as questões de formação nacional ou de um povo.

Essa leitura do épico como um gênero que teria por base a construção da identidade nacional não vem desde a antiguidade. Observando a própria *Arte Poética* (2004), podemos perceber que não há uma menção direta sobre um caráter identitário. Por mais que Aristóteles aconselhe o uso de figuras consideradas importantes no plano social, não faz uma ligação direta entre estas e um caráter “pátrio”.

Essa nova visão, ou seja, uma visão que considere a identificação nacional como aspecto do épico, ganha força no Romantismo. Halysson Dias Santos (2016), no quarto capítulo de sua tese<sup>41</sup> defendida na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, decorre sobre algumas noções que o Romantismo incluirá ao gênero épico.

Ao longo de um extenso texto, o estudioso elabora, em contraste ao que era entendido anteriormente por épico na idade clássica, alguns constructos teóricos em relação ao tema abordado. Entre essas noções, a mais importante, no momento, é de que maneira o Romantismo, principalmente o alemão, a partir de ideias assim como o gênio, aliará a produção literária épica ao despertar da nação.

Ao perseguir o florescer da ideia do gênio em Kant (1995), Schelling (2002) entre outros, o autor concebe que o abandono da *traditio*, ou seja, o peso de toda uma cultura clássica, a qual os poetas teriam que reverenciar, em proveito de uma liberdade criadora, acaba por possibilitar a aproximação entre épico e nacionalidade.

Esse abandono passa pela renovação dos conceitos artísticos, e o autor recebe novas considerações. O gênio:

---

<sup>41</sup> *Épica e memória no século XVIII: Tradição, costume e memória no Poema Épico do Descobrimento da Bahia*. (2016)

[...] para os românticos, assim como o é para Kant e para outros idealistas “alemães”, como Fichte e Schelling, apresenta-se em termos de sujeito e, portanto, como um “Eu” em que se opõem a natureza e a consciência (espírito), ou seja, a “pura necessidade inconsciente” e a “pura liberdade”. Não representa, portanto, nenhum exagero afirmar que “a medida do individualismo egocêntrico e organicista da visão romântica pode ser aquilatada pela ideia de gênio”. (2016, p. 153)

Se o autor passa a ser entendido como um “produto da natureza”, ele também é visto como uma consciência autônoma, assim como expunha Kant<sup>42</sup>. Uma arte que fosse produzida por tal indivíduo não poderia se ater aos imperativos de uma formalização rígida, nem tampouco compreendida como expressão de uma racionalidade totalizadora.

A *traditio* que “organizava”, à maneira aristotélica, os assuntos e formas adequados ao bom gosto da nobreza, transforma-se no espelho de ideais ultrapassados e castradores, contra os quais uma nova concepção de ser e de mundo teriam que lutar.

Sendo assim, a arte produzida pelo gênio teria mudado por completo seus princípios constitutivos.

Com efeito, em tempos em que os principais distintivos do valor artístico passam a ser a liberdade individual, a espontaneidade, a criatividade, a expressividade e a originalidade, aquela que é a principal marca do gênio-criador, conforme os postulados kantianos, as antigas instituições retórico-poéticas não poderiam naturalmente se manter relevantes para o labor poético. A arte é boa arte somente na medida em que é arte emancipada de regras previamente dadas. (2016 p. 157)

O que está em jogo é a liberdade enquanto ideal universal a ser alcançado em todas as esferas da existência humana. Esse ideal parte de uma concepção de formação, ou melhor nomeando, de *Bildung*. Essa formação, ao estilo Schilleriano, estaria em condições de superar a *Aufklärung*, no momento em que perceberia esse desenvolvimento como a síntese entre uma sensibilidade apurada e uma racionalidade apta a pensar o mundo (Schiller, 2002, p. 21).

---

<sup>42</sup> Para Kant, “O Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte” (KANT, 1995, p. 153). Sendo assim, o gênio é entendido como aquele que, a partir de sua obra, “dá regra à arte”; ele parte de sua imaginação para criar, e não de uma tradição que o limitaria.

O homem liberto por meio de um processo “religioso”, possibilitado pelo desenvolvimento afetivo e racional que a arte oferece, estaria apto a construir uma sociedade mais justa, através de um Estado que, formado de homens de livre pensamento, conduziria o homem à verdadeira felicidade.

Essa formação estaria baseada também em uma tradição estética. Tal afirmação poderia confundir a noção de abandono de ideais antigos, contudo, como afirma Santos (2016):

Se, por um lado, a tradição passou a ser estigmatizada por conta do lugar de centralidade que noções como “gênio”, “originalidade”, “inovação”, “progresso” etc. tendem a ocupar no âmbito dos discursos estéticos que se configuram a partir da segunda metade do XVIII desde as províncias germânicas, a Inglaterra e a França, por outro, paradoxalmente, nesses mesmos lugares e em todos os demais sítios para onde as ideias românticas foram transpostas e adaptadas, um discurso tradicionalista, ligado, sobretudo, ao apreço pelo local, conforme a conhecida fórmula da cor local de Chateaubriand, pelo nacional, pelo popular (o folclórico), como já se propunha no romantismo do grupo de Heidelberg e que remete, entre outras coisas, à filosofia de um Herder, se cristaliza entre muitos românticos nas primeiras décadas do século XIX. Assim, a tradição representaria tanto um entrave à livre manifestação da genialidade, à liberdade criadora do artista que os românticos passaram a preconizar e que, para eles, é o único meio de produção da verdadeira Arte, [...] quanto à fonte do que há de mais originário e singular de cada povo, de cada região, de cada nação, sendo assim compreendida com manifestação particular do espírito absoluto, a evidência da marcha do Volkgeist no transcurso da história. (p. 159)

Assim, essa tradição que antes poderia significar o entrave para a liberdade criadora do gênio, além de espelhar as velhas referências do *Ancient Régime*, passa ao plano de conteúdo a ser recuperado como manifestação da relevância da cultura de um povo para o desenvolvimento da civilização. A cultura popular é vista como a formadora das consciências nacionais.

Sendo assim, a epopeia passa a ser entendida como o gênero no qual o espírito do povo (*Volkgeist*) é descrito por meio de uma série de símbolos culturais, religiosos e por uma apreciação de um *ethos* nacional apreendido pela figura do gênio.

Mais do que apenas o *ethos*, a epopeia, no romantismo, entendido por Rancierè (2009) como a abertura de um regime estético das artes, acompanharia as mudanças que tais circunstâncias, instituídas principalmente pelos românticos

alemães, imprimiriam sobre a produção artística. Para Rancière a fundação de um novo pensamento sobre a arte possibilitou uma quebra na configuração do regime poético que vigorava até então na arte ocidental.

Esse regime poético repousaria em uma organização hierárquica das representações que correlacionava temas e formas de maneira a preservar uma estabilidade no campo do sensível vivido coletivamente. Isso quer dizer, que alguns gêneros estariam dispostos a representarem sempre um determinado grupo social e de uma forma já pré-estabelecida.

O regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema de representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para plebe, pintura de história contra pintura de gênero etc). O sistema da representação definia, com gêneros, as situações e formas de expressão que convinham à baixeza ou à elevação do tema. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação. Tal revolução acontece primeiro na literatura. (Rancière, 2009, p. 47)

Ora, o épico seria a narrativa dos grandes homens e seus grandes feitos. Contudo, no regime estético das artes, a liberdade criadora e sob uma nova partilha do sensível, haveria uma abertura para a representação do *qualquer um* (Rancière, 2009, p. 46). Assim, uma democratização das representações estaria em curso, uma vez que todos os personagens passariam a ser compreendidos como de igual importância, e poderiam ser representados deslocados da função inicial que a eles era destinada no regime poético.

Essas primeiras noções a respeito do épico nos ajudarão a pensar a utilização dessa forma textual pelos dois autores anteriormente citados. Mais do que isso, poderemos compreender qual relação suas obras podem estabelecer com o cenário sociocultural em que esses autores estão inseridos. É válido pontuar que não estamos afirmando que os autores construíram obras épicas, mas tentando entender a recuperação desse lugar literário para a construção de suas obras.

## **3.2. Ferréz e seus diálogos com o épico**

### **3.2.1. Entre relatos e relatos, uma abordagem diferenciada**

A última obra de Ferréz não apresenta em sua estrutura nenhuma referência que a ligue ao gênero épico. Não há uma menção aos cantos e não há

uma menção direta a um tipo de substrato mitológico que embasa uma análise histórica da sociedade brasileira. No entanto, a leitura a qual nos leva a ligar um livro de contos de um escritor das periferias brasileiras a um gênero muitas vezes compreendido como extinto e símbolo de uma construção grandiloquente de um caráter comunitário, passa pela crítica de Alfred Döblin<sup>43</sup>.

Em texto surgido em 1929, cujo nome é “A construção da obra épica”<sup>44</sup>, o autor de língua alemã ressalta algumas características do que ele chama de épico moderno. Um importante apontamento vai ao encontro do que já foi afirmado anteriormente sobre o caráter “evolutivo” da forma épica.

Poucas regras artísticas estáveis pesam sobre o artista. O próprio artista elabora a maioria das regras artísticas. A obra de arte épica não é uma forma fixa; como o teatro, está em constante evolução e, para ser preciso, geralmente em oposição à tradição e aos seus representantes. (Döblin, 2000, p. 352)

Assim como o drama, que serve como exemplo do que acontece para os outros gêneros em geral, o épico passa a ser compreendido como uma forma em constante mutação, e de preferência, opondo sua nova forma ao tradicionalmente compreendido para o gênero em questão. Essa atitude revela um posicionamento de acordo com o romantismo, uma vez que o autor “elabora a maioria das regras artísticas”, coincidindo com o que apontamos sobre o gênio romântico.

No começo do texto, tomando o relato (prosa) como o lugar comum da literatura hodierna, o romancista constrói uma base comparativa que procura colocar o relato como o lugar de tensão entre uma “obra épica” e o seu oposto. Ou seja, uma obra que tenha, no relato, seu fundamento, pois construída prosaicamente; mas que não se lance ao relato enquanto forma de verdade, pois “A literatura é mais do que um sonho. O sonho também brinca com a realidade, mas, (...), ainda está ligado fatal e incomodamente à realidade” (p. 348).

Diante do relato, que também é compreendido como uma espécie de narrativa do passado, o autor da obra épica terá que reconhecer as possibilidades de fabulação que não prendam sua história a um desejo de verdade compreendido como descrição fiel da realidade.

<sup>43</sup> De origem polonesa, o autor judeu viveu entre o final do século XIX e começo do século XX.

<sup>44</sup> Na tradução de um ensaio de Tzvetan Todorov, “O retorno do épico” (Todorov, 2015, p. 53), no qual aborda a noção de épico em Döblin e Brecht, o título aparece como “A estrutura da obra épica”. Tanto “construção”, quanto “estrutura” são entendidos como possibilidades de uso, pois compreendemos que as duas palavras remetem-se a uma disposição formal do texto. Em nosso estudo respeitaremos a tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, que usa a palavra construção.

A força deste relato residirá, entre outras coisas, na verdade subjetiva<sup>45</sup> que o autor possa trazer para sua obra. Não é a realidade exterior, somente pela descrição da mesma que garantirá a potência da história. Assim como no Romantismo, um jogo entre a subjetividade do autor e o exterior que o circunda possibilitará uma narrativa épica de qualidade.

Os autores não tiveram que roubar fatos dos jornais nem que misturá-los em suas obras, isso é insuficiente. Correr atrás e fotografar não basta. Ser o próprio fato e criar espaço para isso nas próprias obras, é isto que faz o bom autor, e, por isso, exorto-o hoje a deixar cair a máscara obrigatória do relato e a mover-se na própria obra como julgar necessário. (Döblin, 2000, p. 354)

A metáfora jornalística é evidente. Um conjunto de dados históricos, retirados como fonte para a composição da obra não fazem dela uma obra épica. O estudo incansável desses dados não garantirá sua potência. Entre a “realidade” exterior e a verdade do autor, Döblin escolhe a segunda. Não há, com isso, um apagamento de uma relação com o contexto, entretanto, o mesmo não é suficientemente capaz de gerar um lugar de potência literária por si mesmo.

A máscara obrigatória do relato consiste na crença de que este, enquanto dado empírico, basta por si mesmo. Em uma era cientificista, os dados empíricos parecem crescer em importância, recuando a imaginação poética ao mínimo possível. O autor épico burla essa situação ao intrometer-se como subjetividade restauradora da fantasia, lutando contra uma veracidade objetivista de narrativas jornalísticas. Na foto do relato, o autor que dá espaço ao não factual alcança a possibilidade épica de composição<sup>46</sup>.

Podemos ver essa relação já no prefácio do livro *Os ricos também morrem*, em que Ferréz afirma a origem jornalística do conto *Bolonha*:

O jornal tinha noticiado que uma senhora havia ligado para a polícia e denunciado outros policiais que estavam executando um jovem num cemitério, com isso na cabeça comecei a contar a história de Bolonha, um suposto policial que havia indicado

<sup>45</sup> Em nosso caso, essa verdade aproxima-se do conceito de *parresía* (Foucault, 2004) foucaultiano. Uma verdade que estaria ligada a um risco de vida, a uma *bios* que se joga (brinca e pula na frente) dos elementos da narrativa que produz.

<sup>46</sup> A metáfora jornalística da construção do texto é instigante na literatura brasileira. Um exemplo seria a aproximação, por meio da citação do texto de Döblin (2000), entre “Poema retirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, no qual um dia comum do feirante João Gostoso é descrito até sua morte, e uma das mais utilizadas sentenças de Ferréz, “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (Ferréz, 2005, p. 9).

um daqueles envolvidos para entrar na polícia. (Ferréz, 2015, p. 8)

O relato, aqui compreendido como prosa, apreende da “realidade jornalística” aquilo que dela torna-se importante para a construção de um conto que interesse ao público, como veremos mais à frente. Ferréz não transpõe o fato jornalístico para o conto, ele, a partir da reconstrução subjetiva, monta a história da conversa entre o chefe de polícia e Bolonha, o qual teria indicado o genro para realizar um assassinato:

Bolonha? Bolonha, você viu que merda, Bolonha?  
 Vi sim, chefe, eu...  
 Eu o caralho, Bolonha, você me apresentou esse puto, disse que era de confiança, e ele cagou no pau, Bolonha, cagou no pau, o filho da puta, fudeu todo mundo, Bolonha.  
 Mas chefe...  
 Chefe seu cu, Bolonha. (Ferréz, 2015, p. 22)

A reconstrução obedece a uma norma interna de produção de sentido. No diálogo por telefone não formalmente pontuado, a indiscernibilidade entre o público e o privado – a nomeação de parentes para cargos públicos – e as relações violentas que isso gera na sociedade brasileira são correlacionadas para montar uma onda de violências que se perpetuam na vingança do chefe contra Bolonha.

Ao serem denunciados do crime, os policiais colocam em risco a carreira do chefe. Expõem a truculência do estado e, por isso, geram uma exigência de explicação dos métodos da polícia, “O DHPP vai investigar todo caso de morte em troca de tiro, sabe o que é isso Bolonha?” (p.23).

Haveria uma investigação que exporia a violenta abordagem policial, que é a figura do estado, nas periferias urbanas. Contudo, essa investigação seria feita pelo próprio estado, pois o mesmo se encontra sendo questionado a partir da denúncia da “tiazinha cagueta, que tem mais coragem que todo mundo” (p. 22).

Assim, uma gradação descendente é instaurada, pois as altas instâncias do estado colocam em investigação as práticas policiais por conta de uma ordem do chefe que delibera a Bolonha, o qual indica um genro, para o assassinio de Dileone Lacerda Aquino<sup>47</sup>, como apontado ao final do texto. Também é afirmado no final do conto que Dileone tem antecedentes criminais. Este dado entra na

---

<sup>47</sup> No final do conto, após um espaço e marcado pelo uso de itálico, o narrador descreve a origem factual do conto. A separação da fabulação do jornalístico já demonstra, por si, um limite entre o ficcional e o “real” da situação.

fatura narrativa como uma ironia em relação à crença de parte da população brasileira de que o extermínio de criminosos é desculpado pela diminuição de bandidos que trazem o terror à “tradicional família brasileira”.

Essa volta ao dado empírico parece ir em direção oposta ao sugerido por Döblin; porém, se observarmos o tema da violência policial contra os sujeitos marginalizados, ordem social está também assegurada pela personalização das relações sociais, percebemos que a informação vem corroborar para a construção de sentido do conto.

Outro fato é que, se o poder está relacionado ao status ocupado na sociedade, Bolonha perde seu poder ao ser “rebaixado” de posto.

Esse genro viado que você arrumou, fala pra ele, se um dia ele sair da cadeia, fala pra ele que merda ele fez com sua vida.

Minha vida?

Isso mesmo, Bolonha, eu vou fuder você. Vou te mandar pra casa do caralho. Você tá entendendo? Vai ficar no sol, vai fazer ronda a pé, pior, Bolonha, você vai pedalar, vai ficar de shortinho pedalando todo apertadinho por aí, Bolonha! (2015, p. 23)

Na punição que vai sendo levada cada vez mais à base do sistema, o que é punido não são as relações que levam ao assassinato. Mas os indivíduos que se deixaram ser pegos na prática de tal delito. Assim, a denúncia nada mais faz do que prender os indivíduos formados nessa sociedade, mas não acabar com a prática que os leva a esses crimes.

O que queremos desmontar é de que maneira o conto é construído a partir desses dados factuais, contudo, o enredo demonstra uma reformulação que insere na obra uma verdade, assim como proposto por Döblin, que extrapola a mera significação informacional. O relato não retrata, mas deixa transparecer em sua malha uma relação social violenta e complexa.

Outra narrativa que corroboraria nossa leitura seria a reprodução do polêmico conto *Pensamento de uma correria*<sup>48</sup>. A história é uma resposta ao texto escrito por Luciano Hulk - famoso apresentador de TV de uma das grandes emissoras do país - publicado em jornal. O texto do apresentador é um desabafo indignado pelo furto de seu relógio.

Tomando como ponto de partida o texto de uma importante figura nacional, o conto de Ferréz narra a história de uma assaltante que resolve sair

<sup>48</sup> Publicado originalmente na Folha de São Paulo, na seção Opinião, em 08 de outubro de 2007.

“para uma missão, que é como todos chamam fazer um assalto” (p. 97). Ao ficcionalizar, ou seja, ao modificar o foco narrativo, Ferréz realiza uma quebra na referencialidade, impossibilitando que o relato (prosa) se equipare ao relato (fato histórico), para formar uma realidade fiel a sua origem.

Carolina de Oliveira Barreto, em dissertação já mencionada nesta tese, desenrola uma série de aspectos do conto que confirmam nossa leitura. Em uma discussão sobre o caráter poético de tal texto, a estudiosa afirma:

Ferréz, para responder ao texto de Huck, opta pelo conto numa seção do jornal em que essa escolha por essa forma literária e, de modo geral, pela ficção, não é prevista. Desse modo, o autor tensiona o lugar do texto de opinião, evidenciando que este é uma *fictio*, uma montagem, como o conto, a partir de determinado ponto de vista. Além disso, desestabiliza os objetivos da própria seção do jornal, pois, ao escolher o conto, mostra que a ficção seria mais potente em trazer à tona as divergências e as diferenças nos comentários dos leitores, por parte das tensões entre experiência e linguagem e pelos diferentes níveis de referência do texto no mundo. (Barreto, 2007, p. 70)

Essa tensão seria provocada, além do mais, pelos diferentes níveis de referência de texto no mundo. Nessas referências, percebemos uma utilização de um arcabouço cultural, como a música “Construção” de Chico Buarque que funcionaria como um elemento desconjuntador de uma lógica malandra, revestida pelo cançãoeiro do cantor, o qual o ligaria a uma malandragem descrita por Antônio Candido<sup>49</sup> como estrutura dos desprovidos ao lidarem com os percalços sociais, e uma lógica marginal.

Essas referências, segundo Barreto, confundiriam a recepção comum, ao negarem o caráter opinativo como retificador de realidade, trabalhando com vários aspectos do texto poético. Essa confusão acabou por gerar uma acusação do escritor por apologia ao crime, como o próprio revela no prefácio da obra:

Tumultuando na escrita, vi minha vida também ser tumultuada. Numa encomenda de um jornal. Algumas linhas de um conto, um ponto de vista, um processo, que me levou para uma delegacia. Me ameaçaram de cadeia por ter escrito um texto, logo eu que tive tudo para ser de fato um criminoso. Algumas palestras canceladas, as revistas e jornais a favor da “vítima”, meu nome jogado aos porcos. E nos becos e vielas, recebia abraços.

<sup>49</sup> CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº 8, 1970.

– Faz o sistema tremer mesmo irmão, dá boi pra esses boizão, não. (Ferréz, 2015, p. 13)

Seria inocente afirmar que há um consenso na imprensa sobre o procedimento textual de Ferréz, assim como afirmar que toda a periferia o abraçava. Entretanto, o jogo que se estabelece deixa claro que haveria, em determinadas partes da periferia, um entendimento da subversão proporcionada pelo texto ao estilizar alguns aspectos do mesmo.

“Tumultuar” na escrita corresponde a esse lugar de problematização entre a opinião e o conto, ao qual Carolina Barreto se referiu. O processo parece apontar para o escritor o lugar que se apresenta socialmente como única obra possível: o crime. Junto a isso, uma criminalização efetuada pelos meios de comunicação parece não reconhecer no texto a interferência que o mesmo sofre pela manipulação consciente de Ferréz; o relato é ficção.

Essa ficção subverte a proposta realista de Luciano Hulk a clamar por uma “Elite da tropa” (Hulk, 2007, s/p), em uma clara referência ao livro no qual o aclamado filme *Tropa de Elite* foi baseado. Diferente de *Bolonha*, a referência à violência policial contra os pobres agora é requisitada por uma figura pública que tem por costume, em seus programas, oferecer uma recompensa - um prêmio que possibilitará a ascensão social - a moradores de periferias no Brasil, em troca de algum tipo de teste.

Ferréz, percebendo as contradições desse discurso, constrói, por meio da voz do protagonista de seu conto, uma comparação entre a oferta de “redenção social” e a violência do discurso que se compromete com o assassinato injusto de criminosos.

Era da seguinte opinião, nunca iria num programa de auditório, se humilhar perante milhões de brasileiros, se equilibrando numa tábua para ganhar o suficiente para cobrir as dívidas, isso nunca faria, um homem de verdade não pode ser medido por isso. (Ferréz, 2015, p. 99)

No jogo referencial, o relato (aparência de real) do apresentador é relativizado pelo relato (prosa fantasiosa) do escritor periférico. Diante do absurdo social, na perspectiva do protagonista do conto de Ferréz, “todos saíram ganhando” (Ferréz, 2015, p.100). Desse modo, a criminalidade é colocada em pé de igualdade ao comportamento burguês do apresentador. Os dois saem vivos e com algum poder de consumo, a lógica capitalista permanece intacta.

Outro aspecto é a retomada de elementos comuns a histórias de vida de parte da comunidade a qual faz parte, tais como a desestruturação familiar, alcoolismo e violência explícita, o autor narra sobre uma experiência pertinente aos ouvintes que o cercam (Ferréz, 2015, p. 97).

Sobre essa relação entre público e escritor é necessário voltar ao texto do ensaísta polonês. Döblin vai tecer, a partir da consideração da diferenciação entre o relato enquanto prosa, e o relato como texto baseado no fato empírico, uma série de comentários muito pertinentes à obra que estamos analisando. Ao comparar a produção do antigo épico com o cenário de publicação de uma obra no século XX, o ensaísta faz a seguinte consideração:

Antigamente o poeta épico cantava, levando ao povo em seu redor as fábulas, as farsas e as lendas que circulavam entre o próprio povo e que, na maioria das vezes, eram pelo poeta pouco trabalhadas – devem apenas ter sido introduzidas, aqui e ali, algumas variantes ou uma nova melodia. O homem tinha, com isso, uma tarefa específica, tinha de ganhar a vida, seus ouvintes eram juízes rigorosos. Se não lhes agradava o que o autor apresentava, este ficava condenado a morrer de fome. (p. 355)

Uma relação íntima entre a história contada pelo poeta e as histórias que circulavam entre o povo é estabelecida por Döblin sobre a produção épica antiga. Para que o épico surgisse, essa conexão era considerada a base. Além disso, uma questão de sobrevivência coloca-se diante do público que acolhe ou rejeita a história narrada diretamente pelo narrador. Se aquele rejeitar, este não conseguirá quiçá existir. O poeta só existe porque está em sintonia com aquilo que já está no seio da comunidade.

O prefácio já referido também dialoga de forma oportuna com este ponto do texto de Döblin. Ferréz, ao comentar sobre como o autor periférico deu ao público o conhecimento do conto “Bolonha”, afirma:

Eu tenho um prefácio a fazer, mas estou numa festa, e tentando lembrar de um conto, na hora exata em que todos estavam prestando atenção. Naquela festa, quando todo mundo estava rindo, foi que comecei a fazer o que sei, contar uma história.  
[...]  
As pessoas da festa interessadas, e o nome de Bolonha sendo ovacionado, a cada detalhe da história, que logo se acabou e fomos pegar mais uma cachaça e um pedaço de carne. (Ferréz, 2015, p. 8)

Como fato interessante ao público que o circunda, o conto ganha a atenção da plateia, o jornal toma lugar da lenda e da mitologia, transformando-se no conhecimento geral do qual comungam escritor e público. Essa comunhão estende-se à vida, o comum é transmitido pela cena que se passa numa festa, entre “mais uma cachaça e um pedaço de carne” (Ferréz, 2015, p. 8). Assegura-se parte do caráter épico pela comunidade de vivências e relatos<sup>50</sup>.

A nova melodia, no caso específico do conto abordado, recai sobre a dramatização da narrativa, que ganha contornos dialogais. A variante é exatamente o que afirmamos sobre o procedimento de reformulação do ‘relato’ do jornal para o ‘relato’ da história.

Outra característica repousa na análise da narrativa que passa por um rigoroso critério de assimilação positiva da história oferecida pelo autor. Voltando ao prefácio, vemos a continuação da história:

Passados alguns meses, fui mostrar para o mesmo compadre, alguns contos que estava escrevendo para um futuro livro, ele desinteressado, eu forçando na leitura. Quando já estava para terminar a leitura, ele interrompeu e perguntou. E o Bolonha? (p. 9)

Esse compadre que o tinha questionado sobre a origem do conto na festa em que a história havia sido contada, lendo os novos “contos escritos em casa, na madrugada, na mesa bem-comportada” (Ferréz, 2015, p. 9), indaga o autor sobre Bolonha, personagem saído do material compartilhado pela comunidade dos ouvintes, das quais participa o escritor.

Contra a solidão da madrugada, na qual os bem-comportados contos irão aparecer, há a festa que celebra a comunhão da periferia. Döblin também aponta nesse caráter comunitário uma das características da produção épica. Contra a solidão do escritor moderno, ele contrapõe uma espécie de diálogo entre público e autor.

E agora? Agora o autor fica sentado em seu quarto, mordiscando o lápis ou a caneta, à espera de alguma idéia. Dinheiro ele também quer ganhar, mas aí os antigos cantadores e menestréis levavam a melhor: estavam em contato com seu

---

<sup>50</sup> Seria imprudente afirmar que a escrita permanece somente circulando entre os socialmente iguais. O próprio livro de Ferréz é publicado pela editora Planeta, que tem um alcance nacional mais abrangente. Contudo, não há como negar, pela leitura que empreendemos do prefácio da obra, que há uma aproximação entre a narrativa e o público periférico. Logo, a obra se coloca no entre lugar da modernidade que havíamos apontado em capítulo já apresentado, é ao mesmo tempo, devedora da comunidade, apresentando-se como livro produzido pela indústria editorial.

público, percebiam rapidamente o que deviam fornecer. (Döblin, 2000, p. 355)

A confecção de uma obra épica está inteiramente ligada à possível comunhão de seu autor com o público que o circunda. A modernidade, assim, torna-se no empecilho, na impossibilidade de aparecimento de um épico:

O autor de hoje pode ir à rua, pode falar com seu editor, ler os jornais, ouvir o que se diz aqui e acolá, mas não se pode falar de uma conexão sua com um círculo de ouvintes. Estamos todos sentados no banquinho da solidão, sem dúvida uma situação antipática e não compatível com a produção como um todo. (p. 355)

Os possíveis ouvintes/leitores do escritor moderno estão distanciados, impossibilitando a troca entre seus repertórios e expectativas. O escritor está sentado no banquinho da solidão, da mesma forma que Ferréz se descreve ao confeccionar seus contos bem-comportados. O que rompe essa escrita não épica, segundo Döblin, é o fato de o escritor poder fazer de sua obra um diálogo com seu público.

Ferréz compreende a falta de contato de seus escritos (contos novos oferecidos ao compadre) com a plateia, os quais têm que ser forçados ao público para poderem ser lidos.

O que faz algo ganhar as ruas? Ser vivo, comentado, ser decorado? O que faz o texto sair do papel e voltar para a ficar transitando na vida das pessoas? (Ferréz, 2015, p. 9)

A resposta parece vir do abandono do texto escrito na solidão moderna do escritor. Ferréz renega aquele tipo de produção individualizada, para começar a produzir em diálogo, “comecei a escrever o que antes eu contava ao pé do ouvido dos outros. Usei todos que eu conhecia para medir o quanto o texto estava interessante” (idem, p. 9). É contra essa produção que o autor se posiciona. E essa temática não se restringirá somente ao exercício da escrita.

Na obra de Ferréz podemos ver uma luta contra o sistema, contra o qual não se pode “dar boi”. Sistema identificado com o sistema capitalista liberal. No conto *Pensamentos de um correria*, vemos a seguinte descrição da cena:

O motoboy tenta se afastar dele, desconfia, pois ele está com outro na garupa. Lembra das 36 prestações que faltam para quitar a moto, mas tem que arriscar e acelera, só tem 20 minutos para entregar uma correspondência do outro lado da

cidade, se atrasar a entregar perde o serviço, se morrer no caminho, amanhã tem outro na vaga. (Ferréz, 2015, p. 98)

Entre o motoboy e a correria há uma simetria de interesses, pois os dois estão tentando ganhar a vida na cidade grande, “cada qual com o seu problema, sem tempo pra sentimentalismo” (idem). Mais do que isso, o motoboy, ao ver a dupla na outra moto, “percebe que é da sua quebrada, dá um toque no acelerador e sai da reta” (idem). A identificação é de origem e objetivo, a cidade moderna, reorganizada pelo capital, imprime sobre a vida dos marginalizados uma indiferença sufocante. Contra ela, o conto coloca duas respostas, a obediência a perder de vista – assim como as prestações da moto –, ou a criminalidade que interrompe a ciclo da propriedade privada.

### 3.2.2. A razão instrumental na favela-mundo

O primeiro conto citado deste capítulo nos ajudará ainda mais a relacionar a utilização do épico e suas possíveis significações modernas como livro de Ferréz. *O canto da seria*, como já dito, narra a história de um sujeito recém-encarcerado que passa a primeira noite na prisão com estranhos. Ao chegar na prisão, o sujeito sabe que

Ali dentro não tinha nome, não tinha cometido crime algum, era um número.

Não tinha que explicar nada, nem contar histórias.

Era simplesmente um número. (Ferréz, 2015, p. 15)

Diferente de Ulisses que relata toda sua história aos feácios (Homero, 2015, p. 153), o sujeito nada precisa contar, pois, a partir do momento em que deixa a liberdade, assim como Odisseu também a perde em determinada parte, ele passa a ser somente um número. Essa quantização, que indiferencia os indivíduos, refere-se à entrada numa lógica instrumental da razão, entendida por Adorno a partir da figura de Ulisses, em *Odisseia*.

O caminho da civilização era o da obediência e do trabalho, sobre o qual a satisfação não brilha senão como mera aparência, como beleza destituída de poder. O pensamento de Ulisses, igualmente hostil à sua própria morte e à sua própria felicidade, sabe disso. (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 19)

Ao buscar a civilização, o homem se vê “obrigado” a separar-se da natureza, impondo sobre ela uma arma opositora que não só garantiria a

bifurcação entre barbárie selvagem e civilização, como garantiria a humanidade o status de diferença superior a estágios primitivos<sup>51</sup>.

Adorno e Horkheimer apontam para o fato de que, ao separar-se da pré-história, o pensamento ocidental, na figura de Ulisses, precisou alienar-se do mito, da magia que o cercava enquanto ameaça de perda do ego que se constrói a partir de uma renúncia à felicidade e que se traduz como separação do homem da natureza, sob a lei do controle sobre tudo e todos.

O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa. Sem a menor consideração consigo mesmo, o esclarecimento eliminou com seu cautério o último resto de sua própria autoconsciência. (idem, p. 3)

A natureza, como detentora do não controlável do homem, apresenta-se na forma do mito, que é já uma maneira de compreensão desse desconhecido que ameaça a civilização. Dominar a natureza completamente é tarefa da iluminação, que longe de se equiparar somente ao iluminismo, compreende, desde o nascimento da civilização ocidental, uma procura pelo domínio das forças exteriores ao homem.

Do medo o homem presume estar livre quando não há nada mais de desconhecido. É isso que determina o trajecto da desmitologização e do esclarecimento, que identifica o animado ao inanimado, assim como o mito identifica o inanimado ao animado. O esclarecimento é a radicalização da angústia mítica. A pura imanência do positivismo, seu derradeiro produto, nada mais é do que um tabu, por assim dizer, universal. Nada mais pode ficar de fora, porque a simples ideia do “fora” é a verdadeira fonte da angústia. (idem, p. 10)

Dessa angústia nasce a vontade de desmitologização, que também é esclarecimento. Como apontado, o que está fora desse saber esclarecido é entendido como inimigo do ego, logo, tem que ser dominado pela razão e funcionar como produto, objeto dele, nunca como um outro que o negue enquanto ser para si.

---

<sup>51</sup> Márcia Tiburi, *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Adorno*, aponta esse caminho a partir da figura da mimesis. Na leitura da filósofa, a mimesis foi, em um primeiro momento, o elemento conciliador do homem para com a natureza, pois era por meio dela que o homem sobrevivia à hostilidade circundante. Contudo, “a humanidade tenta, para se tornar civilizada, libertar-se de sua identidade primitiva com a natureza” (Tiburi, 1995, p. 86). Ao fazer, isso, a mimesis passando primeiro pelo controle da magia, desagua como resquício dessa relação do homem com a natureza através da arte.

Sendo assim, o caminho traçado por Ulisses é igualado ao caminho da civilização da razão instrumental que tem por objetivo a construção de uma intelectualidade emancipada das forças heteronímias a sua constituição, mas que acabou por eliminar sua própria autoconsciência.

Ulisses se torna o homem da razão instrumental por efetivar, no plano mítico da narrativa homérica, o que Adorno e Horkheimer compreendem ser o modelo de construção de uma ordenação racional do mundo, correspondendo assim a uma ordem esclarecida, projeto do qual o iluminismo de origem capitalista faz parte. Sistema contra o qual, nas palavras de Ferréz, não se pode “dar boi”.

O “sistema”, baseado na razão instrumental, torna-se o imperativo contra o qual o sujeito periférico rebela-se. Ferréz, longe de construir um ideal dicotômico, em um par opositor ‘nós’ contra ‘eles’, cria diversos personagens que terão seus dramas deslindados exatamente no enredo desse sistema que redundou na opressão dos marginalizados locais.

Assim como Ulisses lutando contra as intempéries de sua viagem, o motoboy do conto *Pensamentos de uma correria* luta pela sobrevivência em um mundo no qual se sente ameaçado de destruição. É o objetivo que os leva, segundo uma ordem racionalista instrumental, a permanecerem senhores do ambiente que os cerca sob o risco de perda de suas próprias independências.

Tanto Ulysses quanto o motoboy põem a perder sua liberdade em nome da sobrevivência a um meio que os ameaça a todo instante; Ulysses contra os mitos, o motoboy contra ver-se fora do sistema. É do medo da desintegração que advém a razão instrumental que prende o homem.

A diferença entre esses dois elementos é o status social, contudo, como assinala Adorno, essa diferenciação pouco importa para a razão esclarecedora:

Ele conhece apenas duas possibilidades de escapar. Uma é a que ele prescreve aos companheiros. Ele tapa seus ouvidos com cera e obriga-os a remar com todas as forças de seus músculos. Quem quiser vencer a provação não deve prestar ouvidos ao chamado sedutor do irrecuperável e só o conseguirá se conseguir não ouvi-lo. Disso a civilização sempre cuidou. Alertas e concentrados, os trabalhadores têm que olhar para frente e esquecer o que foi posto de lado. A tendência que impele à distração, eles têm que se encarniçar em sublimá-la num esforço suplementar. É assim que se tornam práticos. A outra possibilidade é a escolhida pelo próprio Ulisses, o senhor de terras que faz os outros trabalharem para ele. Ele escuta, mas

amarrado impotente ao mastro, e quanto maior se torna a sedução, tanto mais fortemente ele se deixa atar, exactamente como, muito depois, os burgueses, que recusavam a si mesmos a felicidade com tanto maior obstinação quanto mais acessível ela se tornava com o aumento de seu poderio. (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 19)

Ao motoboy, a cera que não lhe permite ouvir o canto inebriante das sereias; a Ulisses, a impossibilidade de usufruir da felicidade que lhe parece ao alcance das mãos. A razão instrumental, ao separar o homem da natureza, tece a história do recalque dos impulsos libidinosos deste homem frente às infinitas possibilidades de satisfação desses impulsos.

Como no primeiro conto do livro de Ferréz, o objetivo cifrado – relação quantitativa de satisfação – prende o prisioneiro não à prisão, mas à angústia castrada da possibilidade de satisfazer os prazeres que lhe são oferecidos.

Faltavam duas horas, já tinha contado as barras do xadrez de trás pra frente, já tinha mentalizado todos os prejuízos que teria com sua prisão, já tinha pensado em como seria seu primeiro dia em liberdade, embora isso estivesse distante, mas pensaria o quê? (Ferréz, 2015, p.17)

A relação que se estabelece com a liberdade é a do prejuízo, de um dano. O paralelismo introduzido pela expressão “já tinha” coloca a contagem das barras, a contabilidade dos prejuízos e as realizações em liberdade no mesmo plano. O que quebra a continuidade é um conectivo concessivo que limita a consecução do desejo. Por fim, esse sujeito da razão instrumentalizada não pensa em mais nada a não ser em recuperar o prejuízo, mesmo que num plano distante.

É na comparação com os outros personagens do conto que essa figura vai tornando-se cada vez mais singularizada e vai ganhando a forma que propomos através de nossa leitura. Ao se separar conscientemente dos outros seus iguais, ele particulariza o abandono e irmana-se ao ato individualizante da sociedade burguesa.

O solitário astucioso já é o homo oeconomicus, ao qual se assemelham todos os seres racionais: por isso, a Odisseia já é uma robinsonada. Os dois naufragos prototípicos fazem de sua fraqueza – a fraqueza do indivíduo que se separa da colectividade – sua força social. Entregues ao acaso das ondas, desamparadamente isolados, seu isolamento dita-lhes a perseguição implacável do interesse atomístico. (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 31)

É na negação do contato e no desespero pela situação que o sujeito se encontra. Longe do lar e ainda longe de seus amigos, o personagem só consegue contabilizar os prejuízos, entendendo que é um processo individual. Ele, que “não achou nenhuma cela com conhecidos” (Ferréz, 2015, p. 15), percebe-se entregue ao acaso da cela. Ele está forçosamente separado da coletividade.

Na procura pelos seus conhecidos, a impaciência do guarda o faz escolher prontamente a de mais fácil acesso. A que se dá à escolha tem um “velho pacato no xadrez e mais dois jogando baralho” (p. 15), mais um outro, intuído do barulho do banheiro, foi contabilizado. A cela é o desconhecido mitológico em que se encontra “desamparadamente isolado”.

Nessa odisséia de uma noite, o protagonista vê-se em uma cela em que todos parecem viver em um mundo que não aquele em que ele se entende. Diante do incalculável prejuízo, não consegue criar laços com esse mundo-cela.

Os outros companheiros o chamaram para entrar no jogo, preferiu não, era cedo demais para algum contato.

[...]

Viu os presos apostando copos com água, quem perdesse bebia, não tinha paciência para jogos, nunca teve. Na verdade, nunca gostou muito de perder, e a perda da liberdade já era mais que suficiente. (idem, p. 16-17)

Negando a “felicidade” do jogo, ou a ludicidade do mesmo, o protagonista compara uma derrota no mesmo a uma derrota na vida. Não há diferença entre o jogo de cartas e o jogo da vida. Ao não entrar no lúdico, o personagem só consegue ver logro e prejuízo. Na prisão não há espaço para o livre jogo da consciência liberta.

Essa felicidade “nos limites do mundo” é tão inadmissível para a razão autoconservadora quanto à felicidade mais perigosa de fases posteriores. Os preguiçosos são despertados e transportados para as galeras: “mas eu os trouxe de novo à força, debulhados em lágrimas, para as naus; arrastei-os para os navios espaçosos e amarrei-os debaixo dos bancos.” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 32)

Nessa citação, os dois filósofos apontam para o encontro de Ulisses com os lotógrafos, homens que “não empreenderam fazer nenhum dano/ aos nossos homens” (Homero, 2015, p. 156), conforme diz o protagonista da epopeia homérica. Contudo, esses lotógrafos “logo fizeram que lótu comessem” (idem).

A ingestão do lótu faz com que os homens deixem de procurar o retorno a casa, desviando o objetivo principal da aventura começada por Ulisses e seus

companheiros. Segundo Adorno e Horkheimer, “Quem prova de sua comida sucumbe como os que escutam as Sereias ou como os que foram tocados pela varinha de Circe.” (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 31).

É impensável para a razão esclarecedora uma postura passiva que a desvie do caminho racionalmente traçado. Onde Ulisses vê o medo de uma regressão de que não esteja em uma autoconservação planejada, o personagem sente-se acuado pelo sentimento de derrota que a ludicidade do jogo traz, para ele, como encenação da derrota da prisão. É exatamente por essa conservação do ego mediante o desconhecido exterior e sem um sentido aparente que os personagens lutam.

Por último, vemos um personagem que será o mais enigmático para o protagonista. O velho senhor que “continuava encostado na parede, olhos para um copo com água em um pequeno banco de madeira” (idem, p. 16), será sempre descrito na cena em relação ao copo colocado a sua frente.

Na hora da entrega da refeição “o velho nem olhou, somente esticou o braço e pegou, abriu e começou a comer lentamente. Foi a primeira vez que tirou os olhos do copo d’água” (p. 16). Seduzido pelo copo, o velho não consegue deixar-se em outro estado de pensamento.

O canto da seria é, assim, o encantamento que o copo parece exercer sobre o velho que “não tirava os olhos do copo com água, não tinha ido ao banheiro uma única vez” (p. 17). Considerando o fato, algumas questões vêm à mente do recém-aprisionado, “não tinha sequer deitado? Será que ele havia dormido? Seria aquilo algum tipo de loucura?” (idem).

Esse velho encarna um estado mineral que o aparenta ao próprio ambiente no qual se encontra. O mito que, segundo o texto teórico, “identifica o inanimado ao animado.” (1947, p. 10), é que liga o homem animado às forças da natureza que o sobrepõem.

A duplicação da natureza como aparência e essência, acção e força, que torna possível tanto o mito quanto a ciência, provém do medo do homem, cuja expressão se converte na explicação. Não é a alma que é transposta para a natureza, como o psicologismo faz crer. O mana, o espírito que move, não é nenhuma projecção, mas o eco da real supremacia da natureza nas almas fracas dos selvagens. A separação do animado e do inanimado, a ocupação de lugares determinados por demónios e divindades, tem origem nesse préanimismo. Nele já está

virtualmente contida até mesmo a separação do sujeito e do objeto. (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 10)

Ao encanar a indiferenciação entre o ambiente e o homem, o velho representa, em última instância, o pré-histórico do qual o mito é já uma tentativa de organização. O mito faz parte do processo de esclarecimento, pois é através dele que os homens começam a tentar pensar seu lugar frente às forças desconhecidas da natureza.

Ao findar seu período na cela, no clarear do novo dia, o protagonista do conto periférico indaga o observador do copo, e dele recebe uma resposta mais enigmática que a própria situação:

- O que o senhor tanto olha aí nesse copo com água, hein?
- O velho ergueu a cabeça lentamente e disse:
- Estou aqui há 22 anos e ainda não sei nada, e você chegou agora e já quer saber das coisas? (Ferréz, 2015, p. 17)

Ao negar uma resposta que esclarecesse a situação, o velho reenvia o protagonista ao estado de desamparo diante do desconhecido. Como uma figura mitológica, que se encontra cravada na cela-mundo desde tempos não recuperáveis pela memória, o velho que se deixou seduzir pelo canto representa, de alguma forma, uma resistência contra essa razão instrumentalizada revestida na figura do novo prisioneiro.

É a partir de uma resistência contra a razão instrumentalizada da modernidade ocidental que vários contos de Ferréz, neste livro, serão organizados. Uma luta contra o liberalismo ocidental, forma última da razão instrumental apontada por Adorno e Horkheimer, será empreendida em vários textos. Nisso podemos perceber que a luta contra o sistema, tema repetidamente abordado pelo autor periférico em outras obras, continua como projeto primeiro que conduz a escrita do mesmo.

Essa questão pode ser vista em um morador de favela que se coloca contra a instalação de relógios medidores de energia, os quais são apreendidos como “coisa do futuro” (p. 44), mas que escondem a tarifação desonesta de um governo que prioriza o lucro em contraposição à violência que massacra a população da localidade. O que vem como aparência de modernidade é a racionalização das relações que não respeitam o humano em sua forma liberta, a modernidade acaba por ser o mesmo que uma regressão.

(...) a adaptação ao poder do progresso envolve o progresso do poder, levando sempre de novo àquelas formações recessivas que mostram que não é o malogro do progresso, mas exactamente o progresso bem-sucedido que é culpado de seu próprio oposto. A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão. (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 19)

Ao submeter à racionalidade as leis da instrumentalidade, o progresso como objetivo acaba por engendrar um aperfeiçoamento do domínio sobre o homem. O que parece ser o progresso da comunidade fabrica também sua dependência a um processo de espoliação, convertendo-a em autoconservada sob o dano do afastamento do canto mítico do prazer não instrumentalizado.

Uma outra série de exemplos poderia ser arrolada para demonstrar como a temática de resistência contra o sistema capitalista liberal pode ser lido como uma chave de interpretação da obra de Ferréz. Essa seria a “verdade” construída nos relatos (Döblin, 2000) da obra de Ferréz. “As obras artísticas têm a ver com a verdade. O artista épico, ainda hoje, pode fazer uso do relato com toda a seriedade” (idem, p. 347).

Esse processo de escrita do artista que se coloca junto à comunidade na produção da obra épica, assunto com o qual iniciamos a discussão sobre a construção de significados de uma retomada do épico por Ferréz, ganha os contornos interessantes ao perceber a formação das relações sociais no povo em que transita como originárias da razão instrumental.

Percebe mais que isso, ao tentar trazer uma verdade para sua obra que contenha aquilo de mais íntimo da comunidade, envolvendo o material que a circula, Ferréz encontra no jogo entre violência e esperança o cimento que conectará todos os tijolos da construção social moderna periférica.

Essa violência será encontrada em todos os níveis de relações construídas no livro. Quando um filho troca “uma panela amassada” (Ferréz, 2015, p. 25) por um filhote de galinha colorido artificialmente e, chegando a casa mostrando o “pintinho” que acabara de ganhar “a mãe pegou o pintinho da mão do menino... jogou foi com força no chão... o menino engoliu o sorriso. O papo do pintinho rachado. [...] a mãe voltou a lavar as panelas” (idem p.26).

Ou quando um homossexual é assassinado em sua casa “enforcado que nem um animal” (idem, p. 35), o que vemos são elos construídos por uma violência endêmica. Marilena Chauí (2017) conceitua a violência de cinco

maneiras: por desnaturalização, que seria o uso da força para ir contra a natureza da pessoa; por coação, que vai contra a liberdade do outro; por violação, que consiste em desrespeitar algo ou alguém positivamente valorizado socialmente; por espoliação, transgressão contra o considerado justo; e por brutalização, que reside no abuso físico ou psíquico contra alguém.

A filósofa constrói uma série de argumentos que servirão para desmontar o que ela chama de mito do país amistoso, pacífico oferecido pelo Brasil para os seus próprios cidadãos. Na periferia de Ferréz, o que parece imperar são relações de violação de corpos, coação de vontades e, principalmente, espoliação social.

Uma linguagem da violência parece se impor por meio de palavrões, atitudes violentas e impulsivas, como no conto *a História do ovo*, no qual uma mãe evangélica se irrita com os repetidos pedidos do filho para que ela prepare um ovo para ele comer. Ela tenta ensaiar o louvor, mas as interrupções do filho a irritam profundamente:

Maria José! Que Deus veja que eu tentei, eu queria seguir a palavra Júnior, inferno, por que você é assim? É o dito te usando, eu te mato filho da puta, eu te pico e te jogo no rio, diabo do inferno, praga.  
Queira Deus, queira Deus, se acaso no inferno me encontrar.  
(Ferréz, 2015, p. 31)

Enfrentando a tentação do “pecado da ira”, a mulher se entrega aos insultos difamatórios do filho “Caralho! Muleque do inferno, eu nem sei quem é o seu pai, Júnior, que maldição, para de pedir.” (p. 30). Aqui um jogo entre o controle pacífico pregado pelo cristianismo é a válvula humorística do texto. A mãe, símbolo social de cuidado e carinho, entrega-se à ira, um dos sete pecados capitais.

Putaque o pariu! Que muleque chato do caralho. Boca de rola filho da puta, eu tô tentando, o Senhor tá vendo, Júnior, que eu tô tentando, mas o diabo é forte, eu te arrebeno todo filho do cão. (Ferréz, 2015, p. 30)

A comédia, que também reside na repetição do pedido, “mas mãe, um ovo” (p.30), “Mas mãe, é só um ovo” (idem), “mas mãe, rapidinho, só um ovo” (idem), não esconde o grau de violência da resposta da mãe frente ao simples pedido do filho.

Ao trabalhar outra figura mitológica, Ferréz, no conto *A admiração de Adamastor*, lida com a violência simbólica da espoliação política na periferia.

Adamastor, figura conhecida do poema épico de Camões, *Os lusíadas*, reveste-se como um morador da periferia que ajuda um político em sua campanha.

A passagem pelo gigante, no poema camoniano, representa a força da natureza que dificulta Vasco da Gama e sua esquadra de chegarem a seu destino. Porém, no texto de Ferréz, Adamastor, símbolo da periferia entregue ao domínio do capital, parece uma figura servil aos mandos e desmandos do político.

Então, agora que o senhor é vereador, e quanto voto, heim?  
Verdade, o pessoal acreditou no meu trabalho, nas minhas verdades, no meu jeito de querer mudar.  
É isso mesmo Sr. Nicolau, ou eu o chamo já de doutor?  
Quê isso, Adamastor. pode me chamar de senhor mesmo.  
(Ferréz, 2015, p. 38)

A relação de servidão permanece indistinta entre os vocativos referendados para o tratamento do político. O que era uma ameaça do desconhecido da natureza no épico, aparece como a massa domesticada no sistema democrático liberal que, na figura do vereador, ainda requisita mais compromisso do povo com o capital.

Mas veja só, esse povo também tem que ter um compromisso. Como a cidade vai ser gerenciada se ninguém quer pagar os 20 centavos? Como se paga isso? Pensa no dono da empresa, ninguém penso no dono, mas ele precisa viver, pô. (idem)

A violência simbólica continua por todo o texto, num jogo em que o vereador vai exigindo cada vez mais dos cidadãos da comunidade, os quais nada recebem em troca. Por fim, a condição de servidão é intensificada pelo jogo de favores, que sempre se finaliza pelo prejuízo do mais fraco.

O senhor tá certo, queria te pedir uma coisa.  
Certo Adamastor, o povo tem que entender que não é só pedir, tem que ter compromisso.  
Sim, senhor, mas é uma coisa simples.  
Fala, então.  
Dá um autógrafo pra esse menino que ele ti adora.  
Só se você pagar o almoço. (idem, p. 39)

A espoliação acontece em todos os níveis de relacionamento, no público e no privado. O vereador, figura que intercede pelo capital, como um governo que tem por objetivo a manutenção dos privilégios da elite, consome a periferia por todas as vias que lhe são possíveis. A cidade não contempla a todos.

A violência também se conduz pela escolha do fluxo narrativo em alguns contos. No texto *Tumulto*, as ações, na maioria violentas, correm diante dos olhos

do leitor como um fluxo inarticulado de atitudes. A falta de pontuação gera um efeito de acúmulo de sustos.

Puxa uma criança pelo braço vê outra no colo dela perua desvia de um buraco a calçada cheia de lixo para a bicicleta carro tem que comer faixa farol demora pedestre filho da puta do caralho ela precisa levar a feira motorista grita algo menino desvia da moto a sacola da tia bate no joelho não existe silêncio (idem, p. 73)

A falta de silêncio faz do correr das ações um cenário que parece prestes a implodir-se. Os corpos estão sempre a ponto de se chocarem e desmancharem todo o sistema que funciona na tensão máxima. A violência espreita cada oração que tenciona os acontecimentos.

Döblin vai apontar a linguagem como um operador de concepções. Para ele, a linguagem deve acompanhar a concepção da obra, gerando uma harmonia entre conteúdo e forma.

Se tivesse que descrever a relação entre concepção e linguagem, diria que a concepção é o puro texto de uma canção, a linguagem é a canção, a música. Portanto, a linguagem é da maior importância para a concepção, pois a canção não estará pronta sem a melodia correta. Assim como para o poeta não pode haver nada mais importante do que a composição musical correta de suas palavras, assim também para o autor épico, não há nada mais importante do que a ligação íntima entre seus pensamentos, suas idéias e a linguagem. (Döblin, 2000, p. 369-370)

A escolha pelo vocabulário periférico, com acentuação nos palavrões e gírias, encontra ressonância na proposta por nós interpretada no livro. As relações de violência permanecem como um grande mural no qual a periferia vai se transformando nesse ambiente mitológico, ou seja, o desconhecido a ser dominado pela razão instrumental e que é, ao mesmo tempo, consequência da modernidade capitalista liberal.

A cidade é a própria violência que separa por níveis sociais, origens étnicas e orientações sexuais, entre outros. No livro de Ferréz, a cidade é tão excludente que o centro só aparece quando tomado pela violência dos assaltos, muitas vezes descrita como “vingança”.

A imagem da cidade politicamente segregada pela violência já é tema da literatura brasileira há tempos. Renato Cordeiro Gomes (1994), ao analisar o conto de Rubem Fonseca, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, já

apontava para a cidade, símbolo da modernidade ocidental, como esse lugar de tensões políticas.

As marcas da *pólis* perversa parecem estar gravadas na história da cidade, cujas sucessivas reedições ampliam-nas. O narrador de Rubem Fonseca aponta tais marcas para revelar uma cidade espacial e socialmente segregada. (Gomes, p. 149)

Essa segregação, nos contos de Ferréz, parece atingir não só o limite entre centro e periferia, mas alcança de maneira ampla as relações que a periferia estabelece com os próprios moradores. A cidade, modelo do progresso capitalista no qual se esbatem os personagens do escritor periférico, amplia a cela mítica do primeiro conto do livro, revelando um mundo imerso numa racionalidade perversa, assim como cidade se faz perceber, contra a qual lutam os personagens pela sobrevivência.

As cidades, assim, como afirma Gomes “não devem ser vistas apenas enquanto empreendimento, mas pelo viés da comunicação simbólica” (Gomes, 1994, p. 105), ou seja, significam algo a mais que simplesmente uma modificação estrutural, é palco social de disputas. E como o próprio crítico afirma, a cidade toma a forma do projeto modernizador ocidental e da razão instrumental simbolizada geograficamente.

Como o prisioneiro de “O canto da seria”, os personagens são forçados a lidarem com um mundo opositor aos seus desejos, aceitando ou não as regras desse jogo. Tendo como lugar de produção de afetos a violência diária das periferias dos grandes centros urbanos.

Mas a violência, que configura um tipo de *ethos* periférico, torna-se também um lugar de resistência. Mesmo com todas as cenas de violência que perpassam o livro, uma espécie de esperança vai sendo costurada junto à violência, como um antídoto capaz de, se não reverter, amenizar os problemas causados pelas relações embrutecidas.

No final do conto no qual o assassinato do homossexual é contado na forma de diálogo entre dois personagens, um narrador em terceira pessoa finda a história dizendo que “lá hoje é uma casa cheia de livros para as crianças, e ainda é a casa mais bonita da rua” (Ferréz, 2015, p. 35).

Em um outro conto, *No país das calças bege*, um ex-presidiário, ao acabar de sair da cadeia procura sua casa. Chegando em frente ao “barraco”, exclama “A

porta do meu barraco me dá uma vontade de nunca mais sair dele, aquela saudade de café com leite” (idem, p. 62). Um encontro afetivo que permanece mesmo em face do abandono da esposa, que foge com o filho sem deixar rastros.

O conto mais explícito dessa relação entre violência institucional e resistência dos elos amorosos encontra-se no conto *Os órfão de Dona Néia*. Utilizando de uma linguagem aproximada de livros infantis, a história gira em torno de uma senhora que todos os dias, ao passar em frente a um orfanato, para para conversar com as crianças que ali residem.

Dona Néia conversa com as crianças pela grade.  
Uma delas diz a outra que Dona Néia é sua avó.  
Elas dão muita atenção e sorriem.  
Os sorrisos das crianças são sinceros.  
Depois daquele dia, Dona Néia e as crianças conversavam todos os dias. (Ferréz, 2015, p. 95)

Em um jogo que contrapõe as crianças e idosos aos adultos, estes últimos símbolos de uma ordem racionalizada, o narrador vai gerando uma dicotomia que estabelece um afeto entre os dois primeiros, e a impossibilidade do mesmo nos segundos, remetendo-se a imagem já desgastada do adulto como aquele que não possui sensibilidade para a beleza dos encontros.

Os adultos chamam os velhos de idosos, é politicamente correto.  
Isso não muda o tratamento ruim que os adultos dão aos velhos.  
Tratam mal e respeitosamente os chamam de idosos.  
Os adultos esquecem que foram crianças.  
Os adultos fingem não entender que serão idosos. (Ferréz, 2015, p. 93)

E repousa nessa classe etária a violência que, através da racionalização das relações, irá frear o fluxo dos afetos entre órfãos e a protagonista. Quanto mais proximidade, pela identificação da senhora como uma possível avó, maior o medo dos “antagonistas” de verem a relação continuar.

A boca do adulto se mexe, e ele diz que não é bom fazer amizade com essas crianças. [...]  
Elas estão todas falando que você é avó delas. Uma conta vantagem pra outra, e isso não pode acontecer, estão se iludindo. Porque aqui é um orfanato, diz o homem. (Ferréz, 2015, p. 96)

No jogo da ilusão que permite uma vantagem as crianças, o adulto só consegue perceber o fato. Para a ilusão que preenche as carências, a realidade é a

saída para a razão que não consegue libertar-se da burocratização das relações. É o nome da instituição que afere o distanciamento do tratamento.

Mas contra essa retaliação desumanizadora, a inocência e a sabedoria (idem) permanecem como lugares de resistência contra a insensibilidade moderna. Esta, entendida no personagem estereotipado, recebe tautologicamente a sentença acusadora de ser “apenas um adulto” (idem).

Logo, o que assistimos tecer-se no livro é um jogo no qual violência e esperança constroem um emaranhado de existências humanas que procura furar a ordem da racionalidade geométrica perpetrada pela razão instrumental (Gomes, 1994) entendida como progresso e modernidade.

Assim, Ferréz constrói uma poética da suspeita, assim como a apontamos, que tenta, por meio de narrativas que apostem na solidariedade comunitária, tanto na trama, como na produção dos contos, perfurar o sistema capitalista liberal, contra o qual não se pode dar boi, mas com o qual se joga diariamente para a preservação da vida em forma de verdade de um discurso.

### 3.3. O significativo negro no épico de *Contos Negreiros*

Em 2006, Marcelino Freire, escritor pernambucano radicado em São Paulo, ganhou o Prêmio Jabuti de Literatura na categoria Conto, pelo livro *Contos Negreiros*. Um “Jabuti do Povo”, segundo assinalado na primeira página do jornal *Boletim do Kaos*<sup>52</sup>, publicação organizada por Alessandro Buzo, escritor famoso em seu meio de produção, ou seja, entre os indivíduos que são tanto produtores quanto consumidores da chamada literatura marginal.

Interessante notar a expressão de Buzo no que se refere à produção em destaque, pois um agente que reclama a si uma representação marginalizada reconhece na obra de um escritor que poderia ser considerado de fora o esforço por representar algo relativo à realidade vivenciada por Buzo e seus pares.

Tal reconhecimento de um autor que transita pela produção literária de maior visibilidade no país, em relação a um livro que, pelo título, nos remete a uma cena de exclusão, poderia parecer completamente inaceitável. E talvez esteja aí o questionamento que tal obra poderia suscitar *a priori*: em que sentido essa

<sup>52</sup> Ver em <https://issuu.com/catractalivre/docs/120822191701-1e4d6396f52d48aaab2c7f5eefee7941>. Acesso em 25/01/2018.

representação literária ganha potencial de discurso e relevância artística ao manipular um significado social de tamanha importância como a questão negra no Brasil? Que negro é esse na obra de Marcelino Freire? Ou melhor, como o autor trabalha tais questões a ponto de sua obra ser compartilhada como conquista por parte dos setores tematizados na mesma?

É necessário afirmar que a dificuldade em ligar a questão estritamente ao movimento negro se dará à medida que desenvolvermos nosso pensamento, uma vez que postulamos a manipulação do lugar social do negro como ponto de partida estético da obra, e não o negro como objetivo único da obra. O conceito “negro” é o começo de onde se derivam e se constituem as narrativas e não o fim das mesmas.

Para que tal procedimento se desse, foi necessário que o autor pensasse um lugar social capaz de prover uma gama de questões e estratégias narrativas suscetíveis a uma generalização artística, para que, a partir desse lugar, fossem feitas escolhas conscientes de enredo e linguagem.

É pensando nesse quesito que encontramos a primeira utilização “épica” do texto. Entendemos que, ao trabalhar com esse arcabouço histórico nacional, Marcelino Freire manipula significados extremamente importantes para a compreensão do desenvolvimento do Brasil enquanto povo. Ou seja, a história negra passa a constituir um lugar histórico capaz de mobilizar uma releitura dos sentidos do ser brasileiro. Acima disso até, constituiu o sentido do que significaria ser negro no Brasil.

Em sua conferência intitulada *Raça, significante flutuante*, Stuart Hall comenta:

Um distintivo, uma insígnia, um signo? Aqui está a ideia, preconizada no título de minha conferência, de que raça é um significante, e que o comportamento e a diferença racializados devem ser entendidos como fator discursivo e não como genético ou biológico. (Hall, 1997<sup>53</sup>)

Mais do que apenas um significante, o substantivo presente na titulação do texto de Hall recebe uma adjetivação que o desestabiliza, flutuante. Tal característica de raça como significante flutuante é arquitetada tendo como ponto

<sup>53</sup> HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante. Revista Z Cultural, on-line. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2013. Disponível em: [revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/](http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/). Acesso em 30 nov 2017.

de partida o caráter discursivo que o conceito tem. Entender raça de tal ponto de vista permitiria a desvinculação de características imanentes relacionadas à raça e possibilitaria uma leitura mais voltada para a cultura e sociedade em relação ao presente contexto das relações sociais, assim como uma análise histórica no que tange a construção do imaginário construído sobre tal conceito. O próprio autor afirma que:

[...] os significantes se referem a sistemas de conceito e classificação de uma cultura, e suas práticas de construção de sentido. E essas coisas ganham sentidos não pelo que contém em suas essências, mas por causa das relações mutáveis de diferença que estabelecem com outros conceitos e ideias no campo de significação. (Hall, 1997)

Sendo assim, o significante flutuante só poderia fazer sentido, e só o faz, dentro de uma concepção cultural que estrutura as relações e estabelece, através de enunciados históricos e sociais, significados não imanentes a determinados conceitos, assim como o de raça. Isso quer dizer que o negro na obra de Marcelino Freire é exatamente construção, na medida em que utiliza um arsenal de concepções já estabelecidas e familiares da cultura brasileira, ao mesmo tempo em que as manipula, apropriando-se desse mesmo arsenal para ressignificar ou não esses dois lugares de produção discursiva: o negro falado e o negro que fala.

Podemos falar que esse significante funciona como um mito tal qual Roland Barthes desenvolve em sua obra *Mitologias* (2001). Barthes afirma que o mito funciona como uma estrutura sígnica desenvolvida por cima de outra estrutura que possua significante e significado, e que o signo retirado da primeira estrutura exerceria o papel de significante na segunda (Barthes, 2001)

No caso em questão, postulamos a seguinte hipótese: a figura do negro (flutuante) só se faz num primeiro sistema sígnico através de uma construção histórico-social que tem como base a escravidão e as consequências desse sistema social mesmo depois da abolição da mesma. Ou seja, o negro, como sistema que possibilita uma leitura vertical da sociedade, de uma emanção de poder que estigmatiza, oprime, explora e exclui os elementos indesejados.

Seria como afirma Florestan Fernandes em *A Integração do negro na sociedade de classes* (1978, p. 63). O sociólogo, ao estudar as relações raciais estabelecidas em uma sociedade capitalista, a qual ele denomina de “sociedade de competição”, afirma que, apesar de uma tímida modernização do sistema de

produção no Brasil, as posições raciais na escala social permaneceram imóveis, uma vez que não houve uma modernização completa do sistema político como um todo, permanecendo a mentalidade e os complexos de uma sociedade escravocrata como as principais vias de socialização no país.

Isto quer dizer que, no plano prático das relações e segundo elabora o próprio Florestan Fernandes, os negros passaram de uma condição de escravos para uma condição de libertos (Fernandes, 1978, p. 248), ou seja, recaía, até a época da pesquisa do sociólogo, e recaí, até hoje, uma marca de escravismo na população negra brasileira. Uma situação na qual a liberdade é coexistente com a condição (casta) de escravo pesaria sobre este elemento uma dívida carcerária.

Voltando para a construção de uma primeira estrutura de significação, que possibilitará a formação de um mito, a raça como significante resultará em uma figura social alvo de preconceitos, lugar de opressão e estigma social.

Ao desenvolvermos uma leitura de como esse negro é construído na obra de Marcelino Freire, perceberemos não somente o estigma, mas uma possibilidade de subversão da ordem social, política e cultural do *status quo*. Porém, essa posição primeira de classe oprimida incidirá em todos os contos, sejam eles com personagens negros ou não, levantando-se a questão de como se dão as relações sociais.

Nossa hipótese, nesta primeira parte, e a ser confirmada através da leitura, é de que o negro utilizado na obra de Marcelino funciona como uma posição social problemática no quadro geral das representações nacionais; e que essa posição, por servir de estrutura dessas mesmas relações, é capaz de, no campo de uma representação literária, unificar outras identidades que também sofram opressão/exclusão. Ou seja, o negro é o significante daqueles que sofrem, um significante primário, servindo de base sígnica para outras identidades marginalizadas no país, uma vez que o racismo no Brasil se tornou base social e é estruturante das relações. Daí uma leitura épica da nacionalidade.

### **3.3.1. Da materialidade como símbolo: A capa**

A primeira instância de análise dessa construção discursiva será a própria confecção material da obra. Acredita-se que o livro, como um todo, é um projeto de construção de sentidos que aciona um conglomerado de signos/símbolos os

quais possibilitam uma leitura mais ampla da mesma. Afirmamos isso em relação ao livro de Marcelino, pois há um projeto em execução na obra lida.

O livro, assim, é tomado como produtor de sentido não apenas em seu interior temático, mas na própria maneira pela qual foi organizado enquanto produto a ser consumido no mercado literário brasileiro. O livro em si já corresponde a uma determinada produção de sentido dentro da sociedade ocidental. Sua materialidade (neste caso a literária), está associada a certa confecção de lugares de realização cultural bem marcados. Ao produzir um livro, Marcelino Freire está também produzindo um significado que corroborará ou não para a manutenção do lugar da literatura, dialogando tanto com o passado - como veremos mais a frente - como com o presente das produções culturais no Brasil. Produzir um livro é entender que, nas Palavras de Miguel Leocádio Araújo Neto,

Cada objeto produzido para conter um texto influencia também o modo como é utilizado, sobretudo no que concerne a construção de sentido do texto que este objeto contém. Por outro lado, é bem provável que o suporte influencie também a própria produção do escrito a ser veiculado. (Neto, 2006, p. 132)

O que queremos apontar com essa pequena citação é a necessidade de saber que, em um campo de disputa por uma possibilidade de fala, principalmente se tratando de um livro que tematize um lugar social excluído, a produção de um livro carrega nela mesma significações importantes que podem extrapolar a simples confecção material ou simbólica e fazer desta confecção um objeto sígnico.

Na capa da obra, há a imagem de um homem negro nu, de costas, com o título do livro a tampar a região glútea. O fundo branco contrasta a cor do homem que aparece como um borrão, uma mácula a manchar a capa do livro. O corpo parece ser tomado para uma análise visual. A imagem remete-se aos *daguerreotipes*<sup>54</sup> de Louis Agassiz<sup>55</sup>. Na contracapa a posição se inverte, o negro

<sup>54</sup> Ver em [revistapesquisa.fapesp.br/2010/09/04/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/](http://revistapesquisa.fapesp.br/2010/09/04/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/). Acesso em 25 de janeiro de 2018.

<sup>55</sup> Retratos tirados no final do século XIX, para fins científicos de catalogar os tipos “puros negros” no Brasil. Louis Agassiz, zoólogo, tentava provar sua teoria poligenista através desta catalogação de tipos e ainda manter a ideia de que as raças deveriam permanecer separadas, pois o desígnio divino as havia fabricado assim. (1) As fotografias são de Augusto Stahal e fazem parte da ‘coleção Agassiz’; trata-se (na capa) de uma das fotografias de “negros puros” que Agassiz pensava ter localizado no Brasil. Por isso, considerava o país um “paraíso racalista”.

está de frente, e o código de barras do livro permanece na mesma posição em que o título se apresentava.

A foto demonstra a total alienação de qualquer traço subjetivo à figura do negro. Não há nenhuma cena montada; a este personagem resta apenas o olhar seco e afastado de um observador a dissecá-lo, como se a simples presença deste corpo negro fosse capaz de explicar todas as suas limitações.

Estará aí uma primeira impressão sobre a imagem do negro despido na capa, um montante de informações visuais que apontam para uma das possíveis leituras que poderá ser empreendida na obra. Um corpo que se coloca como análise, que está marcado dentro de um sistema de trocas e que está estigmatizado por um passado que o atravessa de significados. Um corpo que, na verdade, é apenas um significante vazio.

A primeira figura está complementando a imagem, investe na censura do corpo, nomeando a obra e trazendo uma inscrição explícita sobre o corpo. O *nomos* (lei, nome) *Contos Negreiros* remonta uma história literária, uma história de escrita que tematize o negro. Jogando com o poema de Castro Alves, “Navio negreiro”, e lembrando o que foi desenvolvido por Jaques Derrida, em *Mal de Arquivo* (2001), o nome seria uma lei que se coloca sobre um pensamento, sobre uma ordem que deriva do próprio nome; o nome é a ordem e, a partir deste ponto, ela se organiza.

No encontro de um nome que organiza e de uma tradição que se coloca em jogo – pois este é o objetivo da retomada do nome – percebemos que mais uma vez a pergunta vêm à tona, porém, de outra maneira: se o nome colocado na capa (sobre um homem negro nu, sobre seus glúteos) organiza a produção de sentidos inserida dentro do livro, e se esse nome é *Contos Negreiros*, sendo ele um livro de contos, qual negro se desenha dentro da obra? Pergunta que será paulatinamente respondida ao decorrer do capítulo.

O código de barras na contracapa, “mancha”, ou melhor, imprime sobre este corpo um dado de objeto e produto a ser vendido, principalmente por estar escondendo o órgão sexual do indivíduo. Segundo Frantz Fanon, em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008, p. 116), o negro, o corpo negro, é preenchido de significados sexuais pela razão do mesmo ser compreendido em diferença com a intelectualidade branca. Enquanto o negro é uma potência física,

e por isso primitiva, a civilização e o progresso da humanidade estariam encarnados na cerebralidade do branco.

A contracapa é uma objetificação, um preço que se coloca sobre o órgão fálico, na mesma posição na qual encontramos o nome sobre às costas. A lei que censura e o preço que objetifica podem ser lidos como uma apropriação deste corpo, que funciona como significante vazio e que, espera-se, será preenchido de significações no interior da obra. Apropriação irônica, pois o olhar distanciado, ao adentrarmos cada vez mais nos contos da obra, se aproxima, gerando um contraste explicativo do que se entende como o projeto geral do livro<sup>56</sup>.

### 3.3.2. O paratextual

Após uma observação sobre uma construção de sentido em relação à capa, construção que, de acordo com nossa hipótese do significante negro, será preenchida de significações a cada leitura mais aprofundada (no sentido material do livro), poder-se-á estender a leitura aos elementos paratextuais tais como prefácio, dedicatória, posfácio, sobre o autor, etc.

O movimento do exterior para o interior foi escolhido exatamente para que a ideia de um preenchimento de um significante flutuante fosse mais bem percebido. Constrói-se uma figura, um corpo recheado de histórias de exclusão, e depois, ao atentarmos para o interior deste corpo, poderemos estender seu significado em um campo semântico que a todo o momento foge deste corpo marcado, mas que só faz sentido, na obra, a partir deste corpo.

Na epígrafe que abre o livro lemos os versos “Brasil, do meu amor/ Terra de nosso sinhô” (Freire, 2012, p.5), uma clara alusão à música “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, conhecida nas inúmeras regravações, a qual já indica uma percepção nacionalizada em um tipo de relação estabelecida na diferença dos versos originais para o pastiche, que ocorre exatamente na palavra que denomina uma posição social. Enquanto, no original, “senhor” remete-se à divindade cristã, na epígrafe, a diferença de “sinhô” remonta o pronome de tratamento utilizado (ou pelo menos imaginado) dos escravos para o senhor da casa-grande.

---

<sup>56</sup> Interessante ressaltar que a capa foi projetada e produzida com a ajuda de Marcelino Freire juntamente com Silvana Zandomeni. Aponta-se tal característica para reforçar o livro enquanto um projeto de significação do autor, ou melhor, um pensamento sobre determinado tipo de produção literária que tematize ou simbolize uma elemento social já anteriormente reproduzido/representado em nossa literatura.

Um repertório religioso funciona já, desde a epígrafe, como lugar mitológico a ser ressemantizado pelo jogo de linguagem que se estabelece entre a divindade e o espaço social privilegiado.

O Brasil amado é a terra das duas figuras de autoridade evocadas. Como já apontado através do olhar de Florestan Fernandes (1978), pesa sobre o negro a figura do liberto. E esta parece ser a relação estabelecida entre um ex-escravo e o território nacional.

Após a epígrafe, na página seguinte, a dedicatória indica “Para Chocotone”. O possível apelido – mistura de chocolate com panetone – endereça-se a um personagem enigmático, pois não esclarece sua identidade, ao mesmo tempo que uma identificação com a população negra é explorada na alcunha do destinatário. A cor do chocolate é mais um símbolo de construção representativa.

Antoine Compagnon, em *O trabalho de citação*, afirma sobre esses elementos que circundam o texto:

Sua periferia, o que não está nem dentro nem fora, compreende toda uma série de elementos que o envolvem, como a moldura fecha o quadro com um título, com uma assinatura, com uma dedicatória.[...]Tal qual vitrinas de exposição, testemunhos ou amostras, seus transbordamentos valorizam-no: notas, índices, bibliografia, mas também prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos. (Compagnon, 1996, p. 104)

A obra trata de uma averiguação das formas de legitimação do texto, ou como os elementos que vão construindo o texto conseguem dar conta não só de uma significação, mas também de uma entrada na lógica geral de produção que permita ao livro ser apreciado e compreendido em uma linha de pensamento já estabelecida.

Os elementos que margeiam o texto, não são exatamente o corpo do texto, mas o atravessam, o complementam e até o direcionam, são o objeto principal de análise na obra de Compagnon. Por isso, no caso em questão, faz-se necessário uma abordagem de como elementos outros, que não simplesmente os contos, podem significar ou dar conta da produção de sentido à obra como um projeto épico de construção de determinado olhar sobre o nacional.

Na “apresentação” escrita por Xico Sá, esboça-se uma leitura que, de certa maneira, corresponde afirmativamente com o que estamos montando. A leitura pauta-se, principalmente, em uma afirmação sobre uma “prosa-rapadura” (Freire, 2012, p. 11), ou seja, uma prosa que é:

Do Freire com "i" de Burundi e de Haiti, dos pretos de longe e dos pretos daqui de perto, das pretas, de todas as negas entregues aos tarados acidentais, das índias, das *boyzinhas* de Cuba e do Pina, da dor mestiça, do banzo de todas as freguesias. (Freire, 2012, p. 13)

O "Freire com 'i'", clara alusão opositora a Gilberto Freyre, autor de *Casa grande & Senzala*, parece contrapor o contista ao sociólogo que é duramente apontado como um dos criadores do mito da "democracia racial". Ou seja, ao tratamento mais brando das questões raciais brasileiras, o prefaciador opõe uma atitude que parece reconhecer, como veremos, a violência dessa convivência racial.

A referência à música "Haiti", de Caetano e Gil, corrobora para o que já havíamos afirmado no começo do trabalho: o preconceito no Brasil é capaz de estigmatizar a parcela pobre da população brasileira, tornando-a uma a partir do significante "negro". O emblemático verso da música do músico baiano "Só pra mostrar aos outros quase pretos/ (E são quase todos pretos)/ E aos quase brancos pobres como pretos/ Como é que pretos, pobres e mulatos/ E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados" (Veloso, 1993) sugere uma união em torno desse significante, 'negro', uma amálgama de identidades marginalizadas nacionalmente. Ou seja, o racismo estrutural é capaz de unificar, ainda nas palavras de Xico Sá "o banzo de todas as freguesias" (Freire, 2012, p.13).

Um estilo que se aproxima do poético, por isso doce, como veremos mais à frente, mas que "dá belas chibatadas no gosto médio e preconceituoso" (idem, p. 13). "Prosa-rapadura", porque "é doce, mas num é mole não" (idem, p. 13). A leitura do jornalista insere um registro de combate frontal, através da denúncia, mas que não está adequado a uma estética naturalista, que se delineia pela exibição crua dos fatos, em uma perspectiva afastada do sujeito envolvido na ação. Os contos, como discutiremos mais a frente, se colocam no limite da criação poética lírica e da produção de questionamento social em prosa literária.

Já no final do livro, após o final dos contos, pulando uma folha completa que indica o fim das narrativas, encontramos os seguintes versos: "e se hoje ele é branco na poesia/ ele é negro demais no coração" (FREIRE, 2012, p.113). Mais

uma referência ao cancionário brasileiro, desta vez retomando Vinícius de Moraes, em “Samba da benção”<sup>57</sup>.

Esse epítáfio afigura-se como uma inserção legitimada do autor na temática já trabalhada nos textos. Uma “desculpa” que poderia ser entendida como uma explicação do fato de um branco escrever os *Contos negreiros*. Ao entrarmos na análise dos contos, iremos nos deparar com uma produção de representação que talvez consiga dar conta da legitimidade de tal obra não pela movimentação extratextual do autor, mas pela forma por meio da qual os contos são apresentados e os personagens localizados na narrativa.

Mais uma folha à frente, encontra-se em uma nova dedicatória: “Este livro também vai para Castro Alves, Cruz e Souza, Ferréz, Lima Barreto e Jorge de Lima” (Freire, 2012, p. 115). Assim como na lembrança de Xico Sá em “Haiti”, ou no posfácio de Marcelino, em Vinícius, a construção de um cânone “negro” se estabelece como temática.

Enquanto Castro Alves, Jorge de Lima e Freire (sem “i”) apenas tematizam a exclusão negra a partir de um olhar de fora, Cruz e Souza, Lima Barreto e Ferréz produzem uma escrita que repensa o lugar do negro a partir da própria experiência. Ferréz, o único contemporâneo a ser citado, é o nome de maior expressão no cenário entre os escritores marginais/periféricos, mesmo cenário ocupado por Buzo, editor da publicação citada no começo do artigo.

Essa aproximação por meio de uma linha alternativa de escritos literários, juntamente com a referência ao “poetinha”, insere o autor de *Contos negreiros* em uma linha de sucessão delimitada pela temática marginal, mais precisamente na figura do negro.

Por último, na página cento e vinte e três, o autor coloca-se nominalmente na questão: “Marcelino Freire é filho de Xangô”. Utilizando de um pastiche da apresentação do autor, na qual encontramos o nome, a cidade natal e uma breve história de sua carreira literária, o contista descreve-se como religioso participante de uma prática espiritual afrodescendente.

Interessante notar que esses últimos elementos perigráficos apontam sempre para o lugar do autor branco que se põe a manipular uma temática negra.

---

<sup>57</sup> Enquanto a canção soletra um samba apropriado por uma elite cultural brasileira, por isso a branquitude apontada na construção discursiva, a apropriação por Marcelino Freire sugere tanto uma leitura dos contos como uma referência ao próprio contista. De origem pernambucana, Marcelino se encaixa fenotipicamente nas descrições de um homem branco no Brasil.

Em uma tentativa de explicar-se diante do leitor ou informar algum tipo de ligação que o une ao tema, Marcelino inscreve-se em um cânone de temática que trata do negro, utilizando símbolos que afirmam uma legitimação de sua obra, mesmo sendo ele um “outro” em relação ao tema.

### 3.3.3. Conto/Cantos

Outro dado relativo à configuração material do livro encontra-se na divisão dos textos nele inseridos. É um livro de contos, os quais o autor denomina de “cantos”. Cada conto/canto é isolado dos outros por, no mínimo, uma página. Vem primeiro destacado em negrito o nome do canto, que é demarcado com numerais romanos. E, na próxima folha, o conto em si, como se independente de todo o resto da obra. O fato oferece duas possíveis leituras em relação à significação alcançada: uma aliada ao conteúdo estético do próprio texto, outro relacionado à retomada de mais uma tradição literária.

Identificação direta do livro ao épico, os dezesseis cantos/contos revelam-se independentes na configuração visual do livro. Ao tematizar o significante vazio já apontado na capa, preenche-o com uma miríade de possíveis significações que, somente em uma leitura mais abrangente da obra, ou seja, conectando essas ilhas de articulação discursivas, dar-se-ia uma interpretação do projeto que ali se inscreve.

Seria um projeto de construção invertida de uma identidade nacional, embasada em símbolos e imagens que serviriam como modelo de identificação. A utilização deste modelo estético na escrita de um livro que tematize não as grandes personalidades, mas as grandes exclusões na formação de uma nação, faz-se inteiramente pertinente à discussão das significações almejadas através da organização visual da obra.

Essa resignificação do canto épico é uma forma de borrar, uma forma de manchar o próprio gênero como se tal subversão pudesse, na construção imaginária nacional, manchar os discursos instaurados pelo gênero. O gênero é utilizado como a pura manifestação de algum caráter de grandiosidade ao qual se opõe cada conto. Ou seja, se em cada canto particularizado encontra-se um conto que revele uma sociedade excluída, no plano estético, estaria o autor subvertendo uma série de significados previamente dados em relação à composição da nação.

A segunda leitura possível parte de uma citação do livro de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, *Escritos à margem*. Apesar de estar se referindo a um dos contos do livro, acreditamos ser o trecho um exemplo do que vamos ressaltar:

[...] podemos observar a tentativa do autor em estruturar um texto em prosa que possua cadência de uma escrita poética com uma métrica regular. A oralidade ganha ares de musicalidade, o canto surge como única maneira de expressar um cotidiano protagonizado por personagens historicamente excluídos do domínio da escrita. (Patrocínio, 2013, p. 213)

Não se muda a estrutura do canto. Se, no passado, as epopeias se desenham em poemas, no livro de Freire, o conto ganha traços poéticos. Mais uma vez um transbordamento de fronteiras aponta para uma construção subversiva das maneiras de visibilidade encerradas em cada gênero. Temos nesta armação uma maneira de romper uma ordem do sensível, correspondente à sensibilidade literária, aos lugares ocupados por cada gênero dentro de um prospecto histórico e suas possíveis manipulações simbólicas.

É neste ponto que a obra de Marcelino encontra-se com o apontamento de Anazildo Vasconcelos da Silva (2017), ao descrever a enunciação híbrida do gênero épico. Contudo, não entendemos que essa característica venha por meio dessa ligação direta entre os contos e o épico, mas a partir da oralização consciente que o autor efetua em seus textos. Enquanto Silva afirma que há “a presença de um narrador e um eu-lírico” (p. 8), Marcelino Freire confecciona narradores personagens que desestabilizam as fronteiras entre narração de uma história e um transbordamento anímico<sup>58</sup> lírico.

A oralidade descrita pelo estudioso em literatura marginal poderá ser o ponto de partida para a análise mais encerrada dos contos, ou seja, os temas e personagens que preenchem o significante vazio encontrado na capa do livro.

### 3.3.4. Da obra como construção de significado

Além da atenta leitura de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, utilizaremos como suporte crítico a leitura empreendida por Maria de Lourdes Ortiz Gandini de Baldan (2011), da mesma obra de Marcelino. Se há algum ponto

---

<sup>58</sup> MERQUIOR, José Guilherme. A natureza da lírica. p. 3-16 In: *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: Livraria Jose Olympio, 1972.

que converge nas duas leituras e que nos interessa, este ponto é a marca de oralidade presente nos contos do livro abordado.

Essa oralidade é dada principalmente por uma escolha de enfoque narrativo encontrado em todos os contos. Interessante notar que ambas as leituras desconsideram uma pluralidade de lugares de encenação dentro das narrativas. Como cada conto/canto é sempre a partir de uma interiorização da fala, sempre há um lugar determinado de produção discursiva. A maioria dos contos é narrada através de uma voz que tenta dar conta da realidade que a circunscreve, seja um plano, um acontecimento ou um sentimento. A voz em primeira pessoa erige um diálogo invisível, no qual o interlocutor a todo o momento parece ser invocado a pensar sobre a cena que se instaura diante da leitura. As personagens são, em grande parte, figuras excluídas socialmente e lidam com situações-limite de suas vivências. A falta é reconhecida em todos os contos, seja ela falta de condições sociais, a impossibilidade de comunicação, a exploração social ou uma condição sentimental desagradável.

No primeiro conto do livro, o único no qual o narrador em terceira pessoa se faz presente, o épico mais uma vez é invocado de maneira subversiva. *Trabalhadores do Brasil* apresenta o “ritual” épico de evocação dos deuses. Porém, ao invés de clamar pela inspiração das ninfas gregas, o conto localiza os deuses africanos encarnados nos trabalhadores em posição menos favorecida na escala social brasileira:

Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-que vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima tá me ouvindo bem?

Enquanto a gente dança o bico da garrafinha Odé trabalha de segurança pega ladrão que não respeita quem ganha o pão que o Tição amassou honestamente enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento tá me ouvindo bem? (Freire, 2012, p. 19)

O resto do conto é uma constante na qual a religiosidade afro-brasileira será levantada para apontar um lugar de subemprego das classes ligadas a essa religião, no caso o negro, sempre a interpelar o leitor quanto à situação paralela entre religiosidade, cor e posição social. A elipse do vocativo “leitor” na pergunta final de cada parágrafo reconhece no outro uma responsabilidade ao que está sendo demonstrado. É como se algum pré-julgamento a ser interpelado recaísse

sobre os personagens-deuses. É uma defesa que se estabelece em comparação com a inspiração das ninfas. Esses dois lugares, ninfas/orixás, são mais uma característica que entra, no campo temático, como demarcação de uma diferença, assim como já apontado sobre uma mistura dos gêneros como perversão de uma prática de sensibilidade.

No segundo conto, “Solar dos príncipes”, outro olhar se coloca, a narração, que se inicia em terceira pessoa, vai cedendo à voz dos personagens, fato que permanece para os outros contos e instaura uma voz que fala por si, afirmando que a possibilidade de ver o outro só se dá através da voz desse outro que insurge contra uma mera observação distanciada.

O conto é uma narrativa sobre *Quatro negros e uma negra...* (Freire, ano p. 23) que param em frente a um prédio na região rica da cidade na esperança de fazer um documentário sobre a vida da classe média da cidade. O ato lhes parece legitimado, uma vez que o território desses personagens foi várias vezes invadido por cineastas da classe média que gostariam de filmar a vida dos pobres: “O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre nossas portas, mostra as nossas panelas, merda.” (idem, p.24).

Diante da negativa do porteiro, que “nem parece preto” (freire, 2012, p. 25), o grupo acaba por se frustrar, pois os moradores do condomínio ligam para a polícia para afastá-los da frente do prédio.

A linguagem, que se torna, a cada momento, mais borrada entre uma narração e um desabafo, constrói uma subjetividade que permite a fala dos personagens. Liberando essa fala, o escritor desfaz-se de um olhar explicativo ou paternalista, possibilitando uma experiência estética nova. Ou, nas palavras de Patrocínio,

[...] ao propor a mudança de foco e papéis que o conto encena, nos ensina que deter o privilégio de fala, em uma sociedade discursiva é, antes de tudo, possuir a possibilidade de controle sobre a construção de sua própria imagem. Subverter esses papéis sociais, mesmo que ficcionalmente, favorece a criação de novos antagonismos e aponta para novas formas de intervenções discursivas que podem ser protagonizadas por estes sujeitos silenciados. (Patrocínio, 2013, p. 219)

A liberação das vozes dos personagens rompe com um quadro de apropriação das imagens representativas e procura dialogar com estes sujeitos marginalizados. A maioria dos contos trabalha com um personagem negro, porém,

nem todos sinalizam essa possibilidade. Há alguns que, como o caso de *Linha do tiro* (p. 43), no qual há um diálogo dentro do ônibus entre um assaltante e sua vítima, uma senhora que não consegue entender que está sendo assaltada, não apresentam nenhuma referência à cor dos personagens.

O interessante é notar que a construção do significante é tão marcante que parece não haver a necessidade de apontar, a partir de determinado ponto, que são negros os personagens envolvidos nas narrativas. Entretanto, em histórias como *Coração*, a marginalidade do personagem se dá por outra questão. A narrativa começa em primeira pessoa e afirma:

Bicha devia nascer sem coração. É, devia nascer. Oca, é, feito uma porta. Ai, ai, não sei se quero chá ou café. Não sei, meus nervos à flor de algodão. Acendo um cigarro e vou assistir televisão. Televisão. O especial do Roberto Carlos todo ano. Ai, que amolação! Esse coração de merda. Bicha devia nascer vazia. Dentro do peito, um peru da Sadia. É, devia. (Freire, 2012, p. 59)

A marginalidade, neste conto, se dá pela homossexualidade do personagem Célio, que relata a algum conhecido (a) uma aventura amorosa mal-acabada com Beto, “moreno bonito” (p. 59), que conhecera no metrô. A fluidez da narrativa ganha, como em todos os outros contos, um peso poético pelas sucessivas rimas. A oralidade, marcada principalmente pelo vocabulário e pela pontuação intensiva, dá ao conto um caráter de desabafo, que possibilita uma construção de personagens e uma visibilidade maior à figura social encenada. Nas palavras de Baldan, sobre a oralidade encontrada no livro todo, vemos:

Como escolha técnica e enunciativa, a oralidade marca a cessão da voz narrativa, em discurso direto, aos personagens enfocados em cada conto, numa espécie de dramatização radical: a voz que narra é a mesma que sofre (em todos os sentidos) o narrado. Mesmo quando o narrador opta pela terceira pessoa, procurando um certo distanciamento pelo narrado. Acaba por se render à focalização interna e misturar as vozes narrativas, numa clara adesão do discurso do outro. (Baldan, 2011, p. 73)

Além de personagens citados – presentes em três contos: *Meus amigos coloridos*, *Meu negro de estimação* e o conto citado – outras marginalidades vão se configurando ao longo das histórias: pobres, ex-prostituta (*Vanicléia*), favelados (*Caderno de Turismo* e *Nossa Rainha*), analfabetos (*Totonha*) e indígenas (Yamami). Todas são apresentadas sempre em relação à exploração e exclusão vivenciada pelas mesmas.

É nessa mistura de marginalidades que afirmamos o negro como significante para a construção do mito dos marginalizados na sociedade brasileira. Esse mito se configuraria como um lugar de estigmatização profunda, que abarcaria todas as outras formas de estigmatização por seu rico valor histórico na memória de exclusão no Brasil.

Porém, ao contrário do que se poderia imaginar, não há apenas vozes negras/marginais compondo o olhar que se encerra nos textos. Como no conto *Alemães vão à guerra* (canto IV):

Alô, Johann. Johann. Como as negras do Nepal, tem. Das Ilhas Virgens também. É só irr. Feito as mocinhas da Guiana. Da praia do Pina, depois do hotel, é só irr. Prreparra a mala, Johann. Deixa a mala pronta.  
É só vestir o calção e a filmadora. Dar uma piscadela boa. À vista o Redentor. O marr de Copacabana. Alô, Johann. É só irr, Johann. Alô, Johann. Johann, irr.  
Nosso dinheiro salvarria, porr exemplo, as negrinhas do Haiti.  
(Freire, 2012, p.37)

A voz é de um “gringo”, voz demarcada pelo prolongamento dos “erres” e pela própria noção espacial que vai se construindo na narrativa. A oralidade é exposta como uma impossibilidade de aproximação com o sujeito do qual se fala. Distancia o narrador e enfatiza a exploração sexual do mesmo em cima de mulheres negras de várias nacionalidades. O conto aproxima-se de uma noção escravagista, onde o corpo negro é apropriado para comércio, mas sempre ligado à sexualidade e necessitado de salvação.

A expressão “deixar a mala pronta” joga com a dualidade de significados que a mesma possa ter. Ao mesmo tempo em que aponta para uma possível viagem urgente, seja por oportunidade de novos pontos de comércio ou fuga por conta do tráfico de pessoas, também se dirige à possibilidade de sexo, uma vez que a expressão também pode ser utilizada para a ereção peniana.

O conto já citado, *Yamami*, é construído, também, através do olhar do que explora. O conto que narra a história de um viajante que se apaixona pela “indiazinha típica de 13 anos” (p. 106), relata o turismo sexual e a naturalização da exploração infantil sem que se construa algum enredo moralizante. A fala do homem é jogada como dado “normal” da realidade, fator que possivelmente chocará o leitor do texto:

Piquei para Yamami e saímos. Fiz sinal de fumaça, acendi um cigarro. Yamami, venha comigo. Sou um branco pálido e

telepático. Estou de férias, caralho, longe do meu país, infeliz. Yamami, minha meretriz, meu turismo. (Freire, 2012, p. 107)

Somente sob a ordem verticalizada se realiza o ato. O distanciamento “telepático” entre o narrador e a menina encerra a própria distância das relações entre as classes às quais pertencem. Longe de seu país, o estrangeiro procura diversão no corpo de Yamami. Apesar de não conter um forte apelo oral em sua escrita, a prosa poética invade o conto através de uma musicalidade construída com uma métrica pautada na pontuação e na rima.

Os dezesseis contos/cantos constroem, através do fornecimento de uma série de representações culturais, uma multiplicidade de discursos que se aglutinam sob a égide da figura do negro. Assim como nome traduz uma lei, o título evoca um passado de repressão que poderá ser “compartilhado” por todos os sujeitos encenados ao longo do livro.

É válido notar o risco de se aglutinar tantas representações identitárias sob uma única identificação. Apesar de a figura do negro, em termos literários, servir de mote para a construção de uma nacionalidade alternativa, focada mais em grupos fragmentados do que em uma estruturação totalizante que escamoteie as contradições sociais, a marginalidade total da figura do negro também pode servir para o mesmo propósito.

Preencher o significativo vazio da raça com elementos outros – que não os negros – pode gerar um lucro no que tange a observação do racismo como estruturante da sociedade, como já apontado no começo do trabalho, mas há de se problematizar essa questão, para uma maior discussão de outras marginalidades que reclamam visibilidade.

O livro, enquanto projeto de construção representativa através do significativo, consegue abarcar uma diversidade de discursos os quais, ao mesmo tempo em que revelam uma situação como um fato dado na sociedade, utilizam uma linguagem marcada pela subjetividade para exatamente preencher de humanidade os alcançados pela exclusão capitalista ocidental.

O grande ganho é, enfim, a revelação de que alguns conceitos normalizados na sociedade podem ser manipulados discursivamente à denúncia de situações de exclusão. O conteúdo construído em cima da imagem “negro” revela sua insignificância, ou seja, revela que não há como colar à cor qualquer indício

de caráter, o que possibilita estender tal manipulação de conceitos a outras identidades marginalizadas.

O jogo de representações leva o leitor à constatação de que qualquer identificação é um jogo político de discurso, convocando-o a despir-se, talvez tal como o negro da capa, de uma série de enunciados histórico e culturalmente construídos, ou nas palavras de Stuart Hall:

De fato, acredito que sem esse tipo de garantia teríamos que recomeçar. Recomeçar em um outro espaço, com um conjunto diferente de pressupostos para tentar nos perguntar o que é na identificação humana, na prática humana, na construção de alianças humanas que — sem as garantias e certezas da religião, ou da ciência, antropologia, genética, biologia, ou da aparência diante de nossos olhos —, sem qualquer garantia, poderia nos possibilitar a condução de um discurso e de uma prática humanos eticamente responsáveis sobre raça em nossa sociedade. Como seria conduzi-lo, sem ter às nossas costas um toque de certeza, mesmo que parecêssemos estar errados, se tivéssemos acesso ao código, algo que tivesse nos dito o que fazer, desde o início? (Hall, 1997, s/p)

Se o significante é algo a ser preenchido de sentido, se o humano está também em um jogo de símbolos, histórias e discursos sobre si e sobre o outro, o livro de Marcelino Freire expõe, em parte, as crueldades exercidas nos sujeitos marginalizados. Revela que uma condição de “liberto” pode acionar uma série de valores sociais que possibilitam a enumeração de identidades excluídas.

A política dessas práticas fica em evidência à medida que se avança na leitura. Cabe ao leitor atento perguntar sobre o negro e, ao final, deparar-se com um corpo vazio de significados.

#### 4. As 100 mágoas do testemunho

Se consultarmos a maioria dos trabalhos de crítica e teoria acerca das obras de literatura marginal, perceberemos que o caráter testemunhal de tal manifestação será constantemente apontado como umas das principais características das mesmas. Comentários tanto opositores (os que afirmam uma debilidade literária por parte dos escritos), quanto exaltadores (aqueles que veem nisso uma oposição aos valores canônicos e, por isso, elitistas), afirmam que tais obras apresentam em seu bojo uma proximidade, ou até uma identidade, com o que, em geral, chamam de testemunho ou caráter testemunhal.

Inúmeros críticos e teóricos da literatura debruçaram-se sobre essa questão nos últimos anos no Brasil. Seja como foco central de uma teoria do testemunho e suas características, seja como determinado aspecto de uma obra literária, é notável a presença desta forma narrativa na contemporaneidade literária nacional.

Como a literatura marginal veio no bojo das literaturas de minorias que emprestam a forma-testemunho como gênero a ser trabalhado para colocar em relevo questões que esta configuração oferece como foco principal – tais como massacres, crimes contra a democracia, entre outros –, vários estudos fazem uma ligação direta entre as obras da periferia brasileira e seu caráter testemunhal.

Ângela Maria Dias, em artigo intitulado *Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana*, representa o tipo de olhar sobre os escritos marginais que estamos apontando como recorrente por parte da crítica literária atual:

[...] o esforço testemunhal dos narradores, diante da desumana inserção social vivenciada, patenteia-se na linguagem fluida, comunicável, de forte compleição jornalística, com a obsessão etnográfica com a contextualização da cena e dos caracteres, bem como na enfática objetivação da violência, em precisos cortes de extremos da torpeza humana. (Dalcastagnè, 2008, p.30)

Para a crítica, há um esforço testemunhal dirigido por uma obsessão etnográfica. O principal problema aqui não está em demarcar algumas características gerais do movimento, com as quais estamos de acordo, mas sob outro olhar. Em primeiro lugar, a generalização dos escritos não revela uma pluralidade de projetos literários. Não há só um tipo de diálogo com o “real” do cotidiano.

Ao qualificar essa escrita como uma “enfática objetificação da violência” (p. 30), a autora desqualifica desde a intenção, até a confecção da obra a relação que autores e produtos mantêm com o meio no qual vivem. Seria mais vantajoso pesquisar a “contextualização da cena e dos caracteres” (p. 30), a partir do que Jaques Rancière qualificou como “efeito de realidade”. Assim, essa obsessão seria compreendida como uma democratização dos elementos narrativos, na qual todos aqueles que entram no campo da narrativa realista ali se encontram por uma igualdade absoluta de todos com todos, gerando uma democracia narrativa.

Ao trabalhar com o que se denomina Literatura marginal<sup>59</sup>, Karl Eric Scholhammer, comentando a respeito do cenário criado a partir de publicações como *Estação Carandiru*, *Memórias de um Sobrevivente*, *Literatura Marginal – Talentos da escrita periférica*, indica que:

Criou-se, assim, um neodocumentarismo popular, baseado na *prosa testemunhal, autobiográfica e confessional*, muitas vezes dando voz a sobreviventes dos infernos institucionais do Brasil, e que se estabelece na zona cinza entre ficção e documentarismo, capaz de conquistar uma fatia significativa do novo mercado editorial. (Scholhammer, 2009, p. 98) [grifo nosso]

O caráter testemunhal, autobiográfico e confessional aparece como primeiro índice de identificação daquilo que o crítico escolheu por denominar literatura marginal. Comparando as obras literárias ao documentário, ele percebe não a relação que estas têm com o real, mas como se colocam em uma *zona cinza* entre a ficção e não ficção (documentarismo).

Essa zona cinza é exatamente o lugar onde essas obras se distanciam entre si. Enquanto *Memórias de um sobrevivente* se coloca como relato mais próximo ao autobiográfico e confessional, *Ninguém é inocente em São Paulo* afasta-se desse lugar, tencionando, a partir do narrador em terceira pessoa em alguns contos, o lugar do teor testemunhal como valor mais preponderante da obra. Até mesmo por ser um livro de contos, distancia-se de uma história que se pautou pelo verdadeiro, no sentido mais popular da palavra, o que fornece uma liberdade de formas narrativas muito mais variada que um relato único de uma história linear, ou seja, próximo ao romanesco.

Uma maior possibilidade de manipulação das formas e enredo confere à obra de Ferréz uma elasticidade de configurações e conteúdos que não caberia a um testemunho. Contos cujos personagens já estão mortos, personagens que se metamorfoseiam a partir da leitura, foco narrativo que salta de um personagem ao outro são ferramentas literárias das quais um testemunho só lançaria mão enquanto metáfora, mas não como verossimilhança.

Não estamos com isso dizendo que o testemunho não é literatura, mas afirmamos a diferença que o mesmo mantém, por sua própria constituição enquanto gênero literário, em relação a contos, romances, novelas, etc. No testemunho, há uma busca pelo “real”, que é irrepresentável (Lacan, 1964), enquanto obras que se configuram a partir de outros gêneros não encontram essa demanda de maneira tão acentuada.

Outro apontamento importante de Karl Eric é sobre o valor editorial desses escritos. E aqui o valor testemunhal dessas obras é também problematizado. Antecipando um pouco a discussão sobre o testemunho/caráter testemunhal que mais à frente desenvolveremos sobre a obra de Rodrigo Ciríaco, podemos discutir até que ponto os contos são de fato testemunhos de uma determinada situação social.

É possível apontar esse tipo de olhar sobre a obra exatamente enquanto olhar, ou seja, enquanto uma posição de leitura, e não de escrita. Márcio Seligmam-Silva, em texto encontrado na coletânea de sua organização *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*<sup>60</sup>, ao discutir a importância do leitor na construção desse relato testemunhal, afirma:

Que a leitura determina o texto é evidente: mas afirmar isso não resolve de modo algum a complexidade da relação entre literatura e “realidade”. O sobrevivente [...] desperta uma modalidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida que desarma a incredulidade. (Seligmann-Silva, 2003, p. 375)

A figura do sobrevivente neste caso é igual à do escritor, cria-se, então, no ato de leitura, uma empatia que conduz o leitor a acreditar na palavra desse narrador da dor, do desespero, da catástrofe. Contudo, como o próprio fragmento indica, há, entre a ficção e a “realidade”, uma área cinza que não se resolve em nenhum dos polos aqui apontados. O escritor não é capaz de sustentar a

<sup>60</sup> “O testemunho: entre a ficção e o real”, 2003.

veracidade do relato e, no caso a ser analisado neste capítulo, nem o quer. Essa falta de afirmação do real, sem, contudo, afastar-se dele, irá pôr em questão uma série de problemas a serem discutidos ao longo desta parte do trabalho.

O leitor que acredita fielmente em tudo que lê, indicando a pura realidade do vivido, tampouco é parâmetro para a resolução do problema. O que quero afirmar com isso é que o mercado editorial, aproveitando essa empatia, vende muito mais a figura do autor/narrador, do que exatamente a narrativa, e que confundir essas duas instâncias, em algumas obras da literatura marginal, não esclarece as questões relativas à utilização do testemunho como forma pelos escritos marginais.

Este tipo de recepção parece assentado no erro de se ler a literatura marginal a partir do que possa haver de teor testemunhal no texto. Segundo Seligmann-Silva, o testemunho em si teria duas palavras em latim para significá-lo, *testis e superstes*.

A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo. No quinto livro de Moisés encontra-se uma passagem clássica que exemplifica esse sentido do testemunho como “terceiro”: “Uma só testemunha contra ninguém se levantará por qualquer iniquidade, ou por qualquer pecado; pela boca de duas testemunhas, ou pela boca de três testemunhas, se decidirá a contenda” (Êxodo, 19, 15). Também o sentido de *superstes* é importante no nosso contexto: ele indica a pessoa que atravessou uma provação, o sobrevivente. O conceito de Mártir está próximo a essa acepção do sobrevivente. *Martyros* em grego significa testemunha. (Seligmann-Silva, 2003, p. 374)

Tomado como mote da leitura, o escritor marginal, se não visto como *superstes* do conteúdo do texto, é entendido como *testis* do espaço no qual as personagens e atos se dão. Testemunha do cotidiano violento das periferias dos grandes centros brasileiros, ou a própria vítima dessas violências, há uma identidade que acaba por delimitar a produção ficcional desses autores e, conseqüentemente, a recepção dos mesmos tanto para o leitor especializado, quanto para o público ordinário<sup>61</sup>.

Talvez essa generalização ocorra pelo que Regina Dalcastagné aponta como o modo de percepção que a periferia recebe de grande parcela da sociedade

<sup>61</sup> Se entendermos o trauma testemunhal como rememoração do advento violento, teremos a partir desses dois narradores uma poética da memória que, ao reclamar para si essa identidade afetada (dano) na modernidade, aponta para a suspeita do valor do projeto social contemporâneo. Assim, duas das principais características do que chamamos poética marginal contemporâneas estão presentes na configuração narrativa testemunhal.

externa. Haveria uma espécie de exotização desse lugar social, assim como o meio rural o sofreu no começo do século. Seria um ciclo contínuo que permaneceria como fantasmático para a inteligência nacional.

Uma vez que a existência do outro está sujeita à vontade de um observador, sem a qual não chegaria até nós, esse outro “não existe senão em função (...) das nossas preocupações, dos nossos fantasmas”.

Se isso vale para a população rural representada em nossa literatura, não vai ser muito diferente quando o “outro” a ser traduzido for o operário, a empregada doméstica, o malandro do morro, o ladrão ou o traficante, a prostituta ou o menino de rua, seres urbanos que estão do lado de lá de nossa existência de classe média. (Dalcastagnè, 2008, p. 83)

O outro que pretende ler no texto marginal um testemunho das barbáries da civilização, só encontrará nestes textos sujeitos deslegitimados e que constroem um remorso das condições nas quais se encontram. Apesar de na citação a crítica estar trabalhando com o processo de elaboração dos personagens na ficção contemporânea brasileira, seria oportuno perguntar se o autor, neste caso, é um personagem requerido pelo leitor no momento da leitura.

O mercado editorial apontado por Karl Eric percebe essa vontade de realidade traduzida pelas bilheterias de filmes como *Tropa de Elite* e *Cidade de Deus*. E, jogando com a produção de sentido de um autor advindo de um lugar social não esperado na literatura brasileira, utiliza de um possível teor documental para atrair público leitor<sup>62</sup>.

É importante afirmar que o apontamento de Karl Eric refere-se exatamente a esse cenário construído em torno de obras que encerram autores provenientes de lugares sociais contingentes à literatura.

A partir dessa postura, pode-se ver um equívoco que advém dessa posição na leitura de Flora Sussekind no artigo *Desterritorialização e forma literária: Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*, no qual a crítica coloca obras de origens diferentes - *Estação Carandiru* e *Capão pecado*, de Dráuzio Varela e Ferréz, respectivamente - sob o mesmo prisma. Em determinado

---

<sup>62</sup> Há um aproveitamento do tema por parte dos autores marginais que, diante do cenário editorial, tiram vantagem da expectativa do público leitor de consumir realidade, ou de lidar com uma denúncia social autêntica. Um caso a ser estudado é o de Ferréz que, após um romance distópico, retornou ao tema com o livro estudado nesta tese. A questão da motivação do retorno a um tema periférico não repousa somente sobre os interesses comerciais, mas também sobre um lugar no campo literário a ser ocupado.

ponto do texto, em uma discussão sobre a relação entre imagem e narrativa<sup>63</sup>, lemos a seguinte passagem:

Exemplares desse espelhamento mútuo entre o fotográfico e o narrativo, entre a ilustração e as *tramas testemunhais*, são livros como *Capão Pecado*, cujo relato se faz acompanhar de dois cadernos de fotos profissionais e caseiras que parecem materializar a geografia romanesca, e *Estação Carandiru*, testemunho de Dráuzio Varella sobre o seu trabalho voluntário como médico na Casa de Detenção de São Paulo, ao qual se anexou um vasto arquivo iconográfico, tirado do seu acervo pessoal, de coleções particulares e dos arquivos de jornal, à guisa de suplemento, de referendun fotojornalístico ao registro narrativo. (Sussenkind, 2005, p. 12) *grifo nosso*

As tramas testemunhais materializam a geografia romanesca e servem para referendar, fotojornalisticamente, o registro narrativo. Além da aproximação de obras com características diferenciadas, a leitura testemunhal destas baseia-se em uma espécie de pacto autobiográfico que encerra nos autores as duas figuras do testemunho, *testis* e *superstes*, Dráuzio e Ferréz, respectivamente.

Não negamos que essa condição exista, contudo, entendemos que encerrar a leitura apenas por essa lógica interdita um entendimento do jogo de referencialidades entre ficção e verdade (as quais não entendemos como pares opostos), que vai muito além de apenas uma alusão direta ao real experienciado.

Mais à frente, a autora afirma que as narrativas estão baseadas em sua relação com a imagem, índice que mais ofereceria uma correlação com o real vivido do que propriamente a narrativa.

Nos dois casos parece caber à fotografia o fornecimento de prova de evidência ao narrado. O que, se, por um lado, empresta a ele visibilidade e reconhecimento imediatos; por outro lado, produz uma relação de dependência discursiva evidente do modo narrativo com relação à sua contraparte visual. (Sussenkind, 2005, p. 12)<sup>64</sup>

O verbo *parecer* no começo da sentença indica fielmente uma percepção dúbia em relação às obras. Não há, com as fotografias, uma dependência da

<sup>63</sup> Nas primeiras edições das obras apontadas por Flora Sussekind, fotografias dos lugares que comportavam a narrativa estavam anexas aos livros.

<sup>64</sup> Seria de má fé não apontar para o caráter anacrônico desses textos apontados com a obra aqui analisada. Rodrigo Ciríaco publica *100 mágoas* em 2011. Contudo, ainda é complexa a afirmação do caráter testemunhal como aspecto que irmana as obras. Enquanto *Memórias de um sobrevivente* partiria de uma transcrição dos acontecimentos vividos por Luiz Alberto Mendes, *Ninguém é inocente em São Paulo* resultaria do esforço ficcional do autor para dar luz a um projeto literário. Se ambas estão repousadas na identidade periférica, é errado dizer que partem do mesmo princípio de composição.

narrativa às imagens. O que vemos, principalmente em *Capão pecado*, é uma relação muito mais aberta entre essas duas instâncias narrativas da história que ocorre sem a ajuda das imagens acopladas. O que nos comprova tal afirmação é o fato de publicações posteriores da obra virem sem as fotografias, e, mesmo assim, a obra permanecer como objeto de estudo da construção narrativa por si.

O caso nos *parece* confirmar a questão desta relação que um leitor, envolvido com o autor/narrador, apreende sobre a obra. As imagens, que serviriam para estabelecer uma relação de pertencimento a um determinado universo cultural, sustentam, segundo a leitura da crítica literária, a “neutralização do processo narrativo, em prol de um inventário imagético” (Sussekind, 2005, p.12), o que não é confirmado quando percebe-se que a narrativa continua intacta e propiciadora de formulações teóricas mesmo destacada das imagens.

Não se está negando a ausência deste caráter testemunhal em grande parte da literatura marginal, mas isto não garante de forma alguma uma unicidade das obras no que tange à questão. É exatamente essa necessidade de aprofundamento que nos encaminhou a ler a obra de Rodrigo Ciríaco a partir deste lugar do testemunho/caráter testemunhal, e de que modo essa configuração pode nos ajudar a compreender alguns aspectos da obra. Isto é, de que maneira a apropriação do testemunho enquanto forma ou do caráter testemunhal enquanto tom podem ajudar-nos a entender o projeto literário e político empreendido na obra *100 mágoas*?

#### **4.1. O testemunho e o caráter testemunhal em *100 mágoas***

No capítulo *Passageiro do fim do dia: um outro diálogo com o naturalismo*<sup>65</sup>, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio discute a recuperação da temática e estética naturalista na obra do escritor carioca Rubens Figueiredo, e as dobras que esta obra faz na reutilização deste arcabouço artístico que é constantemente recuperado por escritores, cineastas, dramaturgos, entre outros na arte brasileira contemporânea.

No começo do capítulo, Patrocínio articula uma série de perspectivas sobre a utilização do naturalismo em obras contemporâneas, principalmente em obras da

---

<sup>65</sup> PATROCÍNIO. *Cidade de lobos*: a representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo. Editora UFMG, 2016.

literatura marginal, cenário sobre o qual o estudioso tem grande número de trabalhos em anos de pesquisa.

Ao comentar sobre a leitura de Ângela Dias a respeito dessas obras, o autor declara, assim como apontamos acima, uma indistinção entre textos ficcionais e reportagens, ou seja, a autora coloca sobre a mesma égide, textos resultantes de reportagens, de pesquisas antropológicas e textos ficcionais, mas reconhece que a autora os toma como “sintomas de um fenômeno literário e social, [...] conduzidos por um narrador que se esforça na construção de um testemunho” (Patrocínio, 2016, p. 141).

Mais à frente, ainda sobre o parecer de Ângela Dias sobre essa reutilização estética, ele afirma que “estamos diante de um conjunto de obras que *repete em diferença* recursos e métodos de linguagem já utilizados no passado” (idem) [grifo nosso].

Essa repetição em diferença de formatos estéticos por um autor consciente dessa atitude, pois a faz em um esforço por construir determinado tipo de narrador, é o que nos interessa na leitura da obra *100 mágoas*<sup>66</sup>, de Rodrigo Ciríaco. Contudo, enquanto Patrocínio estabelece uma leitura do naturalismo/realismo para pensar uma obra de Rubens Figueiredo, pretendemos pensar de que maneira Rodrigo Ciríaco articula o testemunho/caráter testemunhal para construir sua obra.

O que Patrocínio denomina como repetir em diferença pode ser comparado com o que Carolina Barreto (2011) denomina deslocamentos. O que apontamos é que, ao reutilizar o que poderia ser chamado de neorrealismo, neodocumentarismo, o prefixo *neo* teria que ser compreendido em sua quebra temporal, espacial e social em relação à tradição literária brasileira.

A utilização do testemunho, nesse caso, passaria por uma outra temporalidade e, advinda de outra localidade no que tange ao padrão autoral brasileiro<sup>67</sup>, essa produção desenvolveria uma espécie Pierre Menard suburbano.

<sup>66</sup> Lançada em 2011, a obra apresenta um conjunto de vinte e três contos, os quais podem ser divididos em três partes, como apresentaremos a seguir. É o segundo livro do autor, que já havia lançado, em 2008, *Te pego lá fora*, livro também de contos cuja temática gira em torno do cotidiano das escolas públicas de São Paulo.

<sup>67</sup> Regina Dalcastagnè (2012), revela uma constante no perfil dos autores das grandes casas editoras do país, brancos, hétéros e de classe média. Tal fato, aliado ao perfil montado por Silviano Santiago em 1968, no texto *Vale quanto pesa*, demonstra que, se considerarmos o alcance das grandes editoras e a importância que as mesmas acabam tendo na seleção das obras de relevância no país, a estrutura social da literatura brasileira pouco se alterou.

Assim, força-se uma releitura em diferença, uma releitura deslocada da utilização do arcabouço cultural ocidental assim como ele se dispõe aos autores da contemporaneidade.

Uma reavaliação do par opositor ficção x realidade, matéria profundamente dissecada em estudos literários, principalmente os contemporâneos, é aberta pelo gênero testemunho relido na obra do autor periférico. É o próprio gênero que nos leva a pensar a obra de Rodrigo Ciríaco.

O testemunho surge como importante gênero no cenário latino-americano a partir da criação do prêmio criado pela Casa de las Americas, em 1970. Proveniente de movimentos de emancipação política e tendo se iniciado com relatos da revolução cubana<sup>68</sup>, por volta de 1960, é um gênero literário que, segundo Beverley,

Estava intimamente ligado às redes internacionais de solidariedade em apoio de movimentos revolucionários ou lutas que revolviam em torno dos direitos humanos, do *apartheid*, e da democratização; (Beverley apud Penna, p. 131, 2013)

Outra classificação do texto viria a partir de uma descrição formal dos elementos que o configuram. Podemos ver isso na lista de Margaret Randall, em *La voz del Otro: Testimonio e Subalternidad*:

- O uso de fontes diretas;
- A entrega de uma história não através das generalizações que caracterizavam os textos convencionais, mas por meio das particularidades da voz ou das vozes do povo protagonista de um feito;
- O apagamento do mediador (um informante relata um feito que viveu, um sobrevivente entrega-nos uma experiência que ninguém mais pode oferecer, etc.);
- O uso de material secundário (uma introdução, outras entrevistas de apoio, material gráfico, cronologia e materiais adicionais que ajudam a configurar um quadro vivo);
- Uma alta qualidade estética. (Beverley, Achugar, 2002, p.35)<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> A maioria dos estudiosos apontam como o primeiro testemunho latino-americano *Biografía de um cimarrón* (1966), do cubano Miguel Barnet; entretanto, seria importante indicar o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Maria Carolina de Jesus. Esse apontamento, sobre o qual não nos debruçaremos no presente trabalho, poderá servir para estudos futuros sobre a história da literatura de testemunho no Brasil, a começar como proto-forma, apontado por João Camillo Penna, por *Sertões*, de Euclides da Cunha

<sup>69</sup> —El uso de las fuentes directas;

Temos, a partir dessas citações, duas entradas para pensar o testemunho como gênero. Primeiramente, sua função social, ou seja, de que maneira essa produção discursiva passou a ser encarada como uma maneira de produzir sentido na sociedade. Em segundo lugar, temos um esquema com as principais características do gênero, levando em conta a grande produção de testemunhos latino-americanos por volta das décadas de 70/80.

Diante dos dois conceitos, podemos ver até que ponto alguns contos de *100 mágoas* - principalmente os do começo do livro - podem ser entendidos como emulações de um testemunho, e por qual caminho o autor retoma em diferença essas ferramentas textuais para a construção de significados literários e sociais.

No entanto, é importante fazermos uma pequena diferença entre o testemunho e o caráter testemunhal. Partindo das considerações de Selignmann (2003) e Camillo Penna (2013), poderemos distinguir de que maneira compreendemos essas duas noções, e como elas poderão ser articuladas nos contos de Rodrigo Ciríaco.

Ao tratar sobre o tema do testemunho latino-americano, Camillo Penna, assim como Bervelley, encontra na definição de testemunho muito mais um quadro discursivo do que uma configuração textual.

[...]consiste na entrada no cenário transnacional de um modelo latino-americano de política identitária, que propõe uma forma de expressão intimamente ligado aos movimentos sociais, e marca a irrupção (midiática, comercial, política, acadêmica) de sujeitos denúncia tradicionalmente silenciadas e subjulgados, diretamente ligados aos grupos que representam, falando e escrevendo por *si propios*. (Penna, 2013, p. 96)

Assim, entendemos o testemunho como um quadro discursivo que remete a afirmação de identidades que foram massacradas em regimes autoritários ou não, os quais seguiram, na maior parte dos casos encontrados na América Latina, por uma política neoliberal.

---

—La entrega de una historia, no a través de las generalizaciones que caracterizaban a los textos convencionales, sino a través de las particularidades de la voz o las voces del pueblo protagonista de un hecho;

—La inmediatez (un informante relata un hecho que ha vivido, un sobreviviente nos entrega una experiencia que nadie más nos puede ofrecer, etc.)

—El uso de material secundario (una introducción, otras entrevistas de apoyo, documentos, material gráfico, cronologías y materiales adicionales que ayudan a conformar un cuadro vivo);

—Una alta calidad estética (hablaremos más en detalle sobre este punto cuando nos refiramos al montaje).

Mais do que textos que se encontrem nessa situação (estaríamos falando de grande parte da literatura da América Latina?), os testemunhos são textos que pretendem dar conta de uma realidade opressora a partir de um narrador legitimado, ou seja, um sujeito que tenha experienciado uma situação de injustiça jurídica, política ou social decorrente dos abusos de governos arbitrários.

O testemunho é essa transcrição do relato de um sobrevivente (logo, uma testemunha), de uma situação limite em relação à vilipendiação dos direitos e da condição mínima de vida de determinado grupo social. O narrador se faria *superstes*.

Além disso, juntando essa configuração discursiva ao quadro que Margaret Randall (2003) monta, poderíamos afirmar que essa narrativa abrigaria, na maioria dos casos, o uso da primeira pessoa no que concerne ao apagamento do mediador, ou à suposição de uma história contada em primeira pessoa.

Uma primeira pessoa que serviria como relato de uma experiência social coletiva, por isso o caráter identitário apontado por Camillo Penna. Sendo assim, essa primeira pessoa se apartaria de uma construção individual, ou seja, essa construção remeteria a um sujeito social, uma coletividade, ou, como aponta Achugar, “Se se diz: o “estilo é o homem”, também poder-se-ia dizer “o discurso é o sujeito”<sup>70</sup> (Achugar & Berveley, p. 74, 2002).

Já Seligmann, ao tentar conceituar o uso que faz da expressão “teor testemunhal” indica que o mesmo está relacionado ao testemunho, mas que não pode ser ligado diretamente ao mesmo.

De modo mais sutil e talvez difícil de compreender falamos, também de um teor testemunhal da literatura de um modo geral que se torna mais explícito nas obras nascidas ou que têm por tema eventos-limite. (Seligmann-Silva, p. 8, 2003)

Enquanto o testemunho seria um gênero, um tipo de escrita que se configuraria, como dissemos, por problemas relacionados a um quadro político e dentro de determinada configuração textual, o teor testemunhal de uma obra está relacionada à origem de uma obra ou ao seu tema.

A confecção de uma temática na qual um sujeito ou grupo passariam por uma situação limite (sendo ela de ordem político-social), conferiria um teor

---

<sup>70</sup> “Se ha dicho: ‘el estilo es el hombre’ pero bien se podría decir ‘el discurso es el sujeto’”

testemunhal à obra. O teor testemunhal, assim, indica mais uma situação encenada do que uma conformação do texto.

O escrito mais evidente a recuperar o formato testemunho dentre os contos da obra é o conto “Doces Bárbaros”. Contado em primeira pessoa, o conto mimetiza, utilizando uma linguagem oralizada, um discurso de um presidente latino-americano que é descendente de índios.

O nó narrativo se dá através da tensão estabelecida entre a tomada de poder deste presidente e a oposição estabelecida pelos “brancos superamericanos”

Homem branco superamericano faz campanha contra índio que toma poder no país subamericano. Por baixo dos panos. Descontrolado. Apesar de Índio chegar pelas vias democráticas, santinho na mão, chapa e eleição, invenções do homem branco democrático. (Ciríaco, p. 29, 2011)

O jogo de palavras “superamericano” e “subamericano” aponta para uma tensão entre os países subdesenvolvidos e uma supremacia política e econômica do país de onde os brancos, aqueles que inventaram a democracia, confabulam para manter controle do país “liberto” pelo Índio. A alternância do emprego do nome comum e depois do nome próprio na segunda forma de ‘índio’, ressalta a generalização de uma história particular como metonímia da história social de determinado povo, no caso, índios, o qual aponta para os povos vilipendiados nos processos coloniais e democráticos latino-americanos.

Isso é uma menção direta a jogo político perpetrado por nações de ponta no mapa capitalista para a continuação das desigualdades visando à manutenção de privilégios e riquezas. Dessa maneira, o conto vai ao encontro do que foi indicado como aspecto de um testemunho, no que tange a importância do mesmo em relação aos processos de democratização de países da América Latina.

Índio lembra homem branco que pobreza, eleições e autoritarismo são palavras que não existiam no seu antigo vocabulário. E apesar de ser índio aprendeu, e não abre mão do seu direito democrático. (Ciríaco, p. 29, 2011)

A democracia oferecida enquanto o novo libertador funciona como o dispositivo que distenderá os limites entre o arcaico “antigo vocabulário” e o moderno “direito democrático”, este negado, mas reclamado como o lugar prerrogativo desse sujeito subconsiderado “cidadania pro índio é ter direito de ter seu próprio chão. Cultura, respeito e tradição, na cidade ou no mato” (idem).

O jogo entre o considerado arcaico e o moderno aparece pela tensão revelada na luta pelo poder político. Um sujeito social excluído dos processos legais de disputa política (Índio), reclama seu direito a participar da arena de jogos do poder moderno (democracia), instaurando uma identidade não esperada nesse campo de atuação. Embaralham-se, assim, as posições previamente designadas para cada *sujeito* no campo democrático em disputa.

O testemunho serve exatamente para trazer, ao palco das identidades sociais, um elemento que anteriormente não era contado entre as partes possíveis de atuação política. Dessa forma, o caráter ambíguo desse gênero começa a aparecer tanto como formato, quanto como conteúdo. Segundo Hugo Achugar:

O testemunho se relaciona com a modernidade de uma maneira ambivalente já que se apoia em um dos seus aspectos para desmontar ou desconstruir outro. Penso, segundo o apontado por Matei Calinescu para a modernidade, que no testemunho a burguesa modernidade racionalista, competitiva, tecnológica e jogada ao progresso é desmontada desde a modernidade crítica e autocrítica que aposta a desmitificar o autoritarismo da outra modernidade. Mas o faz desde a racionalidade e crendo que a realização burguesa do projeto de ilustração resultou na destruição, na opressão e no irracionalismo da barbárie a que foram submetidos os demais. (Achugar & Berveley, p. 64, 2002)

Entre os dois projetos de modernidade, o testemunho escolhe o da ilustração, mas o critica, demonstrando suas contradições e barbáries. O narrador, neste caso, não desassocia todo progresso, a que a modernidade ilustrada se jogou, do capitalismo que esse progresso beneficiou. Contudo, é nesse jogo que o narrador se coloca como uma das consequências de todo o projeto de ilustração.

Mais do que isso, o testemunho serve para apontar exatamente até que ponto o progresso é a história da barbárie sobre os outros, ou como diz Achugar (2003), sobre os demais, que são entendidos como excessos, “Índio é retrógrado, impede o desenvolvimento da civilização. O desmatamento, o aumento da produção e a morte por desnutrição de mais de uma centena de crianças em aldeias de Piauí e Dourados” (Ciríaco, 2011, p. 28)

Retirando os dados do real, o narrador vai construindo historicamente uma versão que dá voz àqueles que foram soterrados pelas ruínas do progresso. A metáfora benjaminiana não é gratuita. Na introdução de livro já mencionado, Seligmamm-Silva, ao abordar a temática do testemunho judaico sobre a

experiência dos campos de extermínio, recupera o conceito de história de Walter Benjamin para abordar a questão de uma literatura do choque, do trauma. Uma literatura prosaica que, enquanto reconstrução do trauma, só pode mimetizar, porque o real é exatamente aquilo que não pode ser apreendido, contudo, ao ser falado, deixa-se escapar no discurso.

Sobre a possibilidade de narrar esse passado, essa experiência traumática da modernidade, a história messiânica:

poderia ser escrita sem trair-se como uma falsa aparência de totalidade, mas sim na qualidade de salvação integral do passado: das suas ruínas e destroços, dos mortos, perdedores e assassinados pela evolução catastrófica do tempo, que costuma denominar-se “progresso”. (Seligmann-Silva, 2003, p.19)

Assim, essa literatura do choque, que aponta para processos exploratórios na modernidade ocidental, entra em confronto, não dicotômico, mas dialético, com os frutos desse mesmo processo modernizador. O testemunho é, por sua confecção, um gênero que trabalha no limite entre essas ideias. Não só isso, o testemunho é um gênero que coloca em contato uma série de modos de pensar/agir considerados não congruentes.

Entre a biografia e a autobiografia, disputado pela antropologia e pela literatura, e assumindo modalidades próprias da narrativa e do discurso histórico, o testemunho abre, mais à frente com independência da problemática de gênero, seu próprio espaço. Um espaço de formação discursiva, ou seja, um modo de produção do discurso, determinado pela própria situação histórica de sua enunciação e pela posição que tanto o sujeito de enunciação final como a prevista para o sujeito do enunciado. Ambos os sujeitos pressupõem a constituição e a participação de um sujeito social complexo (letrado, mas de voz marginalizada) na esfera pública<sup>71</sup>. (Achugar, Berkeley, p. 62-63, 2002)

Logo, a própria constituição do testemunho se coloca na margem, como fronteira, entre variados tipos de disciplinas (Literatura, Antropologia, História), entre concepções textuais diferenciadas (literário x não literário), e com um

---

<sup>71</sup> A caballo entre la biografía y la autobiografía, disputado por la antropología y la literatura, y asumiendo modalidades propias de la narrativa y del discurso histórico, el testimonio abre, más allá y con independencia de la problemática genérica, su propio espacio. Um espacio o formación discursiva, o sea un modo de producción del discurso, determinado por la propia situación histórica de su enunciación y por la posición que tanto el sujeto de la enunciación final como la prevista para el sujeto del enunciado asumen en la sociedad. Ambos sujetos presuponen la constitución y la participación de un sujeto social complejo (letrado más voz marginada) en la esfera pública.

realizador que ora é o sujeito de enunciação, ora a coletividade esperada pela própria situação discursiva que o gênero revela em sua gênese.

Sem “uma falsa aparência de totalidade” (Seligmann-Silva, 2003), o testemunho encenado por Rodrigo Ciríaco vai desenhando a modernidade, desenhando “suas ruínas e destroços” (idem).

Esse sujeito que escreve sobre a modernidade, no caso do conto, o presidente indígena<sup>72</sup>, é também um ser dialético, assim como o gênero que o inscreve. Como já dito, a democracia moderna é o lugar onde as tensões desse coletivo metonimizado no personagem vão ganhando contornos. Contudo, mais que só a questão da democracia, a língua é também o lugar de problematização.

Como indica João Camillo Penna (2013) em seu basilar texto “Fala Rigoberta!”<sup>73</sup>, ao reivindicar na língua colonizadora o lugar da colonizado, esse sujeito que se anuncia pelos mortos e sobreviventes contrai um lugar fronteiro, pois cede, pela fala, ao poder do estado autoritário. Contudo, ao se colocar nesse lugar, esse sujeito coloca entre essas duas comunidades (colonizado, colonizador) uma fenda, uma brecha pela qual sua comunidade de origem “retorna, nas fissuras do discurso proferido, na sintaxe imperfeita do testemunho” (Penna, p. 116, 2013).

Os mortos que não podem ser esquecidos no conceito de história de Walter Benjamin, retornam por meio desse discurso imperfeito, dessa sintaxe que bagunça o registro oficial do poder, como uma desobediência linguística barthesiana (Barthes, 1977) que fura o poder pelo discurso, sendo por meio dele que todo o poder se estabelece.

Esse discurso sintaticamente atrapalhado é também trabalhado na utilização irônica da língua no conto estudado. Fundamentado em uma linguagem estereotipada do indígena, o autor coloca em jogo o limite entre a representação do real e a transfiguração mimética dos acontecimentos.

Essa aplicação irônica da linguagem segue o que Seligmann-Silva entende por uma literatura não representacional que preponderou nos séculos XIX e XX. Uma vez que

---

<sup>72</sup> Sabemos que a referência é Evo Morales e que a questão abordada é a da legitimidade do mandato do mesmo, combatida ferrenhamente por grupos da elite boliviana ligados aos interesses norte-americanos de controle dos países latino-americanos.

<sup>73</sup> Texto publicado anteriormente como *Este corpo, esta dor, esta fome: Notas sobre o testemunho hispano-americano*.

Como a ironia, ela [literatura] também pode ser vista como um espaço de auto-reflexão da linguagem, como um médium do trabalho de Penélope de costura e descostura da nossa subjetividade com o mundo, ou ainda como uma oficina de aprimoramento da linguagem, enquanto uma máquina não tanto de representar o real, mas sim de dar uma forma a ele. (Seligmann-Silva, p. 372, 2003)

Ao caráter cada vez mais não representacional da literatura ao longo dos séculos XIX e XX, o autor contrapõe como tentativa de apreensão de um real, o testemunho. Contudo, é exatamente nesse jogo irônico de não representação do real e por meio da linguagem que Rodrigo Ciríaco recupera em diferença o gênero testemunho.

Ao transgredir as regras gramaticais, o escritor localiza uma identidade, mesmo que por meio estereotipado. Contudo, essa identidade coletiva se pluraliza conforme acompanhamos o texto. O que era para ser uma referência direta a Evo Morales, presidente boliviano de origem indígena, alarga-se a uma pluralidade maior de indivíduos devido à alusão a inúmeros símbolos remetentes aos índios americanos – Tupac Amaru, Tupã, a música “one, little two, little three, little indians!”, o filme *Como era gostoso o meu Francês*, entre outros.

A falta do artigo definido - “índio não quer mais papo com presidente branco” (p. 30), “homem branco subamericano aguarda apoio de homem branco superamericano” (p.31) - e a própria designação do ‘inimigo’ (homem branco), são formas já cristalizadas no imaginário popular sobre a fala indígena.

Sobre a pluralização dessa identidade, vale ressaltar um comentário de Camillo Penna (2013) sobre o ensaio de Hugo Achuga (2002) que vê nessa utilização metonímica um caráter exemplar, construindo, a partir de uma etimologia da palavra testemunho uma linha que a ligue ao papel do mártir (2003, p.71).

Camillo Penna aponta que esse pensamento “camufla escolhas e privilegia vidas sobre outras, propondo-as como exemplos” (2013, p. 115). Sendo assim

O protocolo do testemunho supõe um procedimento de *autorização*: sua origem oral autoriza dando-lhe um formato documental de verdade; sua relação com sujeito real autoriza como modelo comunitário; sua relação institucional (com sistema universitário, intelectual, na figura do gestor, da editora, do grupo cultural e político que se reclama do testemunho) o autoriza como veículo político. Daí a impossibilidade de um testemunho apócrifo, o que simplesmente o converteria em ficção, e, portanto, não testemunho. (Penna, 2013, p.115)

A recuperação em diferença do conto cria uma situação de autorização, quando o indivíduo índio, com sua referência no real, desaparece para abarcar uma série de contradições identitárias de povos latino-americanos. As várias etnias evocadas criam, utilizando expressão de Camilo Penna (2013), um testemunho apócrifo, pois não autorizado, e vai além disso. A fabulação de um sujeito *autorizado* confirma a produção divergente do estatuto esperado do texto.

O formato documental de verdade prende-se à manipulação de dados empiricamente noticiados pelos meios de comunicação, como a morte de indígenas por fome, a guerra pelo poder na Bolívia, sem, contudo, se perder nessas referências. O autor embaralha referências de acontecimentos sem ligação direta para promover esse alargamento das identidades, renegando qualquer ranço documental ao qual poderia ser ligado o texto. É um conto que, ao recuperar a forma testemunhal, nega a possibilidade de um teor testemunhal.

Junto a isso, a origem oral, retomando o que já vínhamos discutindo, afirma o caráter ficcional do texto. A linguagem é empregada em diferença pelo autor para ironizar a própria oralidade que se espera encontrar em um testemunho. O contraste não advém da imbecilização do linguajar indígena, que não se dá dessa maneira, mas exatamente por colocar o imaginário do colonizador dessa cultura/língua como o ridículo do texto.

Essa oralização é própria ao gênero. Ela é que garante, segundo Hugo Achugar, “o efeito de realidade” (2002, p.75). Isto é, a oralidade na escrita preserva a voz desse outro cultural que, muitas vezes na história do testemunho latino-americano, era analfabeto.

Mais uma vez encontramos a recuperação em diferença (deslocamento) de um gênero de extrema importância no quadro político latino-americano dos últimos tempos. Onde se esperava o sujeito semianalfabeto ou analfabeto, encontra-se o presidente. O lugar de fala é completamente modificado, e o testemunho passa a ser daquele que tem a fala assegurada por seu lugar enquanto indivíduo na ordem neoliberal.

Contudo, como já apontado, essa oralização, que ironiza o lugar social de uma identidade, devolve o sujeito ao ridículo esperado pelo homem branco, numa afirmação sarcástica desse lugar desprestigiado enquanto social, mas em ascensão na figura do presidente. Coletividade e individualidade entram em choque pelo

ridículo da língua, mas pautada mais pela expectativa de um “homem branco” que estereotipa um sujeito, do que pelo lugar ocupado pelo indivíduo Índio.

Essa utilização do testemunho como gênero a ser recuperado em diferença aparecerá na maior parte dos primeiros contos do livro. Um micro conto chamado *Maria* pode servir de exemplo para o que estamos dizendo, assim como outras questões a serem levantadas.

Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa que recupera a história de uma mulher acusada de matar o filho ao colocar cocaína na mamadeira da criança<sup>74</sup>. A narradora-personagem começa por, ao que apreço em uma primeira leitura, diminuir a importância do acontecido.

Eu não me importo de ter sido acusada de colocar cocaína na mamadeira com leite quente e farinha e não poder falar pra me defender quando ao apresentador de TV me chama de animal monstro assassina buscando o melhor ângulo sobre o meu rosto quando o delegado me algema e me puxa pelos cabelos pra mostrar minha cara chorosa e me chamar de fingida. (Ciríaco, 2011, p. 25)

A falta de pontuação força a uma leitura verticalizada na qual a sonoridade ganha a vez da oralidade. Sendo o conto constituído de um só parágrafo, a aceleração da narrativa força o leitor a primeiro declamar o conto que funciona, metricamente, quase como uma letra de rap.

Essa sonoridade oralizada é já problematizada dentro do conto pela falta de voz dessa narradora diante dos acontecimentos, pois “não poder falar pra me defender quando o apresentador de TV me chama de animal” (idem). Nesse trecho, uma *mise en scene* de vozes é articulada na intenção de questionar o lugar da produção do real por parte dos personagens envolvidos.

A mulher que narra em primeira pessoa é desprovida de voz e, ironicamente, reclama numa linguagem colérica a falta de oportunidade de fala diante do apresentador de televisão. A desigualdade no que se relaciona ao direito de fala, ou seja, ao direito de construir sua versão da história, entra em cena e disputa por um narrador que finge não se importar com o acontecido, mas, já na primeira fala, o que se observa é uma indignação do mesmo.

<sup>74</sup> O caso conhecido como o “Monstro da mamadeira” foi amplamente divulgado pelos meios de comunicação nacionais. Após uma série de graves acusações, foi verificada a inocência de Daniele Toledo. A acusação de cocaína na mamadeira foi forjada por um grupo de médicos que queriam deslegitimar uma outra acusação, esta perpetrada pela própria Daniele, contra um estagiário de medicina que atendeu sua filha dias antes do acontecido. Ver “Inocentada da morte da filha de 1 ano, mãe narra sequelas da prisão”. *Folha de São Paulo*, Cotidiano, 3 de junho de 2016.

Entre a indiferença introduzida pela expressão “eu não me importo”, e a indignação extravasada pela linguagem verticalizada, a demanda pelo direito de contar a própria história parece tomar conta de toda essa parte. A desigualdade dessa voz testemunhal, pois é vítima de uma situação limite, que mais à frente se fará entender, em relação ao apresentador de TV, está inscrita na maneira como essas duas personagens são colocadas na trama.

O apresentador, metonímia dos meios de comunicação, “me chama de animal monstro assassina buscando o melhor ângulo sobre o meu rosto” (Ciríaco, 2011, p. 25). Há, dentro da ficcionalização do primeiro acontecimento, o caso de Daniele Toledo, uma outra ficção, a montagem construída pelo apresentador.

Essa ‘estória’ cria, dentro da ficção, uma fenda que devolve ao leitor que percebe a referência ao real, aquilo que não pode jamais ser relatado, mas que escapa por meio do discurso: o próprio trauma da personagem. O testemunho é ficcional na medida em que o autor rouba a experiência e a transcreve em termos que não podem ser equivalentes ao real. Contudo, ao apontar para a ficcionalização midiática da tragédia, os registros de produção de sentido, ou seja, da construção da história da morte do filho, o conto ganha um relevo mais dramático.

A realidade é questionada exatamente na construção do drama familiar, que nada mais é, ao final do texto, uma construção de outrem que detém a voz contra um sujeito que não tem condições sociais de ditar o próprio destino. É um conto que, ao se apropriar de uma experiência real, põe em cheque o que de ficção essa experiência construiu. Tal noção é corroborada por Luiz Costa Lima, em *Pensando nos trópicos*, no seguinte trecho

O ficcional não tem em seu horizonte a verdade, i.e., seu trabalho não é justificado pela reiteração ou revelação de verdades novas. Significará isso dizer que o ficcional abole a questão da verdade? Absolutamente, não. Apenas se diz que sua contribuição é aí diversa da esperável quanto ao cientista e ao filósofo. [...] não tendo a verdade como horizonte, ele a reencontra em forma de questão. [...] O ficcional se reencontra com a verdade à medida que questiona as práticas da verdade. (1991, p. 51)

Ao trabalhar com a forma testemunho, o conto de Rodrigo Ciríaco não pretende encontrar a verdade do trauma, pelo contrário, no jogo de vozes e posições na sociedade, é a própria construção do real que está em disputa no

conto. O ficcional apreende a questão do verdadeiro para que essa questão se transforme na própria estrutura do texto.

Nesse labirinto fabular, é a garantia de se construir a própria história/estória que está sendo discutida. A partir desse evento traumático que constitui o relato, a indiferença simulada da narradora parece apontar para a própria indiferença como a mesma é tratada pelo apresentador que, além de negar o direito de fala, não reconhece a injustiça perpetrada.

Eu não me importo com o laudo me inocentando depois de trinta e sete dias e o mesmo apresentador da TV se calando ignorando não pedindo desculpas fingindo desconhecer a notícia (Ciríaco, 2011, p. 25)

Mais uma vez iniciada pela expressão de indiferença frente ao fato, o jogo especular das vozes/atenções coloca diante do leitor a inocência, tema caro ao jogo de saber e dizer na sociedade brasileira<sup>75</sup>, da narradora e o esquecimento/fingimento do apresentador.

Ao longo do texto, a indiferença introduzida pela repetição poética da expressão “eu não me importo”, vai ganhando contornos dramáticos. Todo o sofrimento gerado pela prisão arbitrária é relatado: “eu não me importo por ter sido trancada pela revolta das mães presas e por isso ter sido agredida justificada surrada a cara marcada e ter uma caneta enfiada dentro da minha vagina.” (idem).

Mais uma vez uma inversão pode ser percebida por meio da justiça/injustiça introduzida por indiferenciação de culpados e inocentes. As mulheres presas vão justificar, a partir da história contada pelos meios midiáticos, o assassinato da criança, pois, na condição de mães, uma igualdade de direitos parece ser estabelecida entre aquelas que foram punidas socialmente.

A barbárie que se instaura parece trazer o justo preço do crime cometido. Esse comportamento equipara-se simbolicamente à adjetivação do apresentador que marca a protagonista tão fortemente no começo do conto: ao animal, mostro e assassino resta sofrer uma punição equivalente.

---

<sup>75</sup> Podemos, em curto espaço, apontar para o poema *Inocentes do Leblon*, estes, os inocentes, “tudo ignoram” “e esquecem” (DRUMMOND, p. 93, 2010). Assim, como o apresentador de TV, o esquecimento seletivo e a ignorância parecem fazer parte de um perverso jogo de inocentes e culpados nos quadros sociais brasileiros.

Ao final, a indiferença/indiferenciação chega ao clímax quando a narradora demonstra que o processo que a leva a essa indiferença das consequências é um esgotamento das forças emotivas.

A minha soltura na sexta-feira santa pra finalmente ver a pequena cova cheia em contraste com a minha alma vazia. Eu não me importo. Nada mais me importa. Nada. (Ciríaco, 2011, p. 25)

Pela primeira vez há um contraste esclarecedor, diante da pior consequência de todo o processo de injusta acusação, ou seja, a morte do filho, não resta mais nenhuma diferença a ser colocada em jogo. O dano encenado já foi feito e o reparo não é possível.

O evento limite não para por aí. Juntamente com a construção da história midiaticizada do crime, vemos a atuação do estado como interventor a favor da desigualdade de oportunidades, “quando o delegado me algema e me puxa pelos cabelos pra mostrar minha cara chorosa e me chamar de fingida.” (idem)

Uma das mais importantes premissas do gênero testemunho encontra eco na figura desse estado que, a favor da civilização que traz o progresso, perpetra sobre os sujeitos menoscabados socialmente uma punição que passa por uma identificação desses sujeitos com aquilo que deve ser afastado do convívio social.

No jogo de referências entre o conto e o caso criminal, uma diferença não só social se estabelece. Uma desigualdade de gênero também é colocada em questão no texto pelo direito de produção social de significados. O apresentador e o delegado, figuras masculinas<sup>76</sup>, são os que dirigem toda a construção dessa personagem do texto. Chamar a possível Maria, que serve com metonímia da condição feminina precarizada, de “fingida”, coloca em relevo exatamente o direito de falar e dessa fala produzir algum sentido social.

Colocando esse adjetivo (fingida) em destaque, percebemos que o engenho em torno do fingimento dobra-se sobre si mesmo, remetendo-se, numa brincadeira metanarrativa, às posições políticas em cena.

Logo, o que vemos nesse conto é um jogo de situações de fala e de direito a construção de sentido sociais que problematizam, além dessas questões, a própria construção do que seria chamado de real; uma vez que o mesmo é sempre

---

<sup>76</sup> Em referência ao crime, poderíamos dizer que eles assumem o papel do estupro que, no real traumático, instaura-se a partir do médico residente.

a produção de um significado que alia personagens a uma conjunção de lugares e situações específicas.

Se o testemunho tradicional é a tentativa de reconstrução do trauma e, segundo Lacan<sup>77</sup>, o trauma é o real inapreensível, o que o autor estabelece como princípio estrutural do texto é a mecânica das relações de verdade que são fundadoras da percepção real, e até que ponto o real do testemunho não é, também, uma percepção das ficções cotidianas. Sendo assim,

Esse limite entre realidade e ficção não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no “real” para apresentá-lo. Mesmo que pra isso precise de literatura. (Seligmann-Silva, 2003, p. 375)

Invertendo a máxima acima proposta, para apresentar a produção de ficção produzida pelos discursos e lugares sociais, a literatura recupera o testemunho, mesmo que para isso tenha que lidar com a produção do real.

Já em outro conto, *Virado*, percebemos que o foco dá-se, sobretudo, na relação entre governo e sujeito. O morador de rua vê-se na rua pelo motivo de “não ter uma opção” (p. 20). Há uma escrita que se delinea pela oralidade, e a falta de vírgula mimetiza, até certo ponto, a urgência de falar encenada no texto.

A história decorre no momento em que o morador de rua é expulso de onde estava dormindo por conta da realização de um evento cultural no local:

Já não bastava no breu dessa madrugada lôca a gente preocupado para que o nosso irmão não morra vítima de estômago da fome da raiva paralelepípedo na cabeça facada paulada agora vem mais essa merda de Virada? Piada! Zoação. (Ciríaco, 2011, p. 19)

As preocupações genuínas são, além da subsistência básica, o medo da violência generalizada contra os moradores de rua. A identificação dá-se por meio da irmandade desenvolvida pelos mesmos.

Interessante notar que a “Virada Cultural” é um evento com duração de vinte quatro horas e que é descrita no *site* do governo municipal da seguinte maneira:

Inspirada na *Nuit Blanche* francesa, que se baseia na inversão de expectativas, como, por exemplo, museus abrindo de madrugada, em São Paulo, o evento traz programação diversa distribuída por todo o centro. Aqui, a Virada Cultural busca,

<sup>77</sup> LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

antes de tudo, promover a convivência em espaço público, convidando a população a se apropriar do Centro da cidade por meio da arte, da música, da dança, das manifestações populares.<sup>78</sup>

A convivência no espaço público, democratizando a experimentação cultural diversificada da cidade, retira da cena aqueles que dela não participam por serem socialmente estigmatizados. Apropriar-se do centro da cidade, no conto do autor periférico que, é importante ressaltar, também participa/apresenta saraus no evento, relata a contradição da apropriação do centro controlada pelo estado.

Ao se colocar discursivamente no lugar do outro, Rodrigo Ciríaco consegue inverter a lógica do evento, demonstrando que a promoção de convivência em espaço público também pode revelar as contradições discutidas neste trabalho.

Com relação a esses prejuízos, o narrador continua:

Um mar de gente chega invadi nosso espaço bagunça arma o barraco derruba água vinho cachaça e cerveja passa por cima da gente chuta nossa cabeça e acha tudo isso um barato? Escrotismo virou diversão? Pra quem caralho? “ah mas a gente não quer só comida?” quem disse que não porra? Enche primeiro aqui óh o meu prato e depois libera a Gomorra. (Ciríaco, 2011, p. 19)

A cidade, ainda que mais compartilhada, e ainda se baseando - segundo o anúncio do evento - em ideais europeus civilizadores, resolve suas contradições sociais por meio da violência. O espaço dos desabrigados, a rua, é assaltada por uma multidão à procura por festa, e a invisibilidade dos moradores da localidade é acentuada a cada nova ação efetuada na remoção.

Para que o espetáculo ocorra, vêm policiais “Pra limpá revitalizá higienizá arrumá o espetáculo. Política de Estado; exclusão” (Ciríaco, p. 19). A sequência de verbos referentes ao processo de remoção denuncia o falso discurso de limpeza do centro urbano com o intuito de torná-lo mais vivível, uma vez que as vidas ali são retiradas à força: “Primeiro vem os cão. Na cólera. Sem colêra.” (Ciríaco, p.19) A Polícia, comparada com cachorros raivosos, exerce a política de exclusão anterior anunciada. Logo após, os lixeiros vêm para limpar o ambiente e “vão recolhendo tudo roupa comida cobertor colchão “não não!” até documento vai tudo tudo pro lixão “nããããoooo...” e não pode falá nada não” (Ciríaco, p. 20).

<sup>78</sup> <http://viradacultural.prefeitura.sp.gov.br/2014/a-virada/> (acesso em 27/11/2014)

A dor é registrada e ampliada pela cena que mais parece uma guerra na qual somente um lado batalha. O outro, indefeso e encurralado, só acompanha a destruição de seus poucos pertences e lamenta a tragédia. A falta de direitos é explicada na negação de resposta dos moradores de rua. A voz suprime-se por negligência e até opressão do Estado, quando este, na figura do policial, é a ameaça a ser evitada:

E aí de quem se atrevê a encará. Você pode até pensa vai lá pro xadrez-prisão tchi-tchu-tchu-tchu não. Nosso negócio não se resolve assim no porão infelizmente não é sempre na bala. Que não sai pela culatra tiro que vem só de um lado no silêncio da calda. (Ciríaco, 2011, p. 20)

O tiro que não erra metaforiza a execução com sucesso dos desmandos e inúmeras mortes de moradores de rua e de periferia. Algumas das intransigências descritas no conto encontram eco nas periferias dos grandes centros urbanos. Assim, o pobre teve sua identidade formada como uma grande multidão homogênea, sendo o destino da mesma, em muitos casos, o mesmo destino dos que ocupam o centro da cidade por falta de moradia ou condições.

No final do conto, o morador de rua revela um interlocutor para sua narração, ao que tudo indica, outra pessoa que se embebedou demais na festa e dormiu ao seu lado. Essa dobra na narração reforça a diferença entre a experiência dos moradores e outro tipo de vivência da cidade, pois, como afirma o próprio narrador, “mas agora vai se levantá ir pra casa e sumir. De volta a sua vida vazia. Mas com cama colchão banheiro geladeira fogão. A gente não. A gente fica” (Ciríaco, 2011, p. 21).

Como já havia sido apontado na leitura do primeiro conto, é importante ressaltar a forma pela qual o testemunho, gênero recuperado em diferença pelo autor, demonstra as contradições do processo modernizador, que alará, junto ao discurso de progresso, um vetor de apagamento e destruição.

Outra característica marcante é de que forma a linguagem, que é completamente oralizada, vai funcionar neste texto. Diferente do uso da oralidade em *Doces Bárbaros*, em *Virado*, ela se revela como um fator demarcador de territorialidade. Não espacial, mas cultural.

A informalidade encenada, entre outros, pelo uso de infinitivos acentuados no final ocupando a sonoridade do ‘r’, demarcam uma condição social específica. Além disso, há uma demarcação da pronúncia de certas palavras que nos levam

crer que a intencionalidade é apontar um tipo de origem/escolaridade específicos do narrador. Os vocábulos ‘colêra’, ‘lôca’, entre outros servem como ferramentas da língua manipuladas pelo autor para alcançar a impressão de oralidade excessiva.

Um outro aspecto ainda não apontado e que perpassa os três contos analisados, é o fato da hibridação dos gêneros literários conto e testemunho. Os três são apresentados como contos. Na contracapa do livro, Érica Peçanha informa que Rodrigo Ciríaco “está se especializando em contos, feitos para serem apreciados em silêncio e igualmente lidos em voz alta e performatizados” (Ciríaco, 2011).

Como já insistentemente apontado neste trabalho, a recuperação do testemunho enquanto gênero se dá em diferença. Seria um erro trabalhar esses contos apenas pelo viés do teor testemunhal, pois se perderiam variadas especificidades textuais, como comprovamos a partir da leitura desses três textos.

A mistura de gêneros não é uma ferramenta inovadora, mas aponta para uma constante dentro do quadro da literatura contemporânea. Biaggio D’ângelo, em artigo encontrado na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*<sup>79</sup>, constrói um correlato entre a construção de uma cultura híbrida, assim como afirmada por Garcia Canclíni (2015), e a hibridação de gênero como suporte capaz de enunciar uma condição fronteira dessas culturas no quadro de desenvolvimento social contemporâneo.

Há algumas décadas, nota-se nas manifestações culturais contemporâneas, a insistência para uma redução das fronteiras entre os esquemas tradicionais de taxonomia dos gêneros literários. A consequência inevitável dessa diluição das fronteiras e o fortalecimento do hibridismo como necessidade de renovação cultural perante os novos paradigmas estéticos, além da presença de olhares multiperspectivos, como a cultura de massa, renovação dos processos da oralidade, a inclusão dos procedimentos hipertextuais. (D’ângelo, 2009, p. 174)

Essa recuperação do esquema formal do testemunho em alguns contos do texto vai ao encontro da utilização desse esquema textual em vários textos da poética marginal contemporânea. Contudo, ao utilizar o esquema para desvirtuá-lo por meio da ficção, ou seja, do questionamento do estatuto de verdade que o testemunho procurar alcançar, Rodrigo Ciríaco desvirtua o processo,

---

<sup>79</sup> V.11, Nº 14, 2009

proporcionando um outro lugar para esses contos, estes que já não podem mais ser apreendidos como confessionais, na medida que a voz de um presidente indígena, de uma mulher injustiçada ou de um mendigo são os índices de uma alteridade impossível de ser ultrapassada.

O procedimento hipertextual, ou seja, esse procedimento de borrar a taxonomia dos gêneros para oferecer uma multiplicidade de interpretações, funciona como o lugar da margem como a fronteira onde vários regimes de escrita se contaminam.

Certamente, a “contaminação” descreve o dinamismo da produção literária e, como afirmava Tyanianov, a passagem de temas e motivos de um gênero ao outro, ou os canais de permeação, as marcas comuns a gêneros distintos, constituem a vitalidade autêntica do fazer literário. [...] utilizando certos materiais e escolhendo lugares específicos do imaginário, o autor modifica, renova, inventa gêneros novos. (idem, p. 181)

O autor, ao inovar pelos canais de permeação, desafia os horizontes de expectativa do leitor ávido por literatura testemunhal. Não há identidade entre autor e personagens. Nos contos que trabalham o testemunho enquanto gênero, os protagonistas são sempre de uma realidade social diferente da do autor.

#### 4.2. A vingança como resistência ao dano

Uma outra relação com a noção de real, que não a vinculada ao conceito de ficção, perpassa toda a obra de Rodrigo Ciríaco. O trauma psicanalítico, uma ferramenta conceitual recorrente no estudo das relações de verdade estabelecidas pelo gênero testemunho, entrará em jogo a partir das inúmeras mágoas que aparecerão ao longo do livro.

É importante ressaltar que não pretendemos fazer uma análise psicanalítica aprofundada da obra, mas compreender até que ponto esses conceitos podem ajudar-nos a compreender as verdades da obra.

Não se trata de psicanalisar a literatura, pois o testemunho, como vimos, é não apenas *superstes*, ou seja, a voz do sobrevivente, mas também *testis*, enfrentamento jurídico com o real (sem aspas!) a reivindicação da verdade. (Seligmann-Silva, p. 383, 2003)

Tal reivindicação da verdade será, como já apontado, a verdade que a obra trará a partir da construção de personagens *superstes* e narradores *testis*, ou seja,

experiências traumáticas narradas em primeira pessoa, ao encenarem um testemunho das barbáries do sistema capitalista moderno; e a descrição de eventos limites por um narrador que testemunha as dores de personagens em situações de sofrimento.

Para esta pesquisa, o lucro em trabalhar com esse conceito é o entendimento da maneira como a mágoa pode tornar-se um núcleo de experiência em torno do qual o livro, como um projeto literário, irá se movimentar.

O título do livro, *100 mágoas*, estabelece uma artimanha sonora entre a falta desse sentimento que, segundo o dicionário online Michaelis, significa, na terceira acepção do vocábulo “Ressentimento causado por indelicadeza, ofensa ou desconsideração”<sup>80</sup>, e um excesso de traumas que perpassarão as relações narradas nos contos.

Ainda que em sentido figurado, percebemos que essa mágoa que percorrerá os contos está ligada ao tipo de ofensa que pudemos perceber nas leituras que desenvolvemos, o que gerará um ressentimento (palavra com a qual discordaremos a seguir) em relação à situação na qual o ofendido se encontrará após o agravo.

Segundo Maria Rita Kehl (2015), mágoa e ressentimento são respostas psíquicas que se diferem entre si, pois, enquanto o ressentimento sugere que o ofendido fique preso a um sentimento de perda que nunca é superado, a mágoa:

É a dor de uma ferida narcísica que ainda não deixou de sangrar. Pode ser comparada ao luto: tempo de reparação de uma perda, de desligamento da libido em relação ao objeto perdido, de reconstituição do narcisismo secundário depois de uma queda, uma perda, um fracasso. (Kehl, p. 25, 2015)

Entre o ressentido e o magoado cabe a superação do luto, e não só isso. O ressentido entende a perda como uma consequência dos atos de outrem, não podendo assim se responsabilizar e nunca superar o acontecido. Essa falta, no ressentido, “é interpretada como prejuízo” (2015, p. 13).

Em um primeiro momento, poderíamos dizer que os narradores intradiegticos dos contos analisados na primeira parte seriam narradores ressentidos. Contudo, e essa é nossa hipótese, o desenrolar do livro vai modificando uma posição de prejuízo jurídico, cuja resposta em ato é adiada, para

<sup>80</sup>Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/m%C3%A1goa/>. Acesso em 07 de janeiro de 2018.

um enfiamento, mesmo que silencioso, dos prejudicados contra os que prejudicam.

Essa revolta é o resultado de uma construção de mágoas as quais pouco a pouco pulam do estado de luto pleno que “incapacita a pessoa magoada para fazer novos investimentos, porque toda libido está concentrada na cicatrização da ferida” (Kehl, 2015 p. 25), para uma posição de combate, no sentido de superação das faltas provocadas pelo acontecimento gravoso.

Com exceção do primeiro, os contos lidos apresentam a primeira situação. Um luto permanece por imposições impossíveis de serem superadas, porque se apresentam em desigualdade descomunais de força. Tampouco há ressentimento nos casos, pois:

O ressentimento não se confunde com a revolta silenciada nem com a resignação forçada que se produz sob regimes totalitários ou sociedades fortemente estratificadas. A *vida nua* não produz ressentimento; ela é a vida humana desprovida de condições de humanidade, limitada à reprodução da sobrevivência biológica – como na escravidão, nos campos de concentração ou em situações extremas. (Kehl, 2015, p. 21)

Exclusão violenta do espaço público, violação dos direitos de defesa e exposição caluniosa poderiam entrar como situações extremas de uma posição de luto que ainda espera por ser sanada. É possível notar uma impossibilidade de defesa na atitude desdenhosa, que depois se converterá em desespero explícito no conto *Maria*. A expressão “eu não me importo” ratifica, ao mesmo tempo, a importância do fato enquanto trauma a ser superado, como a impossibilidade de reparação imediata das consequências.

Já no conto *Virado*, o personagem deixa claro, diante da violência policial, a inviabilidade de qualquer revide, “Ai de quem se atrevê a encará [...] Nosso negócio não se resolve assim no porão infelizmente não é sempre na bala.” (Ciríaco, 2011, p. 20). Esses narradores *testis* que predominam na primeira parte do livro colocam-se sempre como aqueles que estão em uma situação da qual não há escape.

O microconto *O sonho de Leni* poderá traduzir esse sentimento de frustração latente do qual falamos:

O meu sonho é mudar para uma casa que tenha piso pros ratos não invadirem mais o meu barraco de madrugada e morder os dedinhos dos pés dos meus filhos. (Ciríaco, 2003, p. 23)

Nesse conto, a ferida que o luto tenta superar repousa sobre a mágoa da mãe ao ver os filhos sofrerem com a miséria instaurada no barraco. O contraste se dá por meio do sonho de uma casa e a realidade do barraco, este último servindo como o símbolo da penúria social com a qual a personagem, mais uma vez uma mãe, convive.

Entretanto, é interessante notar que não há uma culpabilidade que paralisa a vida da personagem. O conflito narrativo acontece exatamente pelo movimento contrastante do sonho em meio à pobreza. É o sonho que faz da personagem alguém além dessa condição. Há o luto, mas há também a luta.

Aquilo que é interpretado como prejuízo reaparece como investimento simbólico de uma situação da qual se deve sair.

Os membros de uma classe ou de um segmento social inferiorizado só se ressentem de sua condição se a proposta de igualdade lhes foi antecipada simbolicamente, de modo a que a falta dela seja percebida não como condenação divina ou como predestinação – como nas sociedades pré-modernas – mas como *privação*. São os casos em que a igualdade é “oficialmente reconhecida, mas não obtida na prática” que produzem o ressentimento na política. É preciso que existam pressupostos simbólicos de igualdade entre o opressor e oprimido, entre rico e pobre, poderoso e despossuído, para os que se sentem inferiorizados se ressintam.

Mas uma condição deve estar presente aqui: é preciso também que a igualdade da lei democrática seja interpretada como dádiva paterna dos poderosos e não como conquista popular. (Kehl, 2013, p. 23)

Essa longa citação nos ajuda a entender o que estamos afirmando sobre os contos já citados. A mágoa que os percorre não se iguala ao ressentimento, pois não paralisa a ação por meio de uma frustração remetida incessantemente à falta de um outro que nunca reestabelece o lugar de direito. A revolta ou é interdita por meio da desigualdade política (*Maria*), ou é simbolizada no confronto histórico (*Doces Bárbaros*), ou é ressignificada no investimento pessoal através de um desejo (*O sonho de Leni*).

As privações às quais são lançados os protagonistas têm em comum um outro que não reconhece dos narradores de gozar de uma vida melhor. O pressuposto simbólico de tal demanda aparece no testemunho como a modernidade ocidental que oferece o direito equânime de satisfação das expectativas sociais e pessoais.

O conto que fecha uma série de sete “testemunhos” no começo do livro é exatamente o que, por meio de um parônimo, se aproxima do título do livro. *Sem mágoas* é o desabafo enraivecido de uma amante abandonada por um escritor “pseudo-artista-cidadão” (Ciríaco, 2011, p. 51). O próprio conto começa por uma forma de introduzir o desabafo:

Sim, eu sei que é o fim. Também acho que podemos ser amigos, enfim. Preciso apenas lhe dizer algumas últimas palavras pra, sabe, não ficar nenhum ressentimento em mim. Posso? então é assim. (idem)

O fim do relacionamento marca a mágoa a ser curada pelo desabafo, pois, para que não reste nenhum ressentimento, é necessário colocar em ordem esse dano causado por um outro através da fala. Essa característica remete a uma espécie de terapia psicanalítica em que a fala é capaz de desvendar as reais questões que estão por trás de uma existência em formulação.

A partir desse enunciado, a protagonista vai tecendo uma série de insultos ao ex-companheiro que passam pelo ataque à capacidade sexual do parceiro:

Eu não vou mais sentir falta do seu corpo da sua nuca da sua boca do seu pinto seu pinto é pequenininho seu lixo transar com os outros caras é muito mais gostoso do que transar com contigo eles me dão muito mais tesão muito mais prazer eles me fazem gozar uma duas dez vezes coisas que você nunca conseguiu saber eles me levam nas nuvens e você só queria cama cama cama (idem)

O ataque é virulento e indica uma profunda mágoa pelo rompimento do relacionamento. O ataque baseia-se no orgulho sexual masculino, e a comparação feita tem por objetivo inferiorizar o escritor-amante diante do mundo que o cerca. A escolha da profissão do ex-namorado não é gratuita. A adjetivação de artista-cidadão repousa em alguma imagem intentada pela narrativa de uma relação direta entre literatura e sociedade.

Interessante notar os contos anteriores a esse, cuja temática circulará em torno de relações sociais opressoras, ou vivências sociais miseráveis. As mágoas anteriores serão as que um possível artista-cidadão tematizaria em suas obras. Contudo, o primeiro adjetivo colocará em evidencia a falsidade desse pseudo-artista-cidadão.

Essa falsidade repousa na demagogia desse sujeito que não consegue “assumir compromissos responsabilidades encarar a realidade como todas as

“pessoas fazem todos os dias, seu merda” (Ciríaco, p. 52, 2011). Critica a dissociação entre obra e prática, tema muito caro aos escritores da literatura periférica<sup>81</sup>.

Ao final do violento desabafo, a protagonista pode seguir sem nenhum ressentimento “E aí, amigos? Olha, da minha parte sem mágoas, tá? Era só isso.” (idem). O que pode ser lido como um final irônico, através de um olhar psicanalítico, faz todo o sentido. Uma vez que a falta foi exposta, o gozo por meio da vingança se dá e a personagem vê-se pronta para um novo começo. Maria Rita Kehl reconhece na vingança uma forma de sobrelevar o prejuízo psíquico.

A vingança é um meio de gozo? Creio que sim [...] só que a vingança se deve gozar de uma vez só [...] é inegável que a vingança seja uma modalidade de gozo fálico – mas dela não se pode gozar sem sujar as mãos. O vingativo que não se vinga, que espera ser ressarcido pela justiça divina sem se implicar com seu desejo de vingança está se condenando ao ressentimento. (Kehl, 2013, p. 27)

Com o desabafo, há vingança de uma vez só. Para se chegar ao gozo fálico através da vingança, único possível para a preservação do ser, uma contaminação do sujeito com as questões morais (lei) é necessária.

Esse gozo comprometido com a lei pode ser visto nos contos que compõem o que entendemos ser uma segunda parte do livro. Todos girando em torno do tema amoroso, parecem distanciar-se do tema da mágoa, contudo, há uma ligação entre mágoa e vingança, a partir da psicanálise, que parece permear todos os textos encontrados nessa segunda seção.

Essa relação entre mágoa/vingança, gozo/lei pode ser encontrada no conto *Amor compartilhado*, no qual um ato sexual vai sendo descrito em primeira pessoa por um amante que junta “A fome e a vontade de comer”. (Ciríaco, 2011, p. 57)

É necessário lembrar o que dissemos sobre a mágoa interromper a energia libidinal por investir na cicatrização da ferida. Assim, interrompido esse investimento psíquico, o desejo fica em suspenso até que o sistema psíquico se reequilibre. A relação entre as várias mágoas - *100 mágoas* - e a anulação das

<sup>81</sup> Sérgio Vaz, no *Manifesto da antropofagia marginal*, diz sobre o artista engajado:

“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. (VAZ, 2011, p. 51)

mesmas será encenada nesse jogo vingativo que se dará através da passagem de uma posição de impossibilidade de vingança, mesmo que travada pela linguagem, e o alcance do gozo fálico<sup>82</sup>, ou seja, o gozo intermediado pela lei.

Voltando ao conto, a vontade de comer, encenada pela descrição bastante detalhada do ato sexual, “Você, deitada, me aguarda. Pernas dobradas. Travadas. Me aproximo. Alí-as em calma. Dos pés as coxas.” (idem), vai enredando o leitor numa tensão sexual crescente à medida que o ato vai ganhando contornos mais explícitos “Eu deslizo até sua buceta. Você veste uma calcinha preta. A coloco de lado. Na minha boca, a sua divisão.” (idem), ou “Abaixo minha cueca. Preparo pra me investir em você. Nem tiro a calcinha. Gosto assim, raspando meu pau, com ela de lado” (p. 58).

Após essas inúmeras descrições do desenrolar do sexo, o gozo físico parece contemplar um livre desejo amoroso.

No descampado, em disparada, você gritando “não para, não para, não para”. Não paro. Não paro. Não ahhhhh... Não paro. Estou paralisado, quebrado, perdidos. Eu e você. Gozados. Sobre a mesa, jogados. (Ciríaco, 2011, p. 59)

A liberdade descampada do prazer finaliza paralisando o ato sexual que termina por estontear os amantes, que ficam perdidos. Contudo, logo após a descrição do orgasmo, o narrador-personagem reconhece, pelo gozo, a restrição da lei, “pego o relógio, confiro. Vou até o seu ouvido: ‘preciso ir. Seu marido deve estar saindo do trabalho’. Merda. ‘Tudo bem’, você responde” (idem).

O tabu a ser superado é a noção monogâmica que - já colocada em questão desde o título - o jogo instaura-se no compartilhamento do prazer obtido pelo ato sexual e pelo compartilhamento não consensual da parceira. O gozo se dá e, no instante seguinte, é negado pela quebra de expectativa em relação a uma ligação amorosa mais convencional.

Como já foi dito, não queremos com essas análises nos aprofundar nas relações psicanalíticas de cada conto como objetivo central do estudo, mas entender como essa mágoa social é encenada por meio de um projeto literário que

---

<sup>82</sup> O gozo fálico é, segundo Lacan, o gozo introduzido pela lei, ou seja, pela entrada do sujeito no mundo simbólico (LACAN, 1988). Esse gozo é o substituto do gozo do ser, o qual teria como princípio a aniquilação do ser, pois é regido pela pulsão de morte. O gozo fálico, assim, garante a permanência do ser no campo da existência, ao limitar a satisfação dos desejos.

almeja levantar a questão da mágoa como cessão da libido e seus possíveis desdobramentos nas relações sociais/pessoais.

Parece-nos muito significativo que esse tema do orgasmo como metáfora do gozo psicanalítico fique entre a primeira parte, na qual predominam narradores “sobreviventes”, em que uma mágoa parece manter latente um desejo de superação, e a terceira parte, na qual o afastamento, a partir o narrador em terceira pessoa, cria *superstes* que narram atos de vingança que apontam para uma volta desses sujeitos sociais para o campo do desejo.

Ainda sobre essa segunda parte, podemos notar o tema recorrente da relação sexual e de um símbolo que a retiraria das condições normais de satisfação. O desejo de dois cachorros, através de um conto dramático, no sentido do formato dialogal, aparece, assim como o último conto analisado, como uma surpresa ao leitor<sup>83</sup>.

Somente no fim do diálogo entre os dois animais (os dois “machos”), percebemos que a proposta de sexo anal só poderá redundar em privação que se manifesta por intermédio da senhora que os acha uma “cambada de cachorros sem-vergonha” (Ciríaco, 2011, p. 70-71).

Além da surpresa pela espécie colocada como protagonista do ato, a questão da homossexualidade é um fator que tenciona toda a narrativa a partir do momento em que o leitor ainda não sabe que se tratam de dois cães. Os personagens mesmos ressaltam essa situação no decorrer do diálogo “– Ué, tá curtindo o meu pau e não é viado? – Nem a pau” (idem, p. 70). A negação, que aparece após o reconhecimento do prazer, aponta para a problemática desse gozo que parece sempre transgredir a lei simbólica.

Traição e homossexualidade são tratadas como esse ato de busca de um prazer que irá perfurar o sistema simbólico, a lei, a moral, o superego. Como espelho dos textos que estão por vir, a expectativa social é recusada em prol da satisfação narcísica do sujeito. O gozo se coloca como reparação da mágoa sofrida.

Na terceira parte do livro, a temática social volta a ser o centro dos textos, mas agora com a predominância dos textos em terceira pessoa. Assim como a

---

<sup>83</sup> Achamos importante apontar a fragilidade da imagem, que não ganha potência poética no desenrolar da história, contudo, o objetivo, nesta parte, é perceber as formas utilizadas pelo autor para encenar as relações libidinosas e sua relação com o trauma/vingança.

segunda parte, não há apenas a fala terapêutica que reencena o trauma sofrido. Os personagens se vingam da situação em que se encontram, alcançando o gozo e se afirmando enquanto sujeitos do desejo.

É muito importante ressaltar que o tema do trauma foi e é muito importante para o estudo do desenvolvimento do gênero testemunho. É necessário entender que o esforço de análise aqui apresentado repousa na crença que há uma constante no livro no que se refere ao trauma enquanto mágoa e a superação desse trauma como vingança. Ou, como apontamos mais acima, não é um esforço para psicanalisar a literatura, mas procurar a produção de verdade da obra. Verdade entendida como construção linguística e cultural por meio de um projeto consciente.

No conto *O pulso ainda pulsa*, podemos ver a outra face do que indicamos ser uma das características mais apontadas pelos críticos a respeito da literatura marginal, o teor testemunhal. É válido lembrar que Seligmann-silva referência descreve teor testemunhal como textos que tenham nascido ou que tematizem situações limites.

A história narra o desespero de José Benedito, vulgo seu Dito, líder comunitário da ocupação da Tiquatira, que vê a ocupação ser destruída por um incêndio acidental. No começo do conto, o sentimento de abandono toma conta da descrição do personagem:

Na porta do bar, um copo segura um homem.  
Na verdade, quem o visse assim parado na porta do bar esquina da Rua Quranás com Rua 24 de Fevereiro não veria o copo, não veria o homem. Apenas um corpo negro, escuro, sustentando farrapos; um cheiro forte de fumaça impregnando o azulejado e os olhos castanhos, vermelho, marcados com o resto da visão do que foram barracos. Quem olhasse para ele naquela noite, fosse por um minuto, posse por horas, veria sempre a mesma coisa: cinzas. (Ciríaco, 2011, p. 87)

Há uma fusão entre o personagem e a ocupação da qual é um dos líderes. As cinzas restantes dos incêndios parecem caracterizar o estado de ânimo no qual se encontra o protagonista. Cheiros e formas se misturam para associar um estado de abandono social a uma figura que parece abandonada emocionalmente. Tudo parece difuso, pois nem o homem, nem outra coisa parece ter uma silhueta observável, o que o narrador constrói é um quadro em que apenas as impressões do incêndio permanecem no cenário e nas pessoas.

Apesar desse estado quase catatônico no qual se encontra o personagem, ele demonstra uma clareza muito grande em relação aos processos sociais que o envolvem. Ciente de sua condição, ao fazer um levantamento de quantas ocupações foram destruídas pelo incêndio acidental nos últimos tempos, Benedito porta-se incrédulo do acaso que a situação encerra.

Não importa o quanto digam que foi acidente [...] Seu Benedito, veio de guerra, que sempre foi líder nato nesta selva de pedra, sabe o quanto vale um terreno nesta terra. [...]  
 “Treze incêndios acidentais nos últimos dois anos? Parece brincadeira...” (p. 88)

A falta de controle sobre a situação geral parece abater-se sobre todos. Mães ajoelham-se para reza. Homens desistem de ir ao trabalho para tentar apagar o fogo. Seu Benedito, pela sua experiência, entende a inutilidade de tal tentativa, “tudo é em vão, a fogueira é insaciável” (idem).

Essa figura que é só cinzas e que permanece tomada pelo sofrimento da situação, só deseja se entregar ao abatimento e chorar (p. 89). Contudo, uma cena constrangedora transforma o sofrimento em obstinação, mudando o quadro de acolhimento do luto em esforço pela sobrevivência.

Se pudesse seu Dito sentava, encostava na parede, e chorava. [...] Uma luta de anos consumida em segundos, espalhadas como pó pelo chão.  
 Não pode, de longe, um de seus filhos caminha, o avista. [...]  
 - Pai, meu caderno queimo. Como que eu vou estuda amanhã?  
 (p. 89)

Diante da demanda do filho, não há a possibilidade de entrega à derrota. Nesse momento, a situação limite é salientada não só pela questão da moradia, mas pelos problemas que a própria destruição da luta de anos gera, a falta do estudo como possibilidade de crescimento pessoal. Somente o amor pelo filho, metonímia das relações com o restante dos moradores da ocupação, resiste ao trauma. A solidariedade, com apontado sobre um caráter de bem-estar na periferia surge como possibilidade de vivência.

Seligmann-silva, ao descrever a diluição do Eu em uma situação extrema na qual a preocupação mais importante são os de sobrevivência básica, salienta que o reino da morte se instaura sobre o da vida, pois ele mata a própria morte ao infectar a vida com a destruição e a cessão do desejo (Seligmann-Silva, p. 93, 2000)

Esse eu que se diluiria pela onipresença da destruição do desejo além do de sobrevivência aparece no texto em forma de demanda simbólica do filho. A educação, assim, funciona como o dispositivo que restaura o sujeito à condição de desejante e o força a pular o estágio de luto em prol de uma afirmação da coletividade que o cerca.

A resposta é direta “Pai já deixô alguma coisa faltar?” (Ciríaco, 2011, p. 87). A palavra final, ‘faltar’, é superada pelo esforço desse sujeito que se ancora mais na demanda social, tanto como pai, quanto como líder comunitário. O ressentimento contra a não acidentalidade do incêndio se transforma em luta perseverante por direito social de existir.

O vazio nos bolsos, o aperto no estômago, mas com garra e coragem. [...] para improvisar trabalho, roupas, alimentação. Resolver os problemas da escola, saúde, documentação. Tudo precisaria de muita solidariedade, luta e cooperação. Entre sal família, amigos e vizinhos era o que não faltava. Não. E novos. Novos planos de ocupação. Afinal, não havia outra solução. O abandono dos governos, a insensibilidade aos apelos. Os seus direitos garantidos em constituição. Não. (Ciríaco, 2011, p. 87)

Contra o abandono do governo, não há uma posição de passividade, não há uma espera da igualdade, garantida pela constituição, como dádiva concedida pelos poderosos. Mas, sim, a democracia como luta pelo ideal social, que toma o lugar do desejo de igualdade impedido pela negação da moradia em prol dos interesses do capital. A invasão funciona como a vingança que transgredir a lei da propriedade privada. O investimento da libido sustenta-se numa afirmação coletiva de desejos.

Não à toa o conto tem por nome *O pulso ainda pulsa*. Entre as pulsões que engendram a narrativa, prevalece a pulsão de vida, que desbanca a destruição total do ser oferecida pela pulsão de morte e, no meio da vida, forçada à sobrevivência básica, encontra o caminho do desejo para um lugar social mais digno.

Por último na lista dos exemplos trabalhados, uma amostra desse teor documental como encenação dessa superação do trauma, mas no campo pessoal, será analisado no conto *Pecado original*.

Conta-se a vingança de uma menina, trabalhadora doméstica que, humilhada pela patroa, vinga-se no filho da mesma. A querela se dá, pois, a menina, não nomeada, come a casca de maçã que o filho da patroa rejeita. A

mulher, indiferente à doença da menina que, no momento, encontra-se muito debilitada, ameaça demiti-la se algo semelhante voltar a acontecer.

Com onze anos de idade, a menina foi encontrada pela “mulher do carro importado” (Ciríaco, 2011, p. 101) trabalhando em um semáforo, e logo recebeu a oferta para trabalhar em uma casa que tinha “televisores, videogame, coisas que ela nunca teve a mínima aproximação” (p. 102). A relação estabelecida pelas duas personagens principais baseia-se na exploração do trabalho infantil e na indiferença repetidamente tematizada pela cultura brasileira entre empregados e patrões, principalmente nas relações em que domésticas moram “de favor” na casa de seus empregadores.

A expressão “como se fosse da família”, afirmação que esconde as enormes desigualdades sociais existentes entre domésticas e empregadores, é representada explicitamente pela hesitação da patroa em relação aos direitos que a menina teria ao concordar (ela e a mãe), em trabalhar morando na casa da patroa<sup>84</sup>.

Educação pública, direito a visitar a mãe nos finais de semana são negociados para privilegiar os interesses da empregadora, que fica feliz em saber que a menina já tem experiência em cuidar da casa, pois “cuidava dos irmãos. Lavava roupa, louça, empacotava balas e ainda azia comida. Era prendada” (idem).

Toda essa caracterização da personagem principal e das condições em que ela se encontra reforça uma ideia de prejuízo social que serão extenuadas quando, no meio do conto, descobrimos que, como o personagem do conto nome do conto, a menina vive em uma ocupação em Porto Alegre. A descoberta desse fato se dá exatamente no momento em que a família está sendo removida de sua moradia.

No domingo, muita gritaria. Moradores acordaram às cinco da manhã com um batalhão de choque na porta da favela. Mais de cem homens pra retirar menos de cinquenta famílias. Escudos, coletes, capacetes, spray de pimenta, bala de borracha, bombas de efeito moral e até fuzil. O juiz concedeu o despejo, a PM veio executar a reintegração.” (p. 102)

---

<sup>84</sup> A profissão da patroa é escritora “A dona estava nervosa. Não fez uma boa viagem, teve a proposta do livro recusada, voltou antes.” (p. 103). Parece haver uma correlação, levando em consideração o ex-namorado no conto “Sem mágoas”, entre discurso demagógico e atuação política que só reforçam o dano, trauma, prejuízo sofrido pelas protagonistas das histórias em questão.

Diante do infortúnio, ao ficar na rua no frio, a menina pega um forte resfriado, mesmo assim a patroa, que volta mal-humorada de uma viagem, faz questão de que a menina trabalhe e que faça com que o filho dela faça silêncio. Indiferença e invisibilidade continuam a marcar essa identidade construída no texto.

E é nessa situação que vemos ser desenvolvido o nó narrativo que instaura a cisão traumática entre patroa e empregada. O que antes era um prejuízo de ordem social, referente ao direito à moradia, agora ganha contornos mais pessoais, mesmo que ainda baseado na diferença de classe existente entre as duas. A empregadora encolera-se ao ver a cena da menina comendo as cascas.

Aquilo era um absurdo. “Cê tá ficando louca? Comer a casca da maçã do meu filho?!”. Tirou com força das mãos da menina o que sobrou, jogou no lixo. Deu outra maçã para a garota e pediu para dá-la ao menino. E acrescentou: queria ver depois todas as cascas. Se achasse que faltou alguma, se ela tivesse comido um tiquinho, seria justa causa. Deu meia volta sobre o salto e saiu. (Ciríaco, 2011, p. 104)

Diante da humilhação sofrida, a menina recomeça a rotina de alimentar o garoto, porém sob um grande sentimento de derrota. Contudo, no momento em que o choro da mágoa está prestes a sufocá-la, ela para e respira.

Junto com o sopro veio um grande catarro da garganta. Teve ânsia, teve nojo. Sentiu ele grande, denso, grudado no céu da boca. Cuspiu na colher. Era amarelo, grosso, pegajoso. Tinha a consistência de uma lesma, mas lembrava um pequeno pedaço de maçã. O menino a olhava. [...] pôs a colher com o catarro na boca de João Vitor, que engoliu. Seus olhos estalaram. Ele abriu um sorriso. Ela também. (p.105)

A mágoa transforma-se em vingança. É interessante notar que a consequência do processo de desapropriação, simbolizado pelo catarro é utilizado como arma contra a indiferença da patroa diante dos problemas da menina. Mas do que isso, o motivo do desentendimento entre as duas, a maçã, volta na forma de catarro, com o qual se parece.

Logo, a vingança é dupla. Vingança contra o quadro desumanizador da condição de desabrigada com a mãe e mais três irmãos operada por um estado negligente; e vingança contra a insensibilidade desumana de uma elite intelectual, simbolizada na figura da empregadora-escritora, que apazigua suas frustrações no tratamento perverso à menina adoentada.

Diferente do outro conto analisado, a vingança não vem em forma de movimentação coletiva de interesses. Vem na forma pessoalizada de impingir sofrimento àquele que não pode se defender. Copiando, assim, o ato primeiro do prejuízo recebido.

O que quisemos mostrar nesta parte foi exatamente como a utilização do tema da mágoa, vista a partir de um olhar que contemple algumas noções psicanalíticas, mas que não se limite por elas, pode nos ajudar a entender de que maneira a obra de Rodrigo Ciríaco aproveita-se do tema da mágoa para pôr em jogo o dano social como trauma.

Além disso, podemos associar essa utilização à própria estrutura do gênero testemunho e ao teor testemunhal, ferramentas literárias de grande interesse na contemporaneidade, e à própria organização dos contos, de maneira a visualizar uma mudança do lugar do ressentimento paralisante, para a mágoa superada por meio de atos de vingança.

## 5. As várias rezas de um narrador negro

### 5.1. O narrador como problema de classe

Em 1978, Silvano Santiago publica um texto chamado *Vale quanto pesa: a ficção brasileira modernista*. Neste ensaio, o crítico brasileiro repassa o caminho percorrido pela figura do narrador modernista tendo em vista a relação que esse elemento ficcional estabelece com o público leitor nacional.

A partir de algumas observações e estatísticas, como o número de leitores, a origem social desses leitores e os processos de alfabetização empreendidos em nível nacional, o ensaio aponta que um pequeno grupo de leitores é formado, diante do número total de cidadãos brasileiros, e detém a atenção dos enredos apresentados pela literatura coeva. Esse número encontra-se por volta de sessenta mil leitores, num montante de 110 milhões de habitantes<sup>85</sup> (Silvano, 1982, p. 161).

Para Silvano (1982), há uma forte correspondência entre as escolhas temáticas e formais da produção literária modernista e este público que é formado na época da publicação do artigo. O ensaísta descreve que a origem social de ambos, tanto autores quanto leitores<sup>86</sup>, conduziu a processo de narradores memorialistas que tentam repensar seu lugar na construção da sociedade brasileira.

Assim sendo, o discurso ficcional antes de refletir sobre os problemas do país, da nação, ou da região em perspectivas diferentes e complementares, em visões até mesmo antagônicas, antes de refletir sobre as aspirações multifacetadas e contraditórias da população em geral, o discurso ficcional é a réplica (no sentido duplo) de discurso de uma classe social dominante, que quer se enxergar melhor nos seus acertos e desacertos, que quer se conhecer a si mesmo melhor, saber por onde, por onde anda o país que governa ou governava, sequer consciente das suas ordens e desordens, ou ainda da sua perda gradual e crescente de prestígio e poder em face de novos grupos ou a transformações modernizadores na sociedade. (Silvano, 1982, p. 164)

---

<sup>85</sup> Atualmente, o quadro é extremamente diferente do apontado por Silvano, porém, o interessante na discussão que se vai desenvolver, é de que forma essa configuração ecoa na produção de um tipo específico de narrador na literatura modernista brasileira, e é exatamente essa questão que nos interessa.

<sup>86</sup> Tal concepção está intimamente ligada ao conceito de *habitus*, de Pierre Bourdieu (2002), assim como visto no texto *Campo de poder, campo intelectual, Habitus de classe*. Ele afirma haver entre a ideia de autor (gênio romântico), e leitor uma intimidade estabelecida principalmente pelo texto memorialista, sendo que este confirmaria o lugar de destaque do autor na sociedade mais “aristocrática” (p. 100).

A citação é clara e direta sobre a questão do discurso ficcional nacional em fins da década de setenta. Não havia, com raras exceções, tais como Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus, na prosa brasileira, uma conformação narrativa que antagonizasse, no campo das configurações textuais apresentadas quase que na totalidade das produções modernistas, uma visão de classe já estabelecida por uma classe social dominante.

As “aspirações multifacetadas e contraditórias” que poderiam dar uma melhor visão sobre os problemas enfrentados pelo país em visões antagônicas, advindas dos mais variados grupos sociais, acabou por concentrar-se nessa classe que, diante das mudanças ocasionadas pelos processos modernizadores no Brasil, parecia perder gradualmente seu prestígio, ficando, desse modo, a ficção atrelada a uma atitude revisionista do lugar da classe produtora e consumidora de literatura no Brasil.

Essa classe produzia sua prosa a partir de uma reflexão que encaminhasse junto ao leitor, seu par, uma reflexão dos avanços e retrocessos que a classe dominante, detentora das mais variadas instâncias de consagração do meio artístico – autoria, recepção, crítica, publicidade e teoria -, havia conduzido na formação material e espiritual da nacionalidade brasileira.

O que mais nos chama atenção é exatamente o peso que o autor do ensaio dá à configuração estrutural das obras, principalmente na figura do narrador memorialista, em relação a esse quadro social. Durante a leitura do texto, fica claro que há uma correspondência direta entre esta função textual (narrador) e uma função social (classe), que possibilitaria compreender melhor os entrelaces do desenvolvimento literário brasileiro.

O livro é, pois, objeto de classe no Brasil, e incorporado a uma rica biblioteca particular individual, é signo certo de *status social*. Como tal, dirige-se a uma determinada e mesma classe, esperando dela o seu aplauso e sua significação mais profunda, que é dada pela leitura, leitura que se torna eco simpático de (auto) revelação e de (auto) conhecimento. (Silviano, 1982, p. 163)

O livro, material no qual estão instituídas diversas linhas de construção simbólica de poder social, é o produto sobre o qual as expectativas de uma classe específica serão, ou não, sanadas. Contudo, essa mesma classe não deixa de ser o parâmetro de discernibilidade de valor artístico que, segundo Santiago (1982), conduzirão um horizonte de expectativa da produção literária.

Sendo assim, a correspondência entre formatação textual e condição social aparece como forte critério de análise das condições da construção de um narrador capaz de dar sentido às produções modernistas brasileiras. Em um campo mais amplo, há uma condição de experiência social que conformaria a construção das escolhas ficcionais dos autores brasileiros.

Tal correspondência também pode ser vista em outros textos basilares sobre esse narrador na literatura ocidental. O célebre ensaio de Walter Benjamin (1994), *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, irá apontar, por outras vias, uma similaridade entre vivências e configurações textuais, com enfoque na figura do narrador e seu entorno moderno.

Benjamin afirma, baseado na leitura feita da obra do autor russo Leskov, que certo tipo de experiência social seria a condição primeira para a compreensão das mudanças das formas de se narrar uma história, e que, levando em consideração uma mudança nos quadros de produções de sociabilidade gerada pela emergência da modernidade, as formas de se contar sofriam alterações profundas e seriam merecedoras de um estudo mais detalhado.

Para o autor, os estágios de produção de narrativas passavam por mudanças muito profundas devido às experiências que a modernidade trazia em seu bojo. A industrialização capitalista, a produção midiática moderna e as táticas de guerra são vistas como fatores para as modificações apontadas pelo teórico.

Baseado em uma diferenciação entre vivência (*Erlrbnis*) e experiência (*Erfahrung*)<sup>87</sup>, o crítico cultural tece uma série de comentários que demonstram a impossibilidade de uma recuperação, na modernidade ocidental, de uma prática de narrativa tradicional, calcada na transmissibilidade de experiências e produção de uma narrativa de sabedoria.

Outro autor, da mesma Escola de Frankfurt à qual pertencia Benjamin, a pensar nessa relação entre formas de narrar e condições sociais de intercomunicação, foi Theodor Adorno (2003) que, diante das novas maneiras de narrar apresentadas pelo modernismo europeu, entende uma profunda ruptura

---

<sup>87</sup> Para Walter Benjamin a sociedade moderna perde em experiência (*Erfahrung*), ou seja, modos de produção intersubjetivos que consigam dar conta de uma referencialidade coletiva da memória, gerando uma narrativa capaz de dar sentido e direcionamento a determinado grupo social. Contudo, o que suplanta essa experiência, é uma vivência (*Erlrbnis*) submersa no presente, advinda do choque constante entre as sensibilidades e o meio em que estão inseridas.

entre um romance realista do século XIX e as experiências narrativas do século XX.

Dessa forma, narrar, de acordo com os antigos modelos realistas, soava anacrônico, “Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice.” (Adorno, 2003, p. 53). Isso indica, se tomarmos a postura crítica de Adorno e Horkheimer de que o homem sofre uma espécie de desvitalização pelas relações capitalistas da modernidade (Adorno & Horkheimer, 1985), uma relação entre as técnicas narrativas e o percurso social na qual as mesmas circulam.

Para ele, a impossibilidade do romance realista repousa na própria debilidade das relações sociais que sofrem, em um encadeamento especular, o desencantamento do mundo moderno.

O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (Adorno & Horkheimer, 2003, p. 58)

O homem moderno, impedido pelas distâncias em relação aos seus pares e de si mesmos, não consegue alcançar “o enigma da vida exterior” (idem), pois, alienados do mundo, qualquer sentido de verdade ou essência parece desvanecer e aparecerá “estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais” (idem).

Assim, a modernidade revela-se, tanto no pensamento de Adorno, quanto no de Benjamin, como mola propulsora que modificará as relações sociais e, conseqüentemente, as formas de narrar que essa sociedade desenvolverá.

Com isso, o homem moderno é impelido para um lugar de escrita que não se acerta mais com o realismo burguês do século XIX, pelas condições sociais criadas pelas mudanças que a própria burguesia realizou com seu advento ao poder.

São essas condições sociais criadas pela classe dirigente que depois colocarão como réus os indivíduos ligados a esse poder que está em jogo no ensaio de Silviano Santiago. Ao compor essas ficções revisionistas de seu papel na construção de uma possível modernidade brasileira, os autores modernistas

deixam claramente exposta a relação entre classe e conformação narrativa que permearão suas obras.

Ao comentar a identidade de classe entre leitor brasileiro, Silviano Santiago nega a possibilidade de uma leitura do quadro de produção de sentidos da literatura brasileira destacando do fato de que há uma afinidade que aproxima as experiências modernas daquelas do modo de vida produzido pela modernidade.

De imediato fica excluída a possibilidade de desvincular o leitor de ficção de um cosmopolitismo cultural burguês já que ele vem mantendo contato direto e duradouro com os clássicos do gênero tanto estrangeiro quanto nacionais. (Santiago, 1982, p. 161)

O cosmopolitismo burguês está associado, no texto, a essa experiência da modernidade da classe dominante do país, pois é ela que está em contato simbólico e material com as produções culturais ocidentais.

Dessa forma, podemos perceber que esse narrador construído pelo modernismo e em vias de se extinguir, ou melhor, de se transformar em um outro tipo de narrador, estava intimamente associado a um tipo de experiência da modernidade que era de ordem social. Outros estudos, tais como o de Regina Deslcastagnè (2005) ou Jaime Ginzburg (2012), também associarão a conformação social como ponto a partir do qual se pode pensar a figura do narrador na literatura brasileira.

Ao analisar a obra *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector (1997), e *A rainha dos Cárceres*, de Osman Lins (1986), Regina Deslcastagnè (2005) coloca em destaque os posicionamentos dos narradores, Rodrigo S. M. e o narrador sem nome, respectivamente, como construções textuais que problematizam conscientemente o lugar dessa narrativa de classe na literatura brasileira.

Tanto um quanto o outro são descritos como provenientes de um círculo social diferenciado das personagens cujas histórias vamos descobrindo nas obras. Deslcastagnè deixa claro que há, nas duas obras, uma diferenciação desses dois sujeitos em relação às personagens como uma maneira de afirmar a identidade desses como superiores ao conteúdo narrado.

Tanto Rodrigo S.M. quanto narrador sem nome de Osman Lins podem usar da palavra para construir sua identidade, tentar entender o mundo, alcançar, ainda que de maneira provisória e inadequada, outras existências além daquelas que eles são conhecidos. São herdeiros e transmissores de um discurso já

reconhecido (branco, masculino, heterossexual, “sadio”, de elite) que permite falar de tudo de todos. (Delastagnè, 2005, p. 58-59)

A construção de identidade por meio do uso da palavra identifica-se com o apontamento de Silviano Santiago sobre uma escrita memorialista por parte dos modernistas para entenderem o seu lugar, enquanto classe social, na construção política e simbólica da nacionalidade. Interessante notar que os dois livros analisados por Regina Deslcastagnè são publicados em 1976 e 1977, no mesmo momento em que Silviano publica seu ensaio.

Essa “coincidência” reflete uma certa revisão dos intelectuais brasileiros sobre seu papel na construção de representações sociais e da representação da “realidade brasileira” recorrentemente em voga no cenário artístico brasileiro.

Como herdeiros dessa tradição modernista de narradores/autores, esses sujeitos ocuparam o lugar de produção de significados identitários durante grande parte do século XX. Esses são os que puderam “falar de tudo e de todos” a partir não somente da classe à qual pertenciam, mas da experiência de modernidade que vivenciavam enquanto classe.

O impasse em que se colocam essas obras, dois romances e um ensaio, é o da possibilidade de se narrar o outro a partir de uma matriz já desgastada na literatura brasileira e mundial. Além do abismo social que separam os narradores de seus objetos barrados, há a própria descrença de uma possibilidade de realidade representada por meio de uma construção linguística.

Junto a todas essas questões, a modernidade burguesa é vivenciada por esses autores e leitores de forma mais completa e dinâmica, o que lhes é permitido por sua posição social e pelo contato que os mesmos têm com o arcabouço intelectual das grandes metrópoles.

De imediato fica excluída a possibilidade de desvincular o leitor de ficção de um cosmopolitismo cultural burguês, já que ele vem mantendo contato direto e duradouro com os clássicos do gênero tanto estrangeiro quanto nacionais. (Santiago, 1982, p. 161)

A repetição desse lugar de produção de sentidos manteve, durante séculos, a figura do narrador como o espelho das expectativas e vivências de classe no Brasil, quiçá, no mundo ocidental. É exatamente esse lugar que Jaime Ginsburg

(2012) vê ser questionado pela produção de narrativas que trarão outros sujeitos como narradores.

(...) na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. (Ginzburg, 2012, p. 201)

Enquanto Deslcastagnè fixa seu olhar nas figuras do narrador tradicional, Ginzburg desvela uma gama de obras que trazem narradores descentrados em sua configuração, tais como o epiléptico André, de *Lavoura Arcaica*, ou o incestuoso, de *Triângulo em cravo e flauta doce* (1971). Contudo, os dois apontam, de certa forma, para a mesma relação de centralidade que determinada figura social obtinha no campo literário.

Entretanto, é mister apontar que, enquanto Deslcastagnè aponta mais convictamente para uma relação de classe, na qual a fala autorizada dos narradores acaba por inviabilizar a voz das personagens, Ginzburg trabalha de maneira mais holística, apontando para uma mudança mais focada na relação do narrador realista que vai aos poucos perdendo a autorização pela insegurança que as novas narrativas investem nesta figura.

De certa forma, Ginzburg compreende que a solução para a saída dessa tradição literária nacional passa pela metamorfose da configuração narrativa, sem que esta se dê, também, no nível social.

Esse apontamento aproxima-se do ensaio de Silviano Santiago, quando este encontra uma primeira manifestação de mudança na obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Para o ensaísta, a história de Riobaldo trabalha com o mesmo material memorialista das obras modernistas, contudo, traz para o primeiro plano a memória de Jagunço, opositora à tranquila e segura narrativa daqueles que sempre foram senhores.

Torna-se pertinente assinalar que o lugar ocupado no discurso anterior pelo narrador-intelectual, agora se encontra preenchido por alguém que obedece e desobedece ao mando do senhor, o jagunço Riobaldo. Riobaldo, que apenas pode *falar* e fala “em ignorância” a este senhor que a todo momento aflora silencioso

na narrativa. Com isso, passa intelectual cidadão e dono da cultura ocidental a ser apenas ouvinte escrevente, habitando espaço textual – não como seu enorme inflado eu –, mas com seu silêncio. (Santiago, 1982, p. 169)

A mudança do lugar de fala é acompanhada pela própria valorização da fala, pois Riobaldo fala “em ignorância”. A situação não é a da inversão de poder, pois o jagunço continua a exercer seu papel social, contudo, a fala comporta já uma mudança muito significativa no quadro geral desses discursos memorialistas do modernismo.

Assim como afirma Ginsburg, essa fala vem sempre acompanhada de uma desconfiança da possibilidade de confirmação dessa história, pois o narrador mostra-se, de certa forma, não completamente certo de seu lugar e do alcance de seus pensamentos.

O deslocamento narrativo acima assinalado concorre para que a fala do jagunço se afirme com a certeza do mundo e sem tranquilidade do poder, certeza e tranquilidade encontradas nos textos memorialistas cultos e que ele, Riobaldo, procura exaustivamente no seu interlocutor silencioso. O falar de Riobaldo se caracteriza sintomaticamente por uma constante gaguejar de dúvidas e incertezas (Santiago, 1982, p. 170)

O deslocamento é a passagem de um discurso pautado pela voz culta do intelectual cidadão e dono da cultura ocidental para um jagunço que fala “em ignorância”. Deslocamento que poderia entrar na noção de descentramento oferecida por Jaime Ginzburg como “um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (Ginzburg, 2012, p. 201). Mais que isso, essa voz é incapaz de afirmar a narrativa por si, pois, além de procurar a autorização por meio do interlocutor culto, mostra-se precária e insegura nos seus gaguejares de dúvidas e incerteza.

Por mais que possamos entender essa opção narrativa como uma possibilidade de diálogo com visões antagônicas daquelas tradicionais nos quadros literários brasileiros, essas vozes ainda aparecem sob a roupagem da instabilidade, da incerteza, logo, do descrédito.

Raduan Nassar, Caio Fernando Abreu e Guimarães Rosa ainda são, em certa medida, intelectuais cidadãos donos da cultura ocidental. Esse fato não os impede de proporem novas formas nem de serem analisados como construtores de uma alteridade positiva, que antagonize com o tradicional. Contudo, ainda assim,

colocam esse novo como o que é fragilizado, cuja história estará sempre em suspeita.

Para isso, Silviano Santiago indica que a insurgência de um novo tipo de escritor poderia trazer à baila uma proposição narrativa que somente acrescentaria à constelação literária brasileira. Esse novo escritor seria o fruto de um processo de aparecimento de novos leitores que demandariam novas posturas das obras.

No momento em que surge um novo e diferente romancista. Romancista que possa propor reflexões a camadas sociais diferentes. Mas, para isso, é preciso primeiro que esse indivíduo possa se alçar à condição de leitor ou à de romancista. (Silviano, 1982, p. 164)

Esse novo romancista parece ter aparecido nos últimos anos sob a imagem de alguns autores que vão à contramão da tradição. Eles não só propõem reflexões a camadas sociais diferentes como também pertencem a essas camadas. Uma inumerável quantidade de escritores poderia ser citada, contudo, como nosso objeto repousa nos autores vindos das periferias dos grandes centros urbanos brasileiros, colocaremos em discussão uma obra que entendemos problematizar de várias formas esse lugar tradicional.

Ao lermos *Reza de Mãe*, de Allan da Rosa, nos questionaremos não somente sobre esse narrador tradicional, que parece ser atualizado, nos dias de hoje, sob o pseudônimo de autoficção. Tentaremos discutir, também, até que ponto o projeto da modernidade ocidental foi por ele incorporado ou não e quais as futuras narrativas essas escolhas formais podem nos indicar.

## 5.2. Por um narrador tradicional

Na revista *CULT* número 222, de abril de 2017, Ricardo Lísias publica uma pequena resenha sobre o livro *Reza de mãe*, de Allan da Rosa. Entre as principais características apontadas pelo escritor, ressaltam aos olhos duas. A primeira firma-se no tom lírico que vários contos – além dos dois poemas que integram a obra – manifestam pela “musicalidade dos textos, que se aproximam muitas vezes do tom da conversa” (Lísias, 2017, p. 56).

A outra repousa sobre o conteúdo violento que parece percorrer toda a obra, segundo Lísias, o “texto desembaraçado e corrente cria uma narrativa cheia de violência, crueldade e opressão” (idem, p. 57). Liricidade e violência criam

uma atmosfera convidativa, pois o autor, ao pintar as mazelas e contradições da periferia, “nos deixa todos juntos” (idem).

A liricidade apontada cria não somente uma musicalidade, mas também envereda por uma narrativa na qual os afetos familiares constituem a célula de resistência contra as mazelas da vida periférica. Diante da violência do Estado, a única solução, segundo o resenhista, são os laços familiares que cercam os personagens.

Nos contos, os únicos laços possíveis são os familiares, sempre em conflito com a violência do Estado, que quer também afrouxar os para, por fim, deixar essas pessoas sem nada. A solidariedade entre irmãos, primos, e sobretudo, Pais e Filhos fica o tempo inteiro sendo ameaçada pela violência. (Lísias, 2017, p.56)

Apesar de não se aprofundar muito na análise da obra, e uma resenha em revista não é o lugar para tal empreendimento, Ricardo Lísias oferece-nos um olhar para a obra de Allan da Rosa que nos parece muito instigante. Convida-nos a pensar de que forma essa voz narrativa que insiste nos laços afetivos, muitas vezes conturbados, constrói-se na obra de Allan da Rosa, e de que maneira ela pode ser associada ao quadro geral de narradores desenvolvidos na literatura brasileira.

O último parágrafo do texto volta-se para um jogo de questionamento e resposta que, a partir das dicas acima insinuadas, poderá nos conduzir por algumas discussões pertinentes a essa questão.

Por que então *Reza de mãe* depois de alguns meses de lançamento ainda é tão pouco discutido e continua circulando praticamente apenas alguns nichos? É que o *establishment* da literatura brasileira contemporânea não resiste às mazelas da sociedade a que deveria se contrapor, mas, ao contrário, está ligado a ela, é um ambiente racista, portanto. (Lísias, 2017, p. 2016)

Se “Allan da Rosa é, sem nenhum tipo de condescendência e favor, um dos melhores escritores do Brasil contemporâneo” (idem), por que sua obra não recebe a valorização do *establishment* literário brasileiro? A resposta simples é racismo. Contudo, o romancista não deixa claro, em nenhum momento, qual o objeto do racismo: se o escritor ou se a obra.

Se for o autor, a foto que acompanha a matéria é autoexplicativa. O rosto negro de Allan da Rosa segurando o microfone simboliza a voz desse autor que

insiste, em meio ao racismo institucional da literatura brasileira, ser ouvida. Porém, se a obra é objeto de racismo, devemos entender o porquê.

Assim, partimos da ideia de que o autor, sujeito em constante debate sobre o lugar do negro na sociedade brasileira, atuando principalmente na educação e nas artes, publica uma obra que dialogue intensamente com essa condição. Segundo o próprio Allan da Rosa, em entrevista publicada na *Revista Darandina* em 2011, sua escrita está ligada aos “corres” cotidianos.

Caramba, eu quero escrever! Eu não pego um ônibus sem pensar em escrita, no texto. Só que, por que não tem tempo? Não estou reclamando que não tenho tempo. É porque eu estou fazendo do meu tempo outras catapultas, né? Assim como outros caras também. Não é um movimento de gente que só quer escrever, sabe? Não é um movimento de gente que está só pensando em fazer texto. A gente está, a partir desse eixo da palavra, vitalizando um monte de outras vontades. E essa palavra, quando vai para o papel, ela traz tudo isso aí, meu. (Rosa, 2011, s/p)

Fazer de suas preocupações e anseios tema da obra não é nenhuma novidade no meio literário, muito pelo contrário, se a literatura nos traz algum interesse, este repousa exatamente no que concerne às experiências de modos de viver que possam fazer passar diante de nossos olhos. O importante, na linha de pensamento que estamos mostrando, é como o autor coloca em cena um narrador que vá ao encontro dessas preocupações.

A obra *Reza de mãe* não se afasta dessa condição, composto por 15 textos, dois poemas e 13 contos, prepondera os personagens, temas, religiosidade e condições sociais dos negros no Brasil contemporâneo. Sem ceder aos estereótipos, a obra consegue abarcar o tema proposto de inúmeras formas. E um dos artifícios para alcançar esse lugar estético é a apropriação de um tipo de narrador que se aproxima de uma tradição afro-brasileira.

Mas que narrador aliado aos afetos familiares é esse? De que maneira Allan da Rosa constrói sua narrativa evocando uma tradição africana para a prosa brasileira?

É nesse ponto que entendemos a obra de Allan da Rosa como uma possibilidade nova desse lugar na literatura marginal. Acreditamos que, ao recuperar algumas características do narrador tradicional, o escritor periférico o

liga diretamente ao *griot* africano<sup>88</sup>, contador das histórias dos reinos e contador das estórias de sabedoria do povo.

Se as ciências ocultas e esotéricas são privilégio dos “mestres da faca” e dos chantres dos deuses, a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, e normalmente também a história, são privilégios dos *griots*, espécie de trovadores ou menestrelis que percorrem o país ou estão ligados a uma família. (Ki-Zerbo, 2010, p. 150)

Poeta, músico, contador, historiador. O *griot* africano desempenhava uma série de atividades ligadas ao ato da palavra. Os privilégios concedidos a essa entidade estão relacionados à função de oradores oficiais da comunidade que ocupam. Assim como diz Celso Sisto Silva<sup>89</sup>, “Os griôs (...) são os artesãos da palavra. São os que trabalham a palavra, burilam, dão forma, possuem essa especialidade de transformar a palavra em objeto artístico.” (2013, s/p).

Esses narradores tradicionais africanos encarnam a tradição oral local para trabalhar a palavra em prol de temas mais profundos da matéria humana. Estão interessados em passar algum tipo de saber existencial ao seu público que, entrando no jogo oferecido, ali está para obter essa sabedoria que vem das histórias exemplares dos *griots*.

O *griot* africano quase nunca trabalha com uma trama cronológica. Ele não apresenta a sequência dos acontecimentos humanos com suas acelerações ou seus pontos de ruptura. O que ele diz e reconstitui merece ser escutado em perspectiva e não pode ser de outra forma. O *griot* só se interessa pelo homem apreendido em sua existência, como condutor de valores e agindo na natureza de modo intemporal. É por isso que ele não se dispõe a fazer a síntese dos diversos momentos da história que relata. Trata cada momento em si mesmo, com um sentido próprio, sem relações precisas com outros momentos. Os momentos dos fatos relatados são descontínuos. Trata-se, a rigor, da história absoluta. Essa história – que apresenta sem datas e de modo global, estágios de evolução, é simplesmente a história estrutural. (Ki-Zerbo, 2010, p. 72)

O *griot* é antirromancista, na medida em que descarta uma trajetória de fatos narrados em ordem cronológica que trarão o conhecimento do sentido de uma vida. Não tem relação com a verdade, é sempre entendido como uma

<sup>88</sup> A palavra *griot* deriva do francês *guiriot* e abarca uma grande variedade de especificidades de atuações, os *nyamakala*, os *dieli*, os *bammbaado*, que reúnem, nos povos nos quais atuam, variadas funções, mas todas ligadas ao conhecimento e à difusão de histórias e tradições.

<sup>89</sup> Nau literária, vol. 9, nº 1. *Do griô ao vovô: o contador de histórias tradicional africano e suas representações na literatura infantil*. 2013.

produção de sentido metafórico, pois, enquanto narra “se interessa pelo homem apreendido em sua existência”.

Cada história é um oceano de aprendizagem sobre a comunidade africana na qual está inserido, por mais que procure o saber universal, a história absoluta, acreditamos que a cultura é que vai moldar essa narrativa, uma vez que sai da comunidade em que está inserida e ajuda a construir a mesma.

Ao tomarem conta da tradição, recontam-na sempre alcançando o público a partir de uma reordenação das palavras. O que parece ser estanque, como a tradição, ganha caráter vivo na oralidade *griot*, pois passa por um processo de embelezamento, uma transformação com preocupações estéticas.

Para estes [*griot*], a disciplina da verdade não existe; e, como veremos adiante, a tradição lhes concede o direito de travesti-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto que consigam divertir ou interessar o público. “O *griot*”, como se diz, “pode ter duas línguas”. (Ki-Zerbo, 2010, p. 178)

Ligados à comunidade, mais especificamente a uma família, os *griots* transvestem a tradição com as plumas da palavra atraente, pois sua própria subsistência está relacionada ao gosto do público. Eles narram a tradição, sem com isso se prenderem a qualquer noção de realidade.

Contudo, o *griot* africano assume, na obra de Allan da Rosa, uma nova roupagem, ligando-se às histórias familiares que servem como resistência contra um mundo literário e social racista. Esse arquétipo narrativo tem pontos de contato com o que Walter Benjamin, em ensaio já citado neste capítulo, chamou de narrador tradicional. Um desses pontos de contato assenta-se na condição de sabedoria que tanto um quanto outro representam na comunidade em que vivem.

Interessante notar como a maioria dos contos da obra estabelece, de alguma forma, uma encenação do ato de narrar. O primeiro conto do livro, *Pode ligar o chuveiro?*, é a história de uma família, ato associado ao próprio grito africano, que tinha como uma de suas funções narrativas a história de famílias nobres da África.

Porém, ao contrário da figura constantemente associada ao *griot* no Brasil, figura essa que repousa no ancião, assim como aponta Silva (2013), a narradora é uma das crianças da família. A única cuja história é narrada em primeira pessoa, identificando-se, assim, com o narrador que inicia o conto sem se identificar, como veremos mais à frente.

O terceiro conto, *Costas lenhadas*, e o quinto, *O Barco*, parecem seguir a tradição dos *mi-soso* que, segundo Santilli (1985), são “histórias que pendem para o maravilhoso, o fantástico, o excepcional. As fábulas aí também caberiam.” (p. 7).

O terceiro conto, ou o *mi-soso*, narra a história de um escravo que, no final do período escravagista, dentro de uma atmosfera de intensas lutas por libertação, sofre um castigo de seu senhor. No interior paulista, que “era um paiol de pólvora nos anos antes do 13 de maio. O medo saía no miço dos barões” (Rosa, 2016, p. 31), “a negrada sentiu a hora do arranque, da retomada de si, sem dó” (idem).

O narrador vai construindo um quadro histórico de tensões à flor da pele, recuperando as campanhas abolicionistas, personagens históricos, como Luiz da Gama, as “disputas em jornais liberais, monarquistas ou republicanos” (idem). Ao mesmo tempo em que narra as revoltas dos escravos.

Milhares de pretos já tinham devolvido com fogo um pouco da fuleiragem, já tinham debandado pra outras paisagens paulistas com ou sem os tais papéis que lhes garantissem ser gente, gente encurvada por uma liberdade ganha ou comprada. (Rosa, 2016, p. 31)

Como podemos perceber, o *griot* vai montando um quadro histórico com percepções sociais que tomam partido na confecção da história. Em outro ponto, o narrador diz que “nossos avós seguiam varando rumo com os pés sempre descalços, mas agora levando nos ombros os sapatos que só gente livre podia ter” (idem, p. 32). A história é contada porque faz parte da construção de uma coletividade da qual o narrador faz parte. Mais uma vez apela para um fato histórico do país para marcar uma posição social por meio do uso de calçados.

É um *Griot* que busca, no dado histórico, a condição de sua narrativa, mas que subverte essa mesma função ao desviar sua narrativa, até então recheada de fatos históricos, para uma fonte oral “desconhecida”.

Nos ranchos de meio de caminho, nas hortas novas, nas curvetas e nos becos urbanos onde se vendiam doces, se barbeava ou se carregava baldes e bacanas marcando o ritmo no lombo, rodavam histórias dos acertos de contas com os fazendeiros. Histórias sem dó.” (Rosa, 2016, p. 32)

Como aponta Benjamin (1994), “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas

narradas à experiência dos seus ouvintes.” (p. 201). A tradição faz-se, também, pela passagem oral das histórias dos antepassados.

De uma carga quase científica de fatos históricos, a narrativa alça o reino do popular e começa a particularizar a experiência de dois negros “subidos de Santos” que, “em Capivari ou em Campinas” (a indeterminação pela dúvida é uma marca constante dos causos populares brasileiros), sentam-se à sombra de uma mangueira próxima à casa-grande da fazenda em que trabalhavam. Acusados de levante “logo eles que ainda não tinham aceitado participar do que se armava pra dali uma semana” (idem), foram conduzidos ao castigo.

Tomado de ira, o sinhozinho veio empunhando o chicote. Mandou amarrar um, mas começou por sovar quem ainda estava sentado num tamborete. E descendo a chibatadas despejava uma ladainha sobre a ingratidão e o peso de administrar o mundo. Mas a cada lambada de ferida nas costas do negro mais velho, ele ouvia um canto sussurrado em vez de gritos de dor, e despejava o rabo de tatu com mais força, xingando, tremendo, mas a lábia do mais velho continuava soltando um chiado ameno e ritmado. (Rosa, 2016, p. 32)

Diante da indignação irada do senhor, que acredita ser o administrador do mundo, espécie de pai da humanidade alheia, a violência recebe como contraponto o canto do negro mais velho. Contra a ladainha colérica que procura “ensinar sua propriedade a não desejar morte nem derrocada de quem lhe salvou de ser órfão” (idem, p. 33), um chiado musicalizado vai tomando conta da cena. Ao invés dos gritos do escravo, “se ouvia um grito, agudo, que vinha de dentro do casarão” (idem, p. 33). Uma comparação por distinção é colocada entre o chiado ameno e ritmado do escravo e o grito agudo que é emitido de dentro da Casa Grande.

Dando-se conta de que o escravo nada sofrera, somente a roupa havia sido destruída, e atinando “prum berro que vinha distante” (idem, p. 33), o Barão percebe que a ordem das coisas havia sido modificada, correndo para a Casa Grande.

(...) ali ouviu uma longa agonia de último respiro. Viu, debaixo do vestido intacto de cambraia e casimira branca que desabotoava trêmulo, as costas lanhadas e arregaçadas da senhora dona, que tombou gemendo no chão empoçado de vermelho. (Rosa, 2016, p. 33)

A diferenciação entre as roupas arregaçadas do escravo intacto e as roupas intactas da senhora dona, de costas arregaçadas, além da diferença entre o canto

chiado e o grito agudo já demarcados, levam-nos a apontar para o caráter mágico desse canto de negro velho que, invertendo a ordem por meio do canto, retoma a si, sem dó.

A retomada de si é tão sem dó quanto a contação de histórias. O canto do negro, repetindo o gesto do *griot* que narra o revide escravo, submete os opressores ao lugar de oprimidos. No conhecimento do canto da tradição pelo negro “angola” (idem), assim como pelo conhecimento da história associada ao conto popular (*mi-soso*), há uma inversão fantástica da experiência da escravidão.

Uma valorização da tradição oral negra é estabelecida no mesmo patamar que um estudo histórico calcado por diretrizes racionalistas ocidentais. O autor coloca em jogo essas duas fontes de conhecimento, sem desprezar nenhuma delas, colocando-se, assim, entre uma modernidade científica e uma tradição popular. É um narrador que abraça a tradição, sem deixar os avanços de lado, para recriar valores morais abandonados ou desprezados na contemporaneidade.

Em outro conto, vemos o narrador colocar em jogo a confiabilidade das narrativas. Em um jogo que ironiza o discurso religioso evangélico neopentecostal, o personagem principal, Gugu, sofre ao ser internado pela família em uma casa de recuperação dirigida por um grupo cristão.

As ações do conto não respeitam uma ordem cronológica exata, mas dão como motivo das idas e vindas do enredo um almoço no domingo, dia da primeira visita dos parentes do internado à instituição. Como foi apontado, é a partir de uma ironia do dever corretivo da instituição, apoiada numa moral cristã a qual, segundo o narrador, é hipócrita, que o narrador descreverá as ações que circundam a internação.

A Comunidade da Terapia Benta encarava seu fardo civilizador e lia os vestígios de revelação: de qual nuvem ia chover detento pra regenerar? De qual arvore ia brotar paciente pra endireitar? As escrituras disseram: obrem. A recompensa vem aos dedicados e justos. Na provação deve-se inventar o rio para se ter o peixe no aquário. (Rosa, 2016, p. 69)

Parodiando o linguajar desse grupo religioso, o narrador constrói uma caricatura acusadora dos objetivos que essa instituição realmente teria. A revelação não está no processo humanizador dos pacientes, mas na fonte da qual proviriam os internados, única razão de existência do local.

A invenção do rio parece irmanar-se a algum tipo de normalidade requisitada socialmente, para aqueles que não corresponderem à expectativa serem aprisionados no aquário. Contudo, sem fazer uma dicotomia entre esse tipo de discurso e a mentalidade da comunidade, o narrador afirma que há uma lógica da violência irmanando o internato à sociedade da qual Gugu foi afastado.

Nenhum campeão na Vila Gengibre permite nudez peluda no claro do dia. Qual feira não arreentam tarado saliente se relando na mandioca, no pepino ou no rabanete? Andar pelado solta muitas razões turvas, sabe? Liberdade desvestida estorva... Sangrou no lixão e costurado na grade da quadra prometeram lhe castrar. Lamentável a ausência de cadeira elétrica... Restou escarro na sua irmã e ameaça de pau com prego na nuca do seu caçula. No ponto de ônibus, avós da comunidade jogavam lixo na sua mãe. Em cada ruga um escarninho. (Rosa, 2016, p. 69)

Há uma extrapolação dos sentidos éticos que a comunidade de Vila Gengibre não pode tolerar e que deseja destruir, simbolizada na expectativa da punição máxima. Essa sociedade vai fundar uma racionalidade já ironizada pelo narrador. As razões turvas que vociferam contra a suposta loucura de Gugu são admitidas tranquilamente enquanto atos de violência que preservam a boa conduta moral.

Logo, não é a loucura de Gugu que está em jogo neste momento, mas de que maneira uma lógica social vai referendar os limites da loucura e da sanidade. Assim como aponta Foucault em sua obra *História da loucura na idade clássica*. O filósofo francês vai estudar a construção de tecnologias de exclusão de corpos na virada do período medieval para o moderno.

Ele vai colocar em debate as maneiras pelas quais a sociedade foi criando alguns critérios que levaram o louco de um lugar quase sagrado em algumas sociedades para um lugar de indiferenciação com outros quadros considerados moralmente perigosos para a comunidade.

Esse desatino se vê ligado a todo um reajustamento ético onde o que está em jogo é o sentido da sexualidade, a divisão do amor, a profanação e os limites do sagrado, da pertinência da verdade à moral. Todas essas experiências, de horizontes tão diversos, compõem em sua profundidade o gesto bastante simples do internamento (Foucault, 2008, p.106).

O internamento corresponde ao desejo moralizante de uma sociedade sobre um indivíduo. Entre os internados com Gugu, o narrador descreve um outro

personagem que será trancafiado na instituição por apresentar um comportamento sexual desviado da norma aceita.

No desterro há outro herege, um invertido! Na praça aberta ameaçava a dignidade numa luxúria antinatural dos bigodes se tocando. Seu comparsa fugiu, mas pra ele virá o vero arrependimento que definha toda libertinagem, depois dos sermões, auxiliados pelo pé d’ouvido que expulsa o mal. purificado na labuta de botar peça em maçaneta pras empresas amigas da fé. Ensinemos a comunhão e venham a nós as famílias de bem. (Rosa, 2016, p. 72)

Com um linguajar associado ao vocabulário utilizado pelos neopentecostais, o narrador vai afirmando um discurso de poder sobre os corpos dos loucos e, no caso dos homossexuais, delimitam-se esses corpos à empresa útil da produção capitalista que se estabelece com o discurso moralizador da “família de bem”.

É na manutenção desse ideal familiar que, no conto, a família do personagem principal toma a decisão do internamento. As atitudes descabidas do protagonista levam-nos a largarem “o seu mais velho numa aldeia que limparia o mundo do vício, da blasfêmia e da lepra” (Rosa, 2016, p. 67).

O comportamento desviante de uma moral produtiva, a postura contrária à religiosidade padrão e a chaga corporal são colocadas em igualdade na exclusão dos corpos dessa razão moderna. A esse indivíduo resta a regeneração por meio da correção religiosa.

Sendo assim, a religião, neste caso, instaura-se como um discurso de poder capaz de aniquilar a desrazão. Poder violento que é simbolizado na contraditória violência com que a instituição cristã trata seus pacientes, principalmente para a visita dominical.

Amestrada a segurança pro sereno dominical. É dia de visita e que nenhum rastro de conflito reste em gotas vermelhas ou em farrapos pelo chão. [...] vêm grelhados tostadinhos como uma bruxa na fogueira, sobremesas crocantes como a sola dos pés dos mártires peregrinos, doces como o mel no meio das pernas das pecadoras precisadas de condução, as que ele (administrador) assessora pingando o dom divino de seu membro. Sabe que o afeto é remédio mais forte que qualquer injeção... ajoelhar no milho do Amor amansa os tendões da insânia e os ligamentos da rebeldia, abençoa a rótula da fé. (Rosa, 2016, p. 68)

É o poder do discurso moralizante que vai estabelecendo todas as relações que ali são efetuadas. Discurso este que utiliza da religião para imprimir uma conduta hipócrita narrada por essa voz que ironiza todo o processo de internação pelo qual passa o protagonista. No final do texto, diante da família que “dividiu uma semana só de bolachinhas de água e sal” (idem, p. 73), Gugu tem “um lampejo de denúncia”, contudo “quem acreditara num xaropeta como ele? Com a dopação cavalari não conseguiu soltar palavrinha nenhuma, gogó faiou, Gugu gagá.” (idem, p. 74).

O poder do discurso emudece diante de uma tecnologia de exclusão violenta que atravessa o corpo e o impede simbolicamente e fisicamente de dialogar. Narrar a própria história de uma perspectiva denunciativa fica, assim, interdito ao protagonista vítima da violência dos discursos.

Outros contos também utilizarão de uma espécie de encenação do ato narrativo para colocar em jogo o poder da palavra. Em *Reza de mãe*, conto cujo título dá nome ao livro, Pérola, a protagonista, é uma mãe solteira que tem que deixar a filha sozinha em casa durante o dia para trabalhar. Sempre que chega a casa após “Três horas no moedor” (ROSA, 2016, p. 53), reclama que só vê sua filha dormindo “quando chego do trabalho destroçada” (idem).

Utilizando espécies de *maka*, contos “de finalidade útil, para instruir e prevenir, com também lúdica, para lazer ou prazer” (Santilli, 1985, p. 7), Pérola vai pedindo proteção a sua filha Lavanda, bem como instruindo e fabulando histórias extremamente lúdicas, como no exemplo a seguir:

Era uma vez um barraco de sonhar. Ouvia pés tamborizando no chão, multidão de solas a caminho do barraco de sonhar. Ouvia os calcanhares escorregando e levantando decididos, recuperando o passo e rumando pro barraco benzido por antigas madrinhas de quintais. Ouvia o burburinho das que não dormem, das que se deitam com o pijama da fome, as que carregam pratos de latas e máscaras de papel crepom. (Rosa, 2016, p. 54)

Enquanto a menina dorme, a mãe vai tecendo uma rede de histórias mirabolantes que embalam o sono da menina em uma espécie de encantamento que forneceria à garota uma vida para além da dura vida vivida pelas duas personagens.

Mesmo assim, a mãe narra histórias extraordinárias para a filha que dorme, para enfeitar o sono da menina, entre histórias e rezas, a mãe estabelece essa

relação com a filha inconsciente. É pelo poder da palavra que as duas personagens que, apesar de morarem na mesma casa, não se veem durante a semana, reencontram o afeto perdido no mundo fora da casa.

Fala-se de experiência que procura aconselhar, prevenir, como fazem os contos *maka* dos *griots* africanos. A proteção viria contra a própria família, pois o irmão de pérola, Riva, tenta, durante o dia em que a menina encontra-se sozinha em casa, entrar no barraco. A proteção gera questionamento da própria menina.

*Mãe, quinta-feira o tio disse que queria pegar ferramenta e me dar um presente, disse que era um bombom. Tentou até passar a mão por debaixo da porta. Por que não posso abrir pra ele?*  
(Rosa, 2016, p. 58)

O tio, “escamoso desde pequeno” (idem. P. 62), “mete até celular nas filhas quando a esposa vai trabalhar” (idem). A reza de Pérola pede a seu Orixá que proteja “dos esgotos a pureza de Lavanda” (idem, p. 57). E é por meio dessa experiência de vida que as histórias e rezas da protagonista vão se alternando, construindo um mundo para a filha através da palavra sagrada, da história narrada e dos encontros efêmeros aos domingos.

Esses detentores da palavra, ou não, como no caso de Gugu, também são construídos a partir do lugar de experiência e sabedoria. São eles que possuem o conhecimento da tradição e conseguem ligar essa maestria ao prático do dia a dia, como Pérola, que indo para o trabalho, aconselha o amigo sobre sua filha recém-nascida., com o qual sempre pega ônibus,

*Calma, don. Tua filha não vai ter cinco meses a vida inteira. Logo ela desmama e cê vai carregar ela pra tua casa. Aprende tudo: amassar maçã, fazer papinha de abóbora, de batata. Vai rasgar gengiva, crescer dentinho...eu troquei fralda da minha filha até em banco de ônibus... Daqui a pouco cê vai dormir e acordar só com ela. Dividir a semana com a mãe ou pegar pra criar de vez.* (Rosa, 2016, p. 56-57)

A partir de sua experiência, Pérola tece conselhos e comentários que vão direcionando o colega por um caminho de reflexão e atitudes mais conscientes. É do lugar de possibilidade de passagem de experiência que alguns narradores e personagens do livro são construídos por Allan da Rosa.

Para Benjamin, esse detentor da tradição e da experiência (*Erfahrung*), através de suas histórias, será capaz de transmitir a memória, a tradição e uma série de valores morais e práticos que contribuirão para a vivência cotidiana de

seu público ouvinte. Benjamin, ao comentar sobre essa característica na obra de Leskov, indica que:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. Mais tipicamente que em Leskov, encontramos esse atributo num Gotthelf, que dá conselhos de agronomia a seus camponeses, num Nodier, que se preocupa com os perigos da iluminação a gás, e num Hebel, que transmite a seus leitores pequenas informações científicas em seu Schatzkästlein (Caixa de tesouros). Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (Benjamin, 1994, p. 200)

Para o ensaísta alemão, esse aspecto será encontrado nos verdadeiros narradores. Eles são parte de uma comunidade que consegue ver-se diretamente ligada às histórias narradas por eles. Logo, suas narrativas comungam de uma preocupação existencial muito próxima a essa comunidade de tradição.

Nos contos de Allan da Rosa, podemos ver esse tipo de indicação em vários exemplos. No texto intitulado *Pode ligar o chuveiro?*, o personagem Valdeci, um doceiro de porta de escola, procura retirar do corpo a sensação de cansaço e de melado, para isso, o narrador indica os métodos utilizados pelo mesmo.

Na lida, o que não falta é gente e situação. Pra Valdeci o dia inteiro em pé, joia é deixar água cair pelando no tornozelo, esquentar na bacia com capim-limão e flor de laranjeira. Esfrega, quase se lixa, mas dá sábado, dá domingo e esse açúcar não larga nas dobrinhas do braço. Humilhação grudada (Rosa, 2016, p. 8)

A dica prática transforma-se também em dica que vai de encontro à humilhação diária que sofre o doceiro. As plantas indicam uma possibilidade de retirar do corpo o cansaço e o melado, que simbolizam a sujeição aos pedidos desdenhosos dos estudantes a quem ele serve, “enche pra mim, quero escorrendo, deixa de ser miserável!” (idem).

Outro personagem do conto que estabelece uma relação social com a limpeza é Seu Tebas, bisavô cadeirante que é descrito com um ex-pedreiro extremamente sábio em sua profissão.

Ele sabia manejar clima nos cômodos, deixar aquecido na invernia e frasquinho quando brasava o verão. Dominava lápis, alicate e peneira, até arquiteto pedia sua opinião. Alguns ainda vêm e convencem a sair, empurram sua cadeira de rodas pelas praças antigas do bairro Catalônia, ninguém mexe... tá com o bisa, tá com o ganga. E também rodam lá pela nobreza do Parque Granola. Quarteirões inteiros onde qualquer parede caiada teve estudo e toque do bisavô. Tantas bangalôs, tantas mansões assinadas por escritório de arquitetura... (Rosa, 2016, p. 11)

O *ganga*, palavra que indica o chefe dos terreiros supremo em *kinbundo*, é reconhecido por sua grande sabedoria nas obras civis da região. Seu conhecimento prático é utilizado por arquitetos, os de conhecimento teórico, para a construção de novas casas. A distinção entre um mundo da sabedoria adquirida nas práticas cotidianas se impondo diante do conhecimento autorizado é revelada nos aconselhamentos de Seu Tebas, procurados pelos escritórios de arquitetura.

Contudo, esse valorizado conhecimento do ancião, em um momento passado, parece ter servido de vergonha.

A tia Ceci era menininha ainda e ruminava o nojo de beijar sua mão na porta da escola, de pedir benção encardida. Um dia confessou, pura, tadinha. Pediu pra não acariciar a cabeça também, sua unha de encher laje era a comédia da miguinhas. Peão. Porqueira. Vergonha do esmalte de cimento. (idem)

Assim como para Valdeci, o trabalho manual torna-se a vergonha, agora construída na imagem do esmalte de cimento. Na relação exterior ao círculo familiar, a fragilidade inocente de Ceci aparece no pedido para que não houvesse o afago do afeto. Assim também como Valdeci, é o banho que juntará uma espécie de conhecimento prático aliado a uma condição social inferiorizada.

Don Tebas de Jenê pesquisou sabão, capeou, xampu que dissolvesse o vexame escombroso da sua filha... uma semana sem ler sobre construção. E chegou mesmo foi no sabão de coco. Mais a ponta de canivete futricando unha de baixo de água quente. Restou esse descalabro de esfregar os dedos até sangrar. (idem)

A praticidade do sabão e da água quente parece indicar um caminho de amenização da vergonha social. Contudo, o sentimento parece não passar a ponto de tornar-se ato violento na esfregação contínua e torturadora das mãos de Tebas. Mãos que simbolizam o próprio ato de conhecimento que o traz orgulho.

O *griot* vai costurando essas histórias das personagens incorporando a presença do banho e da lavagem como atitudes idiossincráticas que descreveriam

os sujeitos da família narrada. Assim, vai-se costurando uma série de apontamentos de uso prático de instrumentos que permeiam o cotidiano dos sujeitos retratados.

O próprio começo do conto, que, através da relação de cada integrante de uma família periférica com o horário do banho, vai tecendo os afetos e desafetos da vida, é marcado por uma ponderação que serve igualmente de conselho ao leitor mais atento.

O padrão de poste exigido pela prefeitura agora tem que ter 1 m e 60. Caixa de frente pra rua, com 15 centímetros de teto. Se tiver 10, não lê tua luz. Multa e corta. [...]

Quando cai a luz, é só esticar bem o braço que dá pra levantar a chave de novo na pontinha do dedo. Mete uma sandália de borracha e volta pra tirar o sabão.[...]

Aqui, antes de tomar banho, tem que gritar se alguém noutra casa lá embaixo tá no chuveiro. Senão é queda. Sem novela, sem jogo, sem lâmpada. Banho gelado no cano. Penumbra, silêncio, vulto. Comprou vela? (idem, p. 7)

Além de descrever os parâmetros exigidos para a leitura da luz, o narrador adverte ao leitor, através do pronome possessivo em segunda pessoa, uma possível desvantagem que este teria caso não cumprisse com o exigido. A oração condicional insere o conselho por meio da advertência.

A possibilidade de ter que lidar com energia elétrica no meio do banho faz o narrador apontar para um recurso popularmente difundido, a sandália de borracha. Mesmo assim, se a luz, de fato, vier a faltar, além do prejuízo que ocorrerá pela perda dos programas favoritos, o narrador indica ter como precaução uma vela em casa, na forma de uma pergunta retórica.

O padrão, instrumento utilizado para medição de consumo de energia elétrica, serve também como divisora entre um antigo estado no qual a falta de conforto na comunidade era superada por valores outros que não os oferecidos pela modernização dos instrumentos.

Antes era até relógio grudado com fita isolante, chiclete emendando vidro, palito de fósforo escorando. Tudo de madeira, chamuscada tinha uma porção, com as gravuras do curto-circuito esparramadas na taubinha. Mas sem roubalheira, honestidade e boa vontade pro serviço do rapaz que, cortando chuva ou comendo sol, todo o mês marcava o consumo do quintal. Agora, qualquer frescura, o patrício não confere sua luz. (Rosa, 2016, P. 7)

Há uma valorização de um tempo em que não havia “frescuras” dos “patricios”, em uma alusão à burocratização dos processos de medição de luz. O progresso das novas instalações liga-se ao distanciamento das relações que, se antes se baseavam na admiração do rapaz que “comia sol” ou “era cortado pela chuva” e honestamente fazia seu serviço, agora está no substantivo que gera uma distância de classe, remetendo aos nobres da antiga Roma.

A carga emotiva é investida na relação que os moradores dessa casa construíam com o mundo através do ato de banhar-se. Imagem que parece ser estranha num primeiro momento, mas que ganha força ao compreendermos a relação com a tradição e com a praticidade com que joga o narrador do texto.

Como já indicou Lísias, o foro íntimo ganhará uma atenção especial de produção de afetos, não somente intersubjetivos, mas também de cuidados autoconscientes. O *griot* passa de uma condição ligada à nobreza africana a uma resistência cotidiana da situação afro-brasileira.

A família é narrada a partir da experiência de cada um de seus integrantes com o momento do banho. Cada subtítulo instaura um novo personagem e, por isso, uma nova relação. O primeiro, Valdeci, encontra nas águas a possibilidade de descanso e limpeza da humilhação; já outros integrantes da família terão experiências completamente diferentes relacionadas a esse momento.

Tal fato pode estar relacionado à importância que a água encontra em religiões de matriz africana. Tanto no candomblé quanto na umbanda, a água é usada em rituais com diversas finalidades. Ao retomar a relação que os elementos da casa estabelecem com a água, o narrador vai costurando a descrição dos afetos e comportamentos que esses estabelecem com o mundo e a casa, como no caso de Valdeci e Tebas.

Podemos observar essa relação entre o perfil dos personagens e o banho na figura de Ubirajara. Mais conhecido como Bira, o neto de Tebas e de Jerê é o parente conhecido por suas brigas por conta das questões negras que a família parece não entender muito bem.

Mas ninguém tá vendo as meninas com essa testa puxada, caramba? Cabeça alisada obrigatória, séculos de chapinha, humilhação diária no couro. Desde a placenta, o destino ditado é a pequenez espremida? Carça? Brincar dentro da saraivada de vergonha cotidiana? Como aceitamos ser essa caricatura quebradiça da humanidade alheia? Treta que Bira traz ou

desvenda? Sincero estrangula. Calma, Bira. Vá pra casa, tome um banho. (Rosa, 2016, p. 15)

O narrador, a partir de um discurso indireto livre, alterna entre a fala de um personagem questionador e o cansaço que este discurso traz para o seio da família. Bira desvenda nas atitudes banais o racismo que circunda as relações da família negra com o mundo. Por meio do ato de alisar o cabelo das mulheres, o personagem constrói uma gama de questionamentos embaraçantes, que culminam no conselho amigo. Tomar banho reveste-se de purificação da indignação que nada alcança.

E é também por meio do banho que esta consciência de sua ligação à tradição negra é revelada. Ao contrário dos outros integrantes da casa, Bira se banha utilizando das folhas indicadas pelo seu orixá.

Ubirajara escovou com juá os dentes das palavras pesadas.  
Banha com as folhas de seu pai Mutalambô debaixo da mangueira. Abelhas não lhe picam[...]  
Mutalambô lhe regia proceder e gesto. Prosperidade, Catendê oferecia oriente. (Rosa, 2016, p. 14-15)

Aqui o caráter lírico transparece por meio das orações coordenadas que na superposição de umas às outras conformam uma significação para além delas. As divindades africanas parecem como orientadoras de uma vida regrada pela religiosidade e consciente do poder sagrado do ato de banhar-se corretamente de acordo com a visão do personagem.

Desse jeito, uma rede de aconselhamentos que não estarão diretamente colocados ao leitor, mas que estarão na própria malha narrativa, vão sendo formados neste conto, e esse “conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (Benjamin, 1994, p. 200).

Interessante como Silviano Santiago, no prefácio do livro *Modos da Margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*, organizado por Alexandre Faria, João Camillo Penna e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, vai indicar que “a voz narrativa nos textos literários parte da dramatização da experiência de vida comunitária vivenciada pelos vários escritores” (Santiago, 2015, p. 15).

Mais do que isso, o prefaciador compreende a ligação que tais escritos estabelecem com uma tradição comunitária e as consequências disso para a fatura narrativa dos escritos marginais.

A voz narrativa privilegiada pelos ensaístas quer recuperar o sentido das raízes, afiançar a autenticidade da cena descrita e dos personagens, quer expandir a sabedoria arquivada pela tradição comunitária, garantindo assim a boa qualidade dos futuros frutos” (Santiago, 2015, p. 15)

Essa sabedoria que vai passando de personagem para personagem, de história em história, também assume a forma de uma linguagem proverbializada. Segundo Carlos Serrano (1993)<sup>90</sup>, ao discutir o efeito de sentido dos provérbios em uma comunidade tradicional africana, podemos ver que:

O provérbio expressa em si uma forma de memorizar humana, com fins moralizadores, no que se pode denominar saber mnemônico [...]. O recurso a práticas mnemotécnicas é comum a quase toda África tradicional para fixar o saber de seus ancestrais. (Serrano, 1993, p. 139)

O provérbio funciona, dessa forma, para trazer a figura do *griot* como conselheiro e fixador da tradição a partir da sabedoria ancestral. A referência direta à estrutura textual oralizada de passagem de conhecimento por meio dos provérbios assegura o lugar popular dessa cultura afro que Allan da Rosa utiliza.

Às vezes um provérbio entra como citação na estrutura do texto, como no conto em que o capoeirista lembra: “o ensino do Mestre, sempre humilde mas exigente: “– É necessidade. Amizade e maldade. Na rua, num confie nem na mãe,”” (Rosa, 2016, p. 83).

Na cultura *griot*, segundo Maria Aparecida Santilli (1985), em *Histórias Africanas*, “os provérbios, que frequentemente são a síntese de uma estória (...) conhecidos como *ji-sabu* em quimbundo, representam a filosofia da nação ou da tribo” (p. 7).

Em outro artigo, agora de Eduardo de Araújo Teixeira, intitulado *O provérbio nas estórias de Guimarães Rosa e Mia Couto*, vemos que o provérbio, estilisticamente incorporado ao texto, dá ao discurso narrativo um caráter “extremamente simbólico e metafórico, com períodos inteiros soando como máximas atemporais (...), enigmas textuais que simulam escritas místico-religiosas” (Teixeira, 2015, p. 59).

Em outro conto cujo título é *A nascente da língua*, essa inclinação enigmática com objetivo didático do provérbio aparece na própria estrutura do

<sup>90</sup> Símbolos de poder nos provérbios e nas representações gráficas Mobaya Monzangu dos Bawoyo de Cambinda. In: *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 3: 137-146.

texto. Ao falar do próprio processo de descoberta de uma outra língua, o narrador descreve o dia em que o protagonista consegue, a partir de uma conversa com uma anciã, compreender a língua em sua formação mais enigmática:

Com aquela senhora o último encontro do moço foi o coroamento. Foi colheita de pétalas de soltas... plantou caco e cresceu cuia. Foi e mão em mão que a íris véia falou: Minha língua é a língua da água, Criança.  
Saliva é mãe da palavra, pariu a lágrima e é aprendiz do suor.  
(Rosa, 2016, p. 98)

Já não é mais a recuperação de um provérbio, mas a estrutura de máxima que atemporal que apreze contornar o texto de uma atmosfera religiosa, esotérica. Essas máximas atemporais trazem consigo um caráter de passagem de experiências mais gerais que relembram o material com o qual os *griots* trabalham na confecção de suas histórias.

Interessante notar os autores trabalhados pelo articulista pela sua ligação com alguns pontos que já vimos trabalhando em nossa análise. Guimarães Rosa é o autor indicado por Silviano Santiago por quebrar o ciclo de narrativas memorialistas modernistas ao apresentar uma voz popular na figura de Riobaldo, que detém o conhecimento das tradições, ao mesmo tempo em que possui o conhecimento da escrita.

Assim, Riobaldo se distancia dos intelectuais citadinos que produziram vozes não antagônicas entre si, possibilitando que uma tradição elitista se formasse. Tradição composta por toda a rede literária, fato que vai ao encontro da afirmação de Ricardo Lísias sobre o desprezo do circuito literário pela obra de Allan da Rosa.

O outro autor é Mia Couto, moçambicano que tem entre seus projetos literários a produção de uma prosa africana que pense na formação de um povo pós-colonial em seu território. Dando contornos populares a sua narrativa, o autor encena também a figura do *griot* como possibilidade de formação dessa voz invisibilizada.

O que queremos dizer é que Allan da Rosa não é inocente ao colocar no palco um narrador que tenha essas ligações literárias, não somente porque utiliza os provérbios na estrutura de sua obra, assim como os outros dois autores citados, mas porque coloca em jogo o próprio lugar desse narrador, que abraça a tradição popular sem perder a reflexão contemporânea de sua obra.

Essa sabedoria de que falamos emitir os contos de Allan da Rosa vem também carregada de um questionamento sobre a própria possibilidade de realização da mesma.

No ensaio de Walter Benjamin que vem nos conduzindo em algumas reflexões até agora, o filósofo demarca a origem da sabedoria a partir de uma experiência que, segundo ele, tem sido afastada desde o século XIX da modernidade ocidental, a morte.

Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito àquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (Benjamin, 1994, p. 207)

Na sociedade burguesa, a morte desaparece enquanto elemento constituidor das subjetividades. Não participam mais da exemplaridade dessa aqueles que a relegam a um regime científico da morte (Leis, 2003)<sup>91</sup>, só a tomando enquanto espetáculo gerado pela mídia informativa, num nítido paralelo entre o desenvolvimento apontado por Benjamin do narrador à era da informação.

Segundo o ensaísta, é na hora da morte, ou a tendo como um horizonte de expectativa sempre presente, que a sabedoria do narrador tradicional pode aflorar e transformar seu material narrativo em experiência transmissível. Dessa forma, percebemos dois caminhos que colaborariam para o entendimento dessa questão com a prosa de Allan da Rosa.

A primeira repousa exatamente na biografia social que os autores da periferia comungam em relação à morte. Estes fazem parte da população que pode morrer (Foucault, 2010, p. 215). Inúmeras são as referências na literatura marginal à convivência periférica com a morte. Um trecho da música do Rapper Emicida, *Essa é pra você, Primo*, poderá nos ajudar a compreender melhor essa relação.

---

<sup>91</sup> Em uma analogia à noção ciência da sexualidade desenvolvida por Foucault, Leis desenvolve a ideia de ciência da morte que, abarcando somente os experts, afastariam os leigos desse reino obscuro.

Na terceira parte da música que aborda as reflexões do eu-lírico diante da morte de um parente próximo, ouvimos os seguintes versos:

Por incrível que pareça  
 Nós cada vez menos se acostuma, não importa o quanto  
 aconteça  
 Meus prantos são louvores que exaltam amores  
 Pra diminuir nos meus, um tanto de suas dores  
 Então vive cada momento como o final  
 O amanhã é tarde pra nós, pensa nisso, na moral  
 Na intenção de ser melhor, ser maior, se encontrar  
 Não acredito que o motivo de nós vir seja voltar  
 No meio dos dream, em vão eu tento  
 Mostrar pros caras, a única coisa que nós tem é o  
 tempo  
 Valoriza a chegada, a partida, a volta e a ida  
 Os scratches, as batidas, cada dia é uma vida  
 E dela, pra se levar, só a paz da certeza  
 De ter feito o que tinha de se fazer, firmeza, firmão. (Emicida,  
 2009)

A proximidade é retratada a partir da constatação das inúmeras mortes as quais a comunidade periférica (“nóis”) vivencia em seu cotidiano. Contudo, a constância não gerou uma passividade por parte dessa comunidade. Aqueles que podem morrer no regime biopolítico de coordenação dos corpos sublimam em um jogo de rememoração dos que morreram à força dos laços comunitários. A identidade repousa na exemplaridade da morte pela mão do Estado, que, no começo da canção, é retratado pela violência policial, “Como gansos em prontidão, no front dão xingo e tapão /Um monte, jão, que deve?”.

Os Joãos que devem são tanto culpados quanto vítimas da humilhação diária periférica. Aos policiais (gansos), fica a imagem de soldados *do front*, prontos para torturarem e humilharem tanto culpados quanto inocentes. A indiferenciação destes está nesse “nóis” que regula toda reflexão da canção.

É o instante da morte que faz esse eu-lírico aconselhar o ouvinte a viver “cada momento como se fosse o final/ o amanhã é tarde pra nós”, aderindo ao comentário de Benjamin sobre a potência da morte em relação à descoberta da vida. Somente percebendo o finitude como lugar final do homem, a voz que canta pode aconselhar aos seus que “a única coisa que nós tem é o tempo”.

Diferente de uma tomada apenas pela biografia da marginalidade, a canção vai além e fala de uma experiência de morte que pode se dar também na produção artística, aconselhando pelo exemplo aqueles que fazem parte dessa construção social subalternizada.

Igualando vida e arte, o rapper indica a valorização da chegada e da partida, assim como a valorização dos *scratches* e das batidas. É através *desse* jogo entre o valor do rap - para conduzir o homem periférico a uma sabedoria de vida, pois “Viu agora como o bagulho é sério? /Que nóis é mais que tênis colorido e batida no estéreo” -, e a própria canção que ele aconselha o ouvinte a aproveitar melhor sua existência “Na intenção de ser melhor, ser maior, se encontrar”.

Ainda mantendo pontos de contato com o contexto da canção de Emicida, no conto *O Iludido*, Allan da Rosa narra a história de Caçú. Já no começo do conto, vemos o tema da morte ser deslindado a partir de um narrador em terceira pessoa que toma a visão do protagonista como ponto de referência para narrar a história.

Duro ver o irmão mais velho em espasmo de sangue, no chão, tremendo os músculos da cara. Mero pacote inchado, ali quem dividiu beliche contigo. Um fio de respiração, retorcido, travado, indicando que ainda tá do lado de cá da fronteira com a morte. Isso é ainda pior do que saber que o próximo é tu. (Rosa, 2016, p. 21)

Na véspera agonizante da morte, o protagonista relembra sua vida, os conselhos do irmão que tinha “tanta culpa no cartório que um escrivão só não dava conta de sumariar o arquivo” (idem). Porém, mesmo diante da “culpa” do irmão, o personagem insiste/resiste ao lembrar as palavras do irmão em relação à tortura cometida, pois, para o irmão, diante do Estado, “nosso boletim de ocorrência a gente traz na pele e no CEP” (idem), revelando a indiscernibilidade entre culpados e inocentes, focando a punição pela identidade social dos personagens. Assim como o eu-lírico de Emicida, há uma coletivização da expectativa da morte violenta por esse “nóis” da canção, ou “nosso” do conto, que conformam uma pele (preta) e um CEP (periferia).

Diante do sofrimento do irmão, uma série de questionamentos vai tomando as reflexões de Caçú: a violência da polícia associada ao preconceito social, a procura individualizada por ascensão social ao invés de uma tomada coletiva de decisões que beneficiem a periferia, os sonhos e as alegrias do irmão junto ao seu filho.

Nesse movimento, o protagonista empreende um começo de diálogo com o Coronel na tentativa de evitar sua morte. Encontrando na cor da pele a identificação que os uniria, Caçú começa um diálogo com o comandante da tropa

que tortura seu irmão e que promete matá-lo em seguida. Respeitando a distância, o personagem tenta uma primeira abordagem:

Caçú diria baixinho o sussurro na orelha do patrício – *Apesar do continente que separa meu moletom do seu colete à prova de balas, nossa cor nos une e compreendo sua grandeza ancestral.*  
– Caçú pintava na mente a fala garbosa de comício que deveria pronunciar, mas que sua sem-gracice não permitia. Assim ganhou consideração na quebrada, a sabedoria de quem fala pouco. (Rosa, 2016, p. 23)

Entre a fala sem-graça e a sabedoria silenciosa, o protagonista arrisca-se no jogo de sobrevivência com a fala, assim como um lutador numa arena, melhor dizendo, como um capoeirista numa roda. Entre fraquejos e aproximações, o personagem vai apostando gradualmente sua vida no diálogo com o comandante.

Entre essas tentativas, ele não se esquece de que é a vida do irmão o que assegurava sua integridade física. Assim, aliando a aposta na atenção do comandante e a angústia do sofrimento do irmão, Caçú resolve dar fim à vida de Vagalume.

Então, numa fâsca de respiro, Caçú voou e sentou o pé na boca de Vagalume. Essa botinada arrancou dois dentes que se entalaram na goela do seu mano. [...]. Finou o irmão mais velho, findou a agonia.  
Foi a dinamite pra atenção dos fardados (Rosa, 2016, p. 24)

A conquista da atenção resvala para o golpe que, simbolicamente, poderá garantir a vida do personagem. Ele oferece ao Coronel um segredo ancestral religioso, que asseguraria a saúde física do mesmo em quaisquer situações, ele oferece ao comandante uma espécie de magia que “fecharia o corpo” deste que tanto precisa de proteção em sua vida profissional.

Contudo, essa sabedoria ancestral vai iludindo tanto o coronel quanto Caçú, e é nesse momento que um descompasso entre sabedoria e vida se dá. Ao perceber o interesse do coronel pelo segredo do corpo fechado, Caçú começa a vislumbrar uma saída da condição em que se encontra, evitando a tortura, as humilhações e, por último, a morte.

Ao protagonista que “só cabe jogar o xadrez da sobrevivência” (idem, p. 25), cada conquista na sedução da oferta empreendida ao coronel vai aumentando sua pedida por uma saída mais voluptuosa. O que no começo é apenas o desejo de não ser torturado, passa o desejo de sair inteiro (p,25).

Na percepção de um conflito interno maior do comandante, primeiro por ele ser de família evangélica, depois pela cobiça de seu cargo pelos outros oficiais, Caçú vai apostando cada vez mais alto em sua liberdade.

Mas o coronel mordeu o beijo e denunciou a tremedeira no coco. Experiente, calejado, como abraçou assim esse aplique? Ansiedade maestra lhe regendo. Apalpava o casco de jabuti no lugar da costela. Sendo rato faria o bigode ainda? O coronel surfava nas nuvens do desejo. Vesgo de ganância. [...]  
E Caçú ia subindo a barganha, crescendo a exigência. Só sobreviver já não era o mais desejado, sentiu que dava pra montar castelo. Abocanhar e não apenas lambiscar. (idem, p. 27)

Para lambiscar, primeiro, pediu uma casa e o controle do território ao redor da mesma. Logo após, pediu uma moto e uma mulher, pois o preço do império prometido pelo patuá era muito grande. Contudo, para obter tudo que requisitava, o comandante exige comprovação da eficácia do segredo. Caçú manda buscar um machado novo para que o comandante o teste no pescoço do protagonista.

Assim, ao se afastar cada vez mais do vislumbre da morte, Caçú vai aderindo, como o comandante, à cobiça irrefreada. De uma posição de timidez e silêncio sábio, ele vai assumindo um lugar de um estrategista da conversa. No começo da história sabe que “se crescer demais a garganta...perde a vantagem” (idem, p. 26), e vai perdendo essa noção ao discorrerem os acontecimentos.

É através das palavras da avó que, com um provérbio antigo, Caçú recebe o conselho de que o poderia salvar, pois “quem fala demais, dá bom dia a cavalo” (idem, p. 29).

Contudo, já enredado pela sua própria cobiça e o jogo que havia indicado pela sobrevivência, o personagem entende-se vencedor, pois “nos momentos extremos é que surgia o espírito verdadeiro de cada pessoa (...) ele passou a falador num rasgo de um segundo e assim arquitetou seu passo. Jogou e ganhou” (Rosa, 2016, p. 29).

Contrariando a própria decisão, e encenando a sabedoria do provérbio da avó, Caçú acaba por, diante do improvável, ainda acreditar nas visões de luxo e riqueza que havia conseguido do coronel.

Caçu se via no rolê com sua moto e sua mina, inteirão, vivaço com suas propriedades. Com tudo o que sempre quis.  
A lâmina varou aquela garganta toda. Foi a comédia ora tropa. O coronel engoliu o queixo de tanta vergonha e dali pra sempre ganhou seu nome de guerra. Batizado “*o iludido*”, a piada do século. (Rosa, 2016, p. 29)

Terminada a história, ambos, coronel e Caçú são iludidos por suas próprias ganâncias. O leitor, que, a partir da perspectiva do narrador acaba por adotar o partido do protagonista, sente-se tão iludido quanto os dois, pois, somente no final, a morte alcança de fato o protagonista.

Entretanto, é válido compreender que, se tomarmos o partido do narrador, a sabedoria encontra-se numa exemplaridade do caso do protagonista, e não no próprio. É através da narração da morte dele que compreendemos as contradições e verdades da vida do personagem. Como *griot*, o narrador nos conduz a compreendermos o “homem apreendido em sua existência, como condutor de valores e agindo na natureza de modo intemporal” (Ki-Zerbo, 2010, p. 72). Assim sendo, o provérbio deferido pela boca da vó funciona de fato como um *ji-sabu*, ou seja, uma “síntese de toda a história” (Santilli, 1985, p. 7).

Por último, esse *griot* que se apresenta na prosa de Allan da Rosa pode ser classificado como um *griot* gigante. Alexandre Graça Faria, em comunicação apresentada no XII Congresso Internacional da ABRALIC, em 2011, analisa as obras poéticas do escritor considerando-as permeada por uma linguagem que ginga.

[...] a caracterização do sujeito poético, gigante, preparando o bote, buscando alternativas de sobrevivência, permite a criação de saídas pouco usuais, não correspondentes àquelas da ideologia hegemônica que é, via de regra, a da ascensão social. E também permite formular percepções mais instigantes, complexas e transformadoras, que servem de resposta ao momento social e cultural do Brasil contemporâneo. Um jogo que instaura avanço e oscilação, espécie de pedagogia do joelho ralado (Faria, 2011, s/p)

Como pudemos perceber no jogo instaurado por meio da fala de Caçú, uma espécie de narrativa de arranques e retrocessos, ataques e esquivas instaura-se na prosa do autor fazendo os personagens gingham sua existência para assegurarem sua sobrevivência, como capoeiristas a jogarem numa roda.

É no jogo de sobrevivência que a sabedoria angola, assim como o negro velho no conto *Costas Lenhadas*, transforma o ataque do sinhozinho em revide da humilhação escrava. Contudo, em dois contos mais específicos do livro, essa reação sobrevivência e ginga serão mais bem percebidos.

O primeiro, chamado *Chão*, é a história de um jogo de capoeira no qual o narrador vai levantando reflexões da dança/luta do protagonista comparando-a com a vida do mesmo, numa espécie de mimese da dança sobre a vida.

O corpo, o pensar: um só eixo de concentração. Duas armadas já teriam entrado se a atenção não fosse inteira. Um cabeça branca lamentava, gargalhava, comandava a função. Um êxtase eletrificou o jogador. Histórias de quilombos, de amores... relampeavam nas gargantas. Num relance, o vulto de uma queixada passou soprando sua orelha: pelos assovios da roda lembrou que estava só. Era só ele e sua mandiga. (Rosa, 2016, p.83)

Na roda da existência capoeira, o jogador sente-se só, pensa através de uma forte conexão mente e corpo, implodindo com as dicotomias estrangeiras a cultura afro do físico e do abstrato. A esse sentimento de solidão a roda responde “QUANDO VENHO DE ARUANDA, NÃO VENHO SÓ” (idem), contrapondo a existência individualizada a uma coletividade baseada na identidade afro. Essa mesma identidade que, ao ser relampeada pelas gargantas, eletrifica-o enquanto ser, mas que o faz entender a dimensão da luta pelos assovios.

Perante as dificuldades da dança, o jogador tende a encontrar na esquiva, na atenção redobrada e no malandrear dos movimentos, um ponto que o qualifica a ultrapassar a situação de tensão. No artigo *A capoeira, uma filosofia do corpo*, Camille Dumoulié (2008) percebe a ligação entre esse corpo que se joga na roda e uma filosofia de vida que se coloca adversa à tradição ocidental, procurando, como apontou Faria (2011), novas percepções do quadro social brasileiro, oferecendo um outro panorama de leitura da situação contemporânea.

Essa atitude iguala-se ao proposto por Silviano, que enxerga, na tradição do narrador brasileiro, um traço desgastado de percepções sociais, que adviriam do mesmo lugar social de sempre. No texto de Dumoulié lemos que:

Antes de ser um tipo de esporte ou arte marcial, essa luta dançada é uma filosofia em ato, um pensamento do corpo que faz contraponto ao sistema do pensamento branco. Contraponto musical que toca outra partição com outros ritmos e instaura outra física, inventando uma nova afetividade. (2008, p. 2)

Assim, ao construir esse narrador que ginga com seus personagens, Allan da Rosa propõe uma outra abordagem para as relações sociais brasileira, além de construir uma resposta estética à questão do narrador, pois instaura uma nova

afetividade, esta permeada pela tradição afro, contrapondo-se ao intelectual citadino de Silviano.

Essa postura é, em certa medida, confronto e fuga. Na roda, o participante tem que estar pronto para esquivar-se atacando, ou atacar esquivando-se. A ginga com que se finge o movimento é a mantenedora do jogo. Jogo este que é a própria vida em movimento.

Evitou o arpão nas costelas ficando pequenininho. Tava treinado, alongado, tinha escorregado por baixo de duas catracas. Não sabia que o outro havia sido desprezado uma hora antes, no mesmo momento que ele negociava a passagem com o cobrador do busão. Que havia tomado uma boca-de-calça sendo professor e passado carão. Que nas artérias ocultas sob a pele suada e rosada, espocava a ânsia de equilibrar o dia, sobrasse pra qualquer tabaréu que chegasse. (Rosa, 2016. p. 84)

Na roda, é a própria vida que está em jogo, não fisicamente, mas pelas perdas e ganhos que a existência equilibrada entre o individual e o coletivo, o confronto e a fuga instauram na existência humana. Isso porque “O jogo da capoeira, que remete a todo o simbólico do candomblé, é um grande jogo cósmico cuja força de gravitação move corpos, astros e galáxias fora do círculo da roda.” (Domoulié, 2008, p. 12)

O protagonista move-se nessa roda cósmica que mimetisa a vida, assim como todos os personagens dos contos da obra que parecem gingar pelo direito de existirem. E é pela similaridade entre vida e roda que o mesmo acaba derrubado. Desatento, “a pena por vacilar um instante foi o calcanhar nas têmperas” (idem, p. 84).

Porém, é pela derrota que a fusão roda e mundo, roda e sociedade, vem a completar-se no conto. O narrador aponta que “Antes do crânio machucar o chão, ainda ouviu a arrelia dos capoeiras, na roda do mundo” (idem). Numa inversão que coloca o chão como recebedor do golpe, o jogo desaparece dando lugar aos capoeiras que se encontram na roda do mundo. Na derrota, só existe a vaia do mundo.

Diferente desfecho, mas de igual valor semântico para o que estamos analisando é o conto *A torcida que levanta, derruba*. Riva, personagem que aparece também no conto cujo título dá nome ao livro, é um boleiro de várzea. Ao sair do time reconhecido como o maior time de várzea da região

“Cantagalo...vivão na memória dos boleiros” (Rosa, 2016, p. 49), Riva entra para um concorrente de menor importância, o Chaparral.

No encontro dos dois times, após o Chaparral “completar dez jogos sem derrota” (idem), enquanto o Cantagalo “empacava uma série de sete empates seguidos” (idem, p. 50), o campo parece transformar-se, assim como a roda, em uma microversão da vida. E a postura do protagonista começa a ser questionada pelas torcidas de ambos os times.

A peleja começou e Riva bambeou. A torcida que levanta, derruba. O rancor cantava seus hinos. Antes de qualquer passe chegar pra ele, a torcida do Cantagalo já trovejava suas vaias. [...] azucrinava gostoso seu ídolo de outrora e Riva purgava ali as mancadas do mundo. A galera do Chaparral murchou (...) até acender quando cismou que ali tinha medo ou traiagem. (Rosa, 2016, p.50)

O jogador que, no primeiro tempo, “era a pereba da vez” (idem), ou seja, o pior jogador em campo, percebe-se em uma situação em que precisa mostrar-se, “na roda do mundo”, como um vencedor. Jogando desconsiderado pelas duas torcidas, volta a jogar no segundo tempo e “Deu Chaparral de virada. Dois de Riva, um de cobertura e o outro driblando até o juiz e a trave.” (idem, p. 51)

Assim como na roda é necessária a ginga do golpe, no campo, o drible brasileiro representa a resistência negra. Renato Nogueira, em artigo<sup>92</sup> publicado na *Revista Z Cultural*, reflete sobre a condição dos negros no futebol e a criação do drible à brasileira.

(...) jogadores negros precisaram encontrar novos espaços e maneiras de conduzir a bola que evitassem que eles esbarrassem nos brancos e fossem punidos. Como os jogadores negros não podiam tocar nos jogadores brancos, a hipótese foi o surgimento do drible como alternativa para que os jogadores negros pudessem se movimentar em campo. O drible, neste caso, é uma invenção negra. No entendimento de Mário Prata (1998), o drible é uma determinada transposição dos passes e ginga do samba para o interior das quatro linhas do jogo de futebol. (Nogueira, p. 1)

Diante da dificuldade do jogo, o drible, uma ginga que vem do samba, representa o movimento de resistência negra na cultura brasileira. Assim como afirma Domouiliè sobre a questão do tipo de confronto operado na capoeira:

---

<sup>92</sup> *O conceito de drible e o drible do conceito: analogias entre a história do negro no futebol brasileiro e do epistemicídio na filosofia.* (Ano VIII)

Nunca são a obra de arte e tampouco o jogador que se opõem a uma ordem ou resistem a uma força; inversamente, é uma certa ordem do mundo ou uma estrutura social dada que, como o rochedo, constitui uma força de resistência contra a corrente da vida. O artista e o capoeirista lutam contra essas barreiras inventando gestos e relançando forças que restauram a continuidade do vivo, de tal modo que passam a criar linhas de fuga que são linhas de vida e expressões estéticas da potência. (Domoulié, 2007, p. 1)

Assim, a ginga dos personagens no palco da sobrevivência transforma-se em lugar de resistência de corpos que não fogem da luta, mas que contornam o obstáculo, seja a roda, seja o campo, sinônimos de arena, que representam não só uma resistência ao mundo branco, apesar desta ser a principal para o desenvolvimento negro no Brasil. É a própria resistência à vida que joga – seja capoeira, seja futebol – com os personagens, provando a tenacidade desses diante da existência.

Ao final do conto, o último parágrafo demonstra uma cena que merece maior atenção.

Depois de tirar os toletes de barro da chuteira, subir na caçamba de novo, voltar pro barraco e abrir suas gaiolas, soltando curios e coleirinhas, Riva antes de fechar a tramela do portão ainda disse pra Tio Lói, a quem deu as prisões cheias de alpiste com os poleiros vazios: “Sabe, prum homem de caráter, a vaia é o maior incentivo” (Rosa, 2016, p. 51)

A torcida, macrouniverso identitário da condição do jogo, não é, assim como a roda no conto anteriormente analisado, um campo de identificação pacífica. Acuado pelas duas torcidas, Riva empreende um jogo solitário, mas coletivo (pois o campo exige essa coletividade) no qual é a própria imagem em relação ao mundo que está em jogo.

Tio Lói, “dono” do Chaparral, recebe as prisões recém-abertas, assim como a figura de Riva, que não se prende a nenhuma torcida, mas somente ao jogo em si, garantindo sua permanência no tabuleiro das existências. A vaia que aponta o erro do capoeirista, agora, serve de trampolim para o boleiro.

Sendo assim, a ginga, a dança e o drible aparecem na poética de Allan da Rosa como possibilidade de ultrapassagem de uma situação que impediria o correr da vida, das existências dos personagens. Esses símbolos, diretamente ligados à identidade negra no Brasil, completam o quadro que procuramos montar sobre um narrador *griotizado*, fazendo de nosso estudo uma procura por formas de leitura

que correspondam no plano estético ao apontamento de Silviano Santiago de narrativas antagônicas à tradição literária brasileira.

## 7. Considerações finais

Em citação já debatida neste trabalho, Beatriz Resende traz uma importante reflexão sobre a literatura marginal a partir de uma visão que, se não concordamos inteiramente, aponta para um aspecto pertinente de tudo o que vínhamos debatendo na tese sobre essa produção. A crítica afirma o caráter político de tal empreendimento literário, utilizando, para isso, a metáfora da cidade grega sob a égide da democracia.

O que procuram (os escritores marginais), ao desejar fazer literatura, é levar para a *ágora*, para o espaço de discussão de intelectuais (que mereçam esta qualificação), editores, políticos, público, enfim, mas levar pelas próprias mãos. É dessa maneira que ocupam a *polis* e criam uma nova forma de literatura assumidamente política. (Resende, 2008, p 39)

Dessa forma, a cidade (*polis*) transforma-se metaforicamente numa grande *ágora*, palco de debates e disputas de poder pelo direito de narrar. Contudo, a literatura, como pudemos perceber nas análises empreendidas no trabalho, não é o meio pelo qual a cidade tem que ser conquistada, a literatura é, assim como a cidade, o objeto pelo qual se luta.

Logo, literatura e cidade transformam-se no tema de embate em torno dos quais as estratégias narrativas serão pensadas e efetuadas, na busca por uma configuração que exponha o dano constitutivo dessas duas instituições modernas. Uma lógica lúdica de guerra sobrepõe-se às produções ao serem entendidas como o lugar onde ocorrem as disputas.

Não poderíamos perder nunca de vista a maneira como os escritores marginais estudados nesta pesquisa compreendem as dificuldades de trabalhar com essas duas instâncias significativas<sup>93</sup>. Assim, é no jogo pela significação de ambos os locais de produção discursiva que as escolhas estéticas são manejadas enquanto armas capazes de definir ou redefinir alguns lugares já estabelecidos ou por estabelecer dentro desses dois campos de atuação.

Dessa forma, percebemos que duas posturas são a base sobre as quais nossas análises e reflexões mantiveram-se ao longo da pesquisa: a de embate e a de jogo. A primeira já foi amplamente abordada por meio das questões levantadas

---

<sup>93</sup>Barthes, em *Semiologia e Urbanismo* (1988), deixa claro a característica representativa da cidade como emaranhado de signos a serem interpretados por um leitor seduzido (relação erótica) por suas conformações físicas.

a partir do entendimento de literatura como campo. Não é de se estranhar que o campo seja sempre *campo de batalha*, *topos* de significação política na escolha dos signos a serem disparados enquanto armas.

Se nos permitirmos aprofundar a metáfora, quando investimos no pensamento de que as escolhas temáticas e formais dos autores eram formas de “entradas e saídas” da modernidade, compreenderemos a própria modernidade como um campo de atuação. Mais do que isso, a modernidade, em alguns casos, era o inimigo/aliado contra/com o qual dialogavam agonisticamente as obras aqui apresentadas.

A segunda, do jogo, pode ser entendida como uma precursora da primeira, na medida em que compreendemos o jogo, o lúdico, assim como o descreve Huizinga (2000). Contudo, para que o jogo seja também batalha, aqueles que duelam precisam se sentir em pé de igualdade com o adversário.

Só é lícito falar da guerra como função cultural na medida em que ela se desenrola de maneira que seus participantes se considerem uns aos outros como iguais, ou antagonistas com direitos iguais. Por outras palavras, sua função cultural depende de sua qualidade lúdica. Esta condição modifica-se desde que a guerra é travada fora do âmbito dos iguais, contra grupos que não são reconhecidos como seres humanos e, portanto, são privados dos direitos humanos — bárbaros, diabos, pagãos, hereges e "raças inferiores destituídas de leis". (Huizinga, 2000, p. 68)

Ao se reconhecerem como seres humanos, portadores da fala, do *logos*, os escritores marginais se jogam ao embate pelo direito de produzir literatura. É no reconhecimento da igualdade, da democracia artística que tais empreendimentos se lançam. Os periféricos escrevem por entenderem que esse é um campo de imensa representatividade humana, de importância ímpar à modernidade ocidental.

Porém, não podemos nos esquecer de que modernidade é uma projeção humana sobre a qual um grupo (de intelectuais que mereçam essa qualificação) incide suas perspectivas de vida, seus sonhos de civilização, suas retiradas do que compreendiam ser ultrapassado.

Tal compreensão nos devolve à ideia de campo, e a modernidade passa a ser também a arma causadora do dano naqueles grupos que não são entendidos, nem se entendem, no padrão estabelecido do que se chamaria de homens modernos ou civilizados.

Ao retomarem uma noção tida como arcaica, como o épico, Ferréz e Marcelino Freire lutam/jogam com as possibilidades de uma noção outra da constituição moderna da literatura – campo dentro do campo – e atentam-se para aquilo que há de próximo entre as vivências periféricas brasileiras e a grandiloquência da epopeia na caracterização de grandes povos. Seria a periferia uma grande nação?

Dessa forma, a banalidade de algumas tramas passa a funcionar como fonte de valorização de todo e qualquer sujeito no quadro democrático moderno. Assim como demonstrou Rancière (2009) sobre o realismo como momento de democratização de todos os objetos cênicos, a ideia do cotidiano periférico ganha em importância ao ser trazido ficcionalmente para os contos. É fundamental apontar que não é uma desvalorização do ato de narrar, mas sim uma valorização daqueles que não eram contados como possíveis de narração em situações não entendidas como poéticas.

Assim, uma importância do *ethos* periférico vai formando-se em todas as obras analisadas, pois todas partilham do ideal de uma relevância das vidas que ali de desenrolam. Uma espécie de *blacklivesmatter*<sup>94</sup> literário se constrói como arma a ser usada na modernidade que se dilapidou pelas mãos e planos daqueles que obtiveram e obtêm o poder dos quadros políticos.

Essas noções fundem-se, logicamente, em um entendimento de que as questões estéticas não são mais possíveis de serem pensadas fora do contexto político de atuação das mesmas. Bourdieu (2002) afirma que a negação da dimensão política da arte em termos estéticos coincide com um tipo de fé na total autonomia artística, aproximando esta crença da concepção romântica de literatura.

A mesma fé na irredutibilidade da criação e na autonomia absoluta das preferências estéticas impulsiona, sem dúvidas, a atribuir um peso muito menor às posições políticas que às estéticas, omitindo quase sempre a recolocação de uma e outra no sistema a respeito do qual se estabelecem e se definem, ou seja, o sistema de diversas posturas em competência recíproca. (Bourdieu, 2002, p. 102)<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Movimento internacional da comunidade negra contra a violência institucional direcionada a mesma. Teve início nos USA, após a absolvição de George Zimmerman na morte a tiros do adolescente afro-americano Trayvon Martin.

<sup>95</sup> *La misma fe en la irreducibilidad de la creación y en la autonomía absoluta de las preferencias estéticas impulsa a atribuir un peso mucho menor a las de posición política que a las estéticas, omitiendo casi siempre la recolocación de unas y otras en el sistema a respecto del cual se establecen y se definen, o sea el sistema de las diversas tomas de posición en competencia recíproca.*

Dessa maneira, as duas posturas, estética e política, encontram-se irmanadas no ato de criação literária, senão plenamente consciente, no mínimo, com uma percepção de seu papel no quadro geral, como demonstrado por Silviano Santiago (1982) sobre a questão do narrador memorialista brasileiro do modernismo.

Interessante apontar que a noção de autonomia da arte romântica funda o que comumente é chamado de modernidade artística. Jaques Rancière indica tal momento como o “regime estético das artes” e, para ele, nesse momento, uma dupla dimensão da produção artística emerge na concepção *schilleriana* do momento estético.

A chamada modernidade artística, termo descartado por *Rancière* para pensar as novas formas de compreensão do meio, abre uma possibilidade de autodeterminação na arte que fundam uma realidade singular a mesma. Contudo, ao mesmo tempo, ao fundar essa singularidade, entende-se a arte como qualquer outra atividade humana.

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e a desobriga de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. (Rancière, 2005, p. 34)

Assim sendo, a arte ocupa o lugar de uma maneira de fazer, de ver e de ser que comunga do comum com as regras da comunidade na qual se funda. É política por estabelecer, tanto no seu modo de ser, quanto no que demonstra pelas suas escolhas singularizadas, uma sensibilidade comunitária, que a insere continuamente nos afazeres diários.

A literatura passa a ser um campo como todo e qualquer outro campo de atuação humana. Sua singularidade repousa na especificidade de seu material estético, que aponta sempre para um uso comum das percepções sociais.

Essa pequena consideração sobre a aproximação da estética à política serve-nos para endossar o argumento de que, ao relerem alguns lugares da estética ocidental, no caso do épico, continental, no caso do testemunho, e mesmo nacional, na figura do narrador, o que fazem os escritores aqui analisados é jogar o jogo literário enquanto batalha pelo direito de falar, e de falar a partir de lugares diferenciados.

Eles usam dessas percepções comunitárias já estabelecidas, o que se assemelharia a uma partilha do sensível, assim como a pensa Rancière, e tentam uma redistribuição dos lugares estabelecidos, embaralhando as percepções. Jogam com as armas de um outro social, predominantemente associado ao homem branco, de classe média e alta.

São aqueles que, não sendo contados como possuidores da fala, e ao a utilizarem, colocam em xeque toda a partilha estabelecida entre aqueles que fazem e aqueles que falam (Rancière, 2005, p. 16). Assim como Bertoleza o fez na cena de sua morte em *O Cortiço*.

Voltando à metáfora da cidade/literatura como campos, como lugares de atuação onde o jogo/batalha se instauram, fica fácil de perceber que não é uma questão apenas de vencer a disputa, mas de conseguir expor as próprias regras que possibilitam um domínio de um grupo sobre determinada ação humana.

Contudo, essa ação (literatura) não é mais vista separadamente do resto das atividades sociais, ao contrário, seria mais um reforço na distribuição dos lugares de atuação passíveis de serem alcançados ou não. As escolhas estéticas, assim, mimetizam o próprio jogo desenrolado na arena das disputas pelo direito à literatura.

O que queremos dizer com isso é que, enquanto fala (*logos*), a poética marginal contemporânea não se contenta em apenas falar a língua dos “senhores”, ela transgride as convenções para trazer ao palco uma voz não contada nesse domínio de atuação.

Ela estabelece exatamente o que Bourdieu (1979) exprime sobre o campo político como um domínio que acaba por fechar-se em si mesmo:

A linguagem dominante destrói, ao desacreditá-lo, o discurso político espontâneo dos dominados: não lhes deixa outra opção que não o silêncio ? a *linguagem emprestada*, cuja lógica não é mais a do uso popular sem ser a do uso culto, linguagem enguiçada, onde as “palavras elevadas” só estão presentes para indicar a dignidade da intenção expressiva e que, nada podemos transmitir de verdadeiro, de real, de “sentido”, priva aquele que fala da experiência mesmo que julgas exprimir. (Bourdieu, 1979, p. 538)

Nesse feliz trecho, ao falar do campo político, Bourdieu consegue apontar para a dificuldade da utilização dos signos usuais de um determinado campo por aqueles que são entendidos como não participantes do mesmo, mas que tentam adentrar os muros de instituições já presentes na sociedade.

Ao contrário do que imagina Bourdieu, acreditamos ser possível que, assim como tentamos demonstrar por meio das obras aqui estudadas, uma fala popular pode, sim, perfurar o seio de um campo socialmente já separado e embaralhar as noções que embasam os fazeres, os dizeres e os seres ali atuantes.

Utilizando dos símbolos da literatura ocidental, os escritores marginais lançam mão das poéticas da suspeita e da memória para contornar o sentido monotemático que parte da crítica literária prevê na confecção das obras, oferecendo, por isso, um desafio na busca de novas ferramentas para a avaliação dos produtos advindos da periferia literária brasileira.

Em uma tentativa de resumo, poderíamos compreender essa poética marginal contemporânea como uma atuação estética dos escritores marginais que procuram utilizar os signos próprios do campo literário para subverter seus usos e forçar uma leitura que não seja, em momento algum, distanciada do caráter político de tal empreitada.

Mais do que isso, ao entenderem o lugar social do qual fazem emergir suas vozes, os escritores periféricos fazem entrar na fatura narrativa uma presença social incômoda, não como manifestação de legitimidade da narrativa da margem, mas como lugar de reinscrição na modernidade.

Longe de quererem o distanciamento do moderno, esses artistas procuram lugares de reposicionamento dos ideais contemporâneos (hodiernos) para a manifestação de narrativas que estão em um constante movimento de aproximação com o moderno, seja pela editoração, pela temática da violência urbana, pela utilização de certo aparato tecnológico na divulgação de suas obras ou como escritores convidados em grandes feiras literárias.

Ao mesmo tempo, estão também constantemente tentando afastar-se dessa presentificação do processo de modernização que inclui perversamente os corpos periféricos no sistema capitalista de consumo, seja como exploração, seja como público consumidor, seja como descarte humano nas vagas para emprego.

A margem, dessa maneira, constrói uma poética de fronteira, que, sob a marca da suspeita, reivindica a memória coletiva, tanto ocidental quanto contra hegemônica para refazer o caminho do sujeito na literatura, com suas marcas sociais, raciais ou de gênero.

Dessa forma, entendemos que as obras estudadas neste trabalho inserem-se em uma ubiquidade moderna que não cansa de se repetir em vários outros projetos

artísticos contemporâneos, contudo, singularizam-se pela forma que assumem, esteticamente, as posições literárias dessa margem periférica.

## 7. Referência bibliográficas

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

\_\_\_\_\_. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Notas de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. Vol 1. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2010.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

\_\_\_\_\_. **Política**. Trad. De Nestor Silveira. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010 AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini de. A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 71-80, 2011.

BARRETO, Carolina de Oliveira. **Narrativas da "frátria imaginada"** Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEVERLEY, John y Hugo ACHUGAR (eds.) **La voz del otro: testimonio, subalternidade y verdad narrativa**. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

- CHAUÍ, Marilena. **Sobre a violência**. Organizadoras Ericka Marie Itokazu, Luciana Chauí-Berlinck. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CIRÍACO, Rodrigo. **100 mágoas**. São Paulo: Edições Um Por Todos, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DALCASTGNÈ, Regina. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Finatec, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. (org.). São Paulo: Editora Horizonte, 2008.
- D'ÂNGELO, Biaggio. História híbrida da literatura: uma questão de gêneros. In: **REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA**. V.11, Nº 14, 2009.
- DERRIDA, Jaques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica. In: **Língua e Literatura**. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. Nº 26, 2000.
- DUMOULIÉ, Camille. "A capoeira, arte de resistência e estética da potência". In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche e Deleuze: Arte, Resistência**. Fortaleza: Forense, 2007.
- EMICIDA. Essa é pra você, primo. In: **Pra Quem Já Mordeu Um Cachorro Por Comida, Até Que Eu Cheguei Longe...** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2009.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Editora Edufba, 2008.
- FARIA, Alexandre Graça. **Performances de vozes marginais na literatura brasileira contemporânea: Ginga e resistência na poesia de Allan da Rosa**. XII Congresso Internacional da ABRALIC, 2011.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. Vol. I. 3ª ed. São Paulo; Editora Ática, 1978.

FERRÉZ. **Os ricos também morrem**. São Paulo: Planeta, 2015.

FREIRE, Marcelino. **Contos negreiros**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da Sociedade**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva. 2008.

FOUCAULT, Michel. Loucura, literatura, sociedade. In: Motta, Manoel Barbosa (Org.). **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p.232-258. 2006.

GIL, Gilberto; veloso, Caetano. Haiti. In: **Tropicália 2**. Polygram, 1993.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Trad. De Cid Kaipel Moreira. São Paulo: Ed 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2011.

GINZBURG, Jaime (2012). **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milano, n. 2, p. 199-221. Disponível em: <https://goo.gl/DlrBUP>. Acesso em: 20 janeiro de 2018.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernidade em cascatas**. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, Stuart. **“Raça, significante flutuante”**. Trad. Liv Sovik, em colaboração com Katia Santos de palestra. 1997. Zine cultural. (Acesso em 30/11/2014)

HOMERO. **Odisseia**. Trad e prefácio Carlos Alberto Nunes, - [25 ed]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.
- LACAN, J. (1964). **O Seminário, livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos: (Dispersa Demanda II)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LÍSIAS, Ricardo. Tenso, triste e bem-sucedido. In: **Cult**, #222. 2017.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes Marginais na Literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- NÉSTOR, Garcia Canclini. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- NETO, Miguel Leocádio Araújo. **Sobre materialidade dos livros e seus sentidos**. Revista de Letras, Fortaleza, v.1/2, n.28, p.132-137, 2006.
- NOGUEIRA, Renato. **O conceito de drible e o drible do conceito: analogias entre a história do negro no futebol brasileiro e do epistemicídio na filosofia**. In: Z Cultural. (Ano VIII)
- PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo. In: **Cidade de lobos: a representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- PENNA, João Camillo. **Escritos da Sobrevivência**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental org, Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jaques. **O desentendimento: Política e filosofia**. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RODRIGUEZ, Benito Matinez. Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: Sujeito e espaço social**. nº22, 2003.

ROSA, Allan da. **Reza de mãe**. São Paulo: Editora Nós, 2016.

ROSA, Allan da. **Vão**. São Paulo: Edições Toró, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Prefácio. IN: **Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira**. Organização: FARIA, Alexandre Graça; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto do. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Estórias africanas: história e antologia**. São Paulo: Ática, 1985.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Historia, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Marcio Seligmann-Silva (org). Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Halysson dias. **Épica e memória no século XVIII: Tradição, costume e memória no Poema Épico do Descobrimento da Bahia**. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. In: BARRETO, Lima. **Contos Completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. Literatura Marginal. In: \_\_\_\_\_. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 98-103.

SERRANO, C. **Símbolos do poder nos provérbios e nas representações gráficas Mabaya Manzangu dos Bawoyo de Cabinda-Angola**. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, S. Paulo, 3: 137-146, 1993.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Jundiaí: Paco, 2017.

SILVA, Celso Sisto. Do griô ao vovô: o contador de histórias tradicional africano e suas representações na literatura infantil. In: **Nau literária**, VOL. 09, N. 02 - Dossiê: voz e interculturalidade, 2013.

SÜSSEKIND, Flora. **Desterritorialização e forma literária: Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana**. Revista Sala Preta, v. 4, pg. 11 – 29, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57133/60121>>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2018.

TEIXEIRA, Eduardo de Araújo. **O provérbio nas estórias de Guimarães Rosa e Mia Couto**. In: Navegações. v. 8, n. 1 (2015).

TIBURI, Márcia. **Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno**. Porto Alegre EDUPUCRS, 1995.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela - Do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2005.

VAZ, Sergio. **Literatura, pão e poesia: histórias de um povo lindo e inteligente**. São Paulo: Global, 2011.

VERAZZANI, Giovanni. **Capão Pecado e as estratégias de sabotagem: um romance popular de combate às ideologias dominantes e mobilização das massas**. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013.

KI-ZERBO. UNESCO. **História geral da África**. São Paulo: Ed. Ática/UNESCO, 1981 – 1991. Vol. I.

ŽIŽEK, Slavoj. O Mito Familiar da Ideologia. In: \_\_\_\_\_. **Em Defesa das Causas Perdidas**. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

SITES:

<http://viradacultural.prefeitura.sp.gov.br/2014/a-virada/> (acesso em 27/11/2014). <http://editoraliteraturamarginal.blogspot.pt/2006/10/literatura-marginal.html> (Acesso em 16 de setembro de 2015)

FERRÉZ.

<http://editoraliteraturamarginal.blogspot.com.br/2006/12/manifesto-de-abertura-do-livro.html> (Acesso em 20 de junho de 2015).

HUCK, Luciano. Pensamentos quase póstumos. Opinião. Folha de São Paulo. São Paulo,. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u336144.shtml>. (Acesso em 01 outubro de 2016)

<https://issuu.com/catracalivre/docs/1208221917011e4d6396f52d48aaab2c7f5eefee7941>. (Acesso em 25 de janeiro de 2018)

[revistapesquisa.fapesp.br/2010/09/04/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/](http://revistapesquisa.fapesp.br/2010/09/04/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/). (Acesso em 25 de janeiro de 2018).

## REVISTAS ELETRÔNICAS

DARANDINA REVISTELETRÔNICA. Volume 03- nº 2. 2010. Um Olhar da margem na literatura contemporânea.

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. n. 49 (2016): Literatura e periferia - Érica Peçanha e Lucía Tennina (Org.)

IPOTESI. Volume 15, nº 2 (2011). Literatura Marginal – Alexandre Faria (Org.)